universität wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Josip Mandić (1883-1959), ein ‘verschollener‘ Komponist kroatischer Herkunft zwischen Triest und Prag. Biographie und Analyse der Kammer- und Orchesterwerke aus der Prager Periode.“

verfasst von / submitted by

Davor Merkaš dipl. musicol.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 092 316
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Musikwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Ao. Univ. -Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert

Inhaltsverzeichnis

1. VORWORT **7**

2. BIOGRAPHIE **13**

2.1. Allgemeine Probleme des Zugangs zur Biographie Josip Mandićs 13

2.2.1. Herkunft 15

2.2.2. Kindheit, Ausbildung (Schulzeit) und Studium – Triest, Rijeka, Zagreb, Wien, Graz (1884-1907) 19

2.3. Exkurs: Politische Tätigkeit Josip Mandićs - Triest (1905 – 1914) 39

2.3.1. Allgemeine gesellschafltlich-politische Situation in Triest im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts 39

2.3.2. Nationale Arbeiterorganisation (Narodna delavska organizacija) 46

2.3.3. Versuche als Dramatiker und politisches Engagement zu Beginn des Ersten Weltkrieges 58

2.4. Die Schweiz (1915-1920) 67

2.5. Prag (1920-1939): Leben und Wirken. Rückkehr zur Komposition 73

2.5.1. Fortsetzung des Musikstudiums in Prag mit den Prager Professoren. Werkrezeption in der zeitgenössichen Periodik 80

2.6. 1940 – 1959; Der Krieg und die Nachkriegszeit 120

3. BESPRECHUNG DER KAMMER- UND ORCHESTERWERKE AUS DER PRAGER SCHAFFENSPERIODE **143**

3. 1. AUSFÜHRLICHE ANALYSEN **143**

3.1.1. *Streichquartett* 143

3.1.1.1. Mandićs *Streichquartett* im Kontext der Gattungsentwicklung in der europäischen und kroatischen Musik in der Zwischenkriegszeit 143

3.1.1.2. Analyse – Form und Bautechnik der Musikstrukturen – Tonraum und harmonische Sprache 146

3.1.1.3. *Streichquartett* - Abschließende Betrachtungen 176

3.1.2. Sinfonische Dichtung *Nächtliche Wanderung* (tschechisch: *Noční Pout'*) 177

3.1.2.1. Geschichtlicher Kontext 177

3.1.2.2. Werkanalyse 180
3.1.2.2.1. Erster Satz – *Zauber der Nacht* (tschechisch: *Kouzlo noci*) 182
3.1.2.2.1.1. Einige Bemerkungen zum harmonischen Aspekt des Satzes 189
3.1.2.2.1.2. Orchestrierung des ersten Satzes 192
3.1.2.2.2. Zweiter Satz – *Wettlauf mit den Wolken*(tschechisch: *Letem o závod s mráčky*) 192
3.1.2.2.3. Dritter Satz – *Bei der Königin des Lichts* (tschechisch: *U královny světla*) 202
3.1.2.2.4. Vierter Satz – *Mephisto lacht* (tschechisch: *Mefisto se směje*) 206
3.1.2.2.5. Fünfter Satz – *Der Fall* (tschechisch: Pád) 212
3.1.2.2.6. Sechster Satz – *Versöhnung* (tschechisch: *Smír*) 220
3.1.3. *Erste Symphonie* 223
3.1.3.1. Musikgeschichtlicher Entstehungskontext 223
3.1.3.2. Erster Satz 231
3.1.3.2.1. Techniken des Formaufbaus und hermeneutische Interpretation der Themen 231
3.1.3.2.2. Harmonischer Aspekt des ersten Satzes 251
3.1.3.2.3. Zweiter Satz – *Scherzo* 253
3.1.3.2.3.1. Harmonische Analyse 260
3.1.3.2.4. Dritter Satz 264
3.1.3.2.5. Vierter Satz 271
3.1.3.2.6. Abschließende Bemerkungen über die *Erste Symphonie* 278

3.2. BESPRECHNUNG ANDERER WERKE 281
3.2.1. *Zweite Symphonie* 281
3.2.2. *Bläserquintett* 285
3.2.2.1. Entstehungskontext 285
3.2.2.2. Werkanalyse 286
3.2.3. *Kleine Suite* für Orchester 300
3.2.3.1. Entstehungskontext und Besonderheiten 300
3.2.3.2. Analyse 302
3.2.3.2.1. Erster Satz 302
3.2.3.2.2. Zweiter Satz 307
3.2.3.2.3. Dritter Satz 308

3.2.3.2.4. Vierter Satz 311
3.2.4. *Drei Balladen auf Gedichte von Antonín Sova* für Sopran und Orchester 317
3.2.4.1. Allgemeine Bemerkungen und Entstehungskontext 317
3.2.4.2. Werkanalyse 321
3.2.5. *Nonett* 335
3.2.5.1. Entstehungskontext 335
3.2.5.2. Werkanalyse 338
3.2.6. Geschichtlicher Entstehungskontext der letzten drei symphonischen Werke: *Dritte Symphonie*, *Vierte Symphonie* und *Variationen auf ein Thema von Mozart für Orchester* 351
3.2.6.1. *Dritte Symphonie* 360
3.2.6.1.1. Erster Satz 360
3.2.6.1.2. Zweiter Satz 367
3.2.6.1.3. Dritter Satz 373
3.2.6.1.4. Vierter Satz 376
3.2.6.2. *Vierte Symphonie* 382
3.2.6.2.1. Erster Satz 383
3.2.6.2.2. Zweiter Satz 389
3.2.6.2.3. Dritter Satz 392
3.2.6.2.4. Vierter Satz 394
3.2.6.3. *Variationen auf ein Thema von Mozart* für Orchester 398
3.2.6.3.1. Entstehungskontext 398
3.2.6.3.2. Werkanalyse 402

4. CONCLUSIO 416
5. WERKVERZEICHNIS 425
6. BIBLIOGRAPHIE 444
7. SIGLEN- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS 457
8. ZUSAMMENFASSUNG/ABSTRACT 458
9. LEBENSLAUF 461

1. VORWORT

„*Zaborav*, kao fenomen ljudske povijesti, uistinu je vrlo neobična pojava. Čini se da je kovitlac vremena slojevima magme, zemlje ili prašine uspjevao prekriti baš sve: čitave civilizacije, gradove, dragocjene predmete, ljudske sudbine, umjetnine... Svjedočanstva onog Najvišeg, Najuzvišenijeg ljudskoga duha ponekad su u formi krhkih zapisa na lako uništivim materijalima, (a na kraju ipak, poput insekta iz pradavnih vremena uhvaćenog u sudbinski tvrdom jantaru, nekim slučajem čudesno sačuvana) preživjela tisućljeća, a ponekad vijekovima morala čekati da ih ponovno otkrije ljudsko oko. Neka od njih mukotrpno su vađena iz dubine zemlje, dok je s drugih bilo potrebno tek otpuhnuti prašinu starih polica, tavana, ili podruma gdje su neopažena provela ponekad i čitava stoljeća. Najčešće je o svima njima ipak sačuvan neki *trag*: jedan dio je *pronađen*, a velik dio zauvijek *izgubljen*. Svaki put u zraku ostaje lebdjeti isto gorko pitanje: kako je moguće da su tolike dragocjenosti mogle biti zaboravljene, zanemarene i na kraju nepovratno izgubljene?

Glazbena djela Josipa Mandića (4. IV. 1883. – 5. X. 1959.) paradigma su ovako sagledanog *fenomena zaborava*. Jer kako inače objasniti činjenicu da su Mandić i njegovi opusi najširem krugu ljubitelja, ali i većini poznavatelja hrvatske glazbe, danas potpuno nepoznati, iako je po riječima relevantnih kritičara tog vremena njegova *Prva simfonija* 'prva moderna simfonija velikih dimenzija jednog našeg autora' (L. Šafranek-Kavić), odnosno ' dosedaj največje in najbolj tehtno reprezentančno instrumentalno delo naše jugoslovanske muzike' (Emil Adamič). Mandićeve su orkestralne skladbe izvodili najpoznatiji dirigenti njegovog doba kao što su Nikolaj Malko, Georg Széll, Fritz Busch i Václav Talich s orkestrima poput Češke Filharmonije, Drezdenske državne kapele ili primjerice Kraljevske škotske filharmonije! Jednostavan razlog tome je, da je najveći dio Mandićevih djela nakon njegove smrti 1959. u Pragu jednostavno nestao bez traga.

Pred više od trinaest godina na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji na poticaj i pod budnim okom dr. Eve Sedak, jedne od najboljih poznavateljica hrvatske glazbe 20. stoljeća, muzikologinja Nataša Leverić napisala je prvu ozbiljnu studiju o Mandiću, akribično prikupivši o njemu u Hrvatskoj tada sve dostupne podatke, s izvrsnim analizama triju skladbi. Zašto samo triju? Zato što su četiri velike simfonije, tri opere, niz drugih velikih orkestralnih djela, najveći dio komornog opusa i sva vokalna djela netragom nestala. U kontaktu s obitelji skladatelja u Opatiji i Beču saznala je da oni nemaju ništa od skladbi pa je to bio kraj istraživanja, slijepa ulica iz koje se više nema kuda.

Unatoč dugotrajnoj 'šerlokholmskoj' potrazi za Mandićevim partiturama koju je autor ovog napisa s osobitim žarom proveo po svim glazbenim institucijama Praga, tamo boravio desetak puta i kontaktirao s bezbroj ljudi, godinama se nije uspjelo ući u trag niti jednoj skladbi. Tako je, primjerice, u zgradi u središtu Praga u kojoj je hrvatski skladatelj posjedovao veliki stan, sada frizerski salon. Na upit o skladatelju Mandiću i njegovom stanu, mlada frizerka s četkom u ruci najprije je (zajedno sa svim ženama u salonu koje su složno zadigle 'haube'), pažljivo slušala, a onda rekla: 'Pane, pa vidite da mi ovdje radimo frizure, a ne pišemo note!'

I kada je već sve izgledalo beznadežno, u Pragu se sasvim slučajno, baš kao uprti prst sudbine, 'ukazao' telefonski imenik, ali ne Praga već Beča! Uspostavilo se da u Beču postoji još nekoliko ogranaka obitelji skladatelja i da su skladbe - tražene mjesecima u Pragu - bile tek stotinjak metara od tragačeva stana u Beču! Nakon temeljitog prekopavanja jednog podruma, te otvaranja velike skupocijene škrinje drugog starinskog stana, pokazalo se da je na ta dva mjesta više od četrdeset godina ležao velik broj dragocijenih partitura! Nakon prvobitne sreće, vrlo brzo postalo je jasno da remek-djela, *Druge simfonije*, većeg dijela komornog opusa i niti jedne od brojnih vokalnih skladbi za koje znamo nominalno nije niti tamo bilo! Kada je 1959. obitelj Mandić nakon skladateljeve smrti iz Praga odlazila u Beč, značilo je to proći kroz "željeznu zavjesu". Svaki takav bijeg bio je malen podvig, avantura koja se morala izvesti brzo, uglavnom pod okriljem mraka, u najvećoj tajnosti i s nesagledivim posljedicama i za najimućnije i najutjecajnije. Obitelji Mandić to je uspjelo, ali je od velike ostavštine u praškom stanu zauvijek ostao jedan ormar pun nota i rukopisa Josipa Mandića. Vrlo je vjerojatno da je netko nepoznat neke od najdragocijenijih partitura hrvatske glazbe jednostavno bacio u smeće! Nakon mnogo godina, uspjelo se ući u trag još nekim komornim djelima (točnije njihovim orkestralnim dionicama iz kojih su rekonstruirane izvorne partiture kao što su *Nonet* i *Puhački kvintet*), i što posebno veseli, relativno nedavno i orkestralnim dionicama Mandićeve mladenačke opere *Petar Svačić* (koja će se, doduše fragmentarno, ipak moći rekonstruirati). Iz današnje perspektive, nakon tolikih godina sistematske potrage, čini se da su neka važna Mandićeva djela ipak nepovratno i zauvijek izgubljena [...]" / „ *In Vergessenheit zu geraten* ist wahrhaft ein eigenartiges Phänomen der Menschheitsgeschichte. Es scheint, dass es dem Wirbel der Zeit gelang mit den Schichten des Magmas, der Erde oder des Staubes wirklich alles zu bedecken: ganze Zivilisationen, Städte, kostbare Gegenstände, Schicksale, Kunstwerke ... Die

Zeugnisse des Erhabensten des menschlichen Geistes, mussten manchmal Jahrhunderte und in manchen Fällen Jahrtausende warten, bis sie vom menschlichen Auge wieder entdeckt wurden. Fragile Aufzeichnungen auf den dem Verfall ausgesetzten Materialen blieben lange verschollen, wie ein aus den Urzeiten im harten Bernstein gefangenes und durch Zufall aufbewahrtes Insekt. Um gerettet zu werden mussten manche mühsam aus der Tiefe der Erde herausgeholt werden, während es bei anderen genügte, einfach den Jahrhundertstaub von alten Regalen, von Dachböden oder aus den Kellern wegzublasen. Öfters blieb von deren Existenz nur noch eine *Spur* erhalten: Ein Teil wurde *wieder gefunden*, aber ein großer Teil war doch für immer *verloren*. Jedes Mal wiederholt sich die gleiche Frage: Wie ist es möglich, dass solche Kostbarkeiten menschlichen Geistes in Vergessenheit geraten, vernachlässigt werden und letztendlich unwiderbringlich verloren gehen?

Die Musikwerke Josip Mandićs (4. April 1883 – 5. Oktober 1959) sind das Paradigma des auf diese Art und Weise begriffenen *Vergessenheitsphänomens*. Denn wie könnte man sonst die Tatsache erklären, dass Mandić und sein Werk dem breitesten Musikliebhaberkreis, aber auch der Mehrheit der Musikexperten und den Kennern der kroatischen, und gewiss auch der europäischen Musik, völlig unbekannt sind, obwohl nach Worten der relevanten kroatischen Musikkritiker dieser Zeit seine *Erste Symphonie* „die erste moderne Symphonie großer Dimensionen eines unseren Autoren“ ist[1], bzw. ‚das bislang größte und bedeutendste Instrumentalwerk unserer jugoslawischer Musik‘?[2] Mandićs Orchesterkompositionen wurden von einigen der größten Dirigenten seiner Zeit wie Nikolai Malko, Georg Széll, Fritz Busch und Václav Talich aufgeführt, und zwar mit Orchestern wie die Tschechishe Philharmonie, die Dresdener Staatskapelle, oder beispielsweise das Schottische Königliche Nationalorchester (The Royal Scottish National Orchestra)! Einer der Gründe für den Mangel an Interesse für die kompositorische Tätigkeit Mandićs ist zweifellos die Tatsache, dass er kein professioneller Musiker, sondern Anwalt war. Sein Musikoeuvre aber – wie diese Arbeit beweisen wird – hat fraglos große Aufmerksamkeit verdient und wird seinen Platz in der Geschichte der kroatischen Musik finden.

Der wahre jedoch sehr prosaische Grund des ‚in Vergessenheit Geratens‘ von Mandićs musikalischem Œuvre, liegt darin, dass der größte Teil seiner Werke nach seinem Tod im Jahre 1959 in Prag einfach spurlos verschwunden ist.

Vor mehr als 15 Jahren schrieb auf der Musikakademie in Zagreb – auf Ansporn und unter dem wachsamen Auge von Professorin Dr. Eva Sedak, einer der besten Kennerinnen der kroatischen Musik des 20. Jahrhunderts, – die Musikwissenschaftlerin Nataša Leverić ihre Diplomarbeit über Josip Mandić. Es handelt sich um eine wichtige wissenschaftliche Arbeit, die am Anfang der ‚Wiedergeburt‘ des Komponisten Mandić steht, indem sie akribisch alle über ihn zugängliche Informationen in Kroatien zusammentrug und ausführliche Analysen dreier seiner Werke präsentierte. Warum nur drei? Deswegen, weil vier große Symphonien, drei Opern, sowie andere Orchesterwerke, der größte Teil der Kammermusikwerke und sämtliche Vokalkompositionen verloren gegangen waren. Nach der Kontakaufnahme mit der Familie und den Verwandten des Komponisten in Wien und Opatija erfuhr sie, dass niemand etwas von den Kompositionen Mandićs wusste. Das war das Ende der Forschung, die Sackgasse, aus der es keinen Ausweg gab.

Trotz der langwierigen, ‚Sherlock Holmes-mäßigen‘ Suche nach den Partituren, die ich als Autor dieser Arbeit mit besonderem Eifer in allen Musikinstitutionen Prags in den Jahren 1995-1996 unternommen hatte, dort über zehnmal weilte und forschte und eine große Zahl an Menschen kontaktierte und befragte, ist es mir jahrelang nicht gelungen, auf die Spur einer einzigen Komposition Mandićs zu kommen. So befindet sich z.B. im Gebäude im Zentrum von Prag, in dem der kroatische Komponist eine große Wohnung besaß, jetzt ein Friseursalon. Auf meine Anfrage über Josip Mandić war die junge Friseuse einfach ratlos.

Als mir schon alles aussichtslos schien, kam ich in Prag am 11. Oktober 1996, ganz zufällig auf das Telefonbuch, aber nicht von Prag sondern von Wien! Es stellte sich heraus, dass noch einige Familienzweige Josip Mandićs in Wien leben und dass sich die monatelang in Prag gesuchten Autographen des Komponisten nur einige hundert Meter von meiner Wohunung in Wien enfernt befanden! Am 12. Juli 1997 nach dem gründlichen Durschstöbern eines Kellers und nach dem Öffnen einer kostbaren ‚Schatztruhe‘ in einer anderen altertümlichen Wohnung[3], stellte sich heraus, dass an

---

[1] Šafranek-Kavić, Lujo: «Iz glazbenog svijeta. V. koncerat Zagrebačke filharmonije», in: *Obzor* 70 (24. März 1931), S. 3.

[2] Adamič, Emil (-č.), «Dr. Josipa Mandiča I. simfonija», in: *Jutro* 71 (26. März 1931), S. 8.

[3] Ein Teil der Mandićs Autographe wurde im Keller seines Enkels Alexander Mandić in der Hadikgasse 128-134/ 3, 1140 Wien und der andere Teil in der Wohnung seiner Schwiegertochter Silvia Mandić in der Prinz-Eugen-Straße 18/2/2, 1040 Wien gefunden.

diesen beiden Fundorten mehr als vierzehn Jahre lang eine große Zahl der überall gesuchten Partituren lag! Nach der anfänglichen Freude über diesen Fund wurde mir sehr bald klar, dass – nach den damals aus der Periodika zugänglichen Informationen – von Mandićs besten Werken nämlich der *Zweiten Symphonie*, dem größten Teil seiner Kammermusikwerke und den zahlreichen nominal bekanntenVokalwerken es auch dort kein einziges gab! Als die Familie Mandić in den Jahren nach 1959, nachdem der Komponist gestorben war, den Umzug von Prag nach Wien vollbrachte, hieß es durch den Eisernen Vorhang zu schlüpfen. Jeder Versuch die Tschechei zu verlassen war eine kühne Tat, ein Abenteuer, das schnell, meistens im Schutz der Dunkelheit durchgeführt werden musste, in größter Heimlichkeit mit unabsehbaren Folgen sogar für die Reichsten und Einflussreichsten.
Nach Informationen durch die Verwandten[4] blieb in der Prager Wohnung ein großer Schrank voll mit Noten und Handschriften Josip Mandićs für immer zurück. Was mit disem Schrank passierte ist nicht bekannt. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass einige der wertvollsten Partituren kroatischer Musik einfach im Müll landeten. Nach vielen Jahren es ist mir gelungen auf die Spur noch einiger Kammerwerke zu kommen, genauer gesagt ihrer Orchester- und Instrumentalstimmen, aus denen die Ursprungsparituren rekonstruiert wurden. Aus der heutigen Perspektive, nach allen Jahren der bisherigen Forschung, scheint es, dass einige von Mandićs Werken unwiederbringlich und für immer verloren gegangen sind […]“.[5]

Dem Schreiben dieser Arbeit sind viele Jahre des systematischen Sammelns von Informationen wie auch Dokumenten über Josip Mandić vorausgegangen. Außer mehrmaliger Reisen nach Prag, betrieb ich ein akribisches Studium und Lesen der damaligen Periodika sowie Forschungen nach der Rezensionen der Werkaufführungen, den Kritiken und den Artikeln über den Komponisten und seine Werke.

Zur Zeit des Forschungsbeginns existierte kein vollständiges Werkverzeichnis mit den exakten Aufführungsdaten. Durch die Hinweise, die ich in den damaligen tschechischen Zeitungen und Zeitschriften fand, rekonstruierte ich sowohl die Aufführungsorte, als auch die Daten der Aufführugen und fand die Namen ihrer Interpreten heraus. Aufgrund der letztgenannten Daten fand ich einige der Kompositionen ausgerechnet durch die Kontaktherstellung mit den Verwandten, bzw. den Nachkommen der Musiker, die Mandićs Werke aufführten, später auch durch die Kontakte mit den tschechischen Kollegen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft. Auf diese Art und Weise fand ich das *Nonett*, das *Bläserquintett* als auch den Klavierauszug der Orchesterlieder *Drei Balladen*. Obwohl die Partituren des *Nonetts* und des *Bläserquintetts* bis heute nicht gefunden wurden, lagen in Prag in den Archiven einzelner Ensembles (*Das Tschechische Nonett* und *Das Tschechische Bläserquintett*) die Instrumentalstimmen, nach denen die Werke rekonstruiert wurden.[6]

---

[4] Diese Information bekam ich von dem Enkel Josip Mandićs, Alexander Mandić, wie auch von Silvia Mandić, der Schwiegertochter des Komponisten.

[5] Merkaš, Davor: „Programmheft der Oper *Mirjana*", Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište 2008, S. 3-5. Diese Zeilen waren ursprünglich für diesen Text, also die vorliegende Dissertation zu Josip Mandić am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, gedacht, ich habe sie aber dann für das Vorwort des Programmhefts zur Aufführung der Oper Mirjana in Zagreb 2008 „entliehen" und dort veröffentlicht – und gebe sie nun in Form eines Zitats in den ihnen eigentlich zugedachten Kontext zurück.

[6] Für die Überlassung der Kopien der Instrumentalstimmen des *Nonetts* bedanke ich mich bei Vladimíra Klánská. In dieser Gelgenheit möchte ich auch Frau Dr. Vlasta Reittererová meine Dankbarkeit aussprechen, die

Der Klavierauszug der Orchesterlieder *Drei Balladen* wird im Archiv des Nationaltheaters (Národní divadlo) im Nachlass von der bekannten tschechischen Sängerin Marta Krásová aufbewahrt. Im Nachlass der Nichte Mandićs Milena Hervatin, fand ich die Orchesterstimmen der Orchestersuite *Čemulpo* / Tschemulpo, aus denen die Partitur des Werkes rekonstruiert werden konnte. Im gleichen Nachlass waren die Orchesterstimmen der Jugendoper Mandićs *Petar Svačić,* aber leider nicht alle Vokalstimmen zu finden. Da sowohl die Partitur wie auch der Klavierauszug der Oper vorderhand verloren sind, wird es möglich, die Oper nur fragmentarisch zu rekonstruieren. In Ljubljana in der Volks- und Universitätsbibliothek (Narodna in univerzitetna knjižnica) wie auch im Slowenischen Theaterinstitut (Slovenski gledališki inštitut) sammelte ich Daten über die Aufführungen der Oper *Petar Svačić* wie auch über Mandićs Theaterstücke. In der Österreichischen Nationalbibliothek durchforschte ich alle relevanten Jahrgänge der Triestiner Zeitungen *Edinost*, *Narodni delavec*, aber auch viele andere, die sorgfältig über Mandićs politische Aktivitäten berichteten. In der Prager Nationalbibliothek (Národní knihovna České republiky) las ich die tschechischen Periodika zwischen den zwei Weltkriegen und in Zagreb, in der Nationalbibliothek, die für die musikkritische Rezeption des kompositorischen Werkes relevanten Schriften. Das schon vorhandene Verzeichnis der Schriften (Zeitungsartikel, Artikel) über Mandić und seine Werke in den Periodika im größten kroatischen bibliographischen Lexikon der Zeitungs- und Zeitschriftenartikel über Musik und Musiker[7] wurde durch meine Bemühungen wesentlich erweitert: in dieser Arbeit wurde zum ersten Mal systematisch eine große Anzahl von neuen Artikeln gesammelt und all denen, die sich mit dem Komponisten, Politiker und Schriftsteller Mandić auseinandersetzen möchten, zur Verfügung gestellt.

Bei meiner Suche nach den verlorenen Autographen Mandićs in Prag bekam ich große Hilfe vom damaligen Leiter des Archivs der Tschechischen Philharmonie Herrn Dr. Jaroslav Holeček und der jetzigen Leitern des Archivs Frau Pavlina Landová, die mir für die Forschung die Programmhefte der Konzerte, in denen dieses Orchester Mandićs symphonische Werke aufführte, zur Verfügung stellte. Der Musikwissenschaftler Milan Kuna ein trefflicher Kenner der tschechischen Musik des 19. und des 20. Jahrhunderts, überließ mir freundlicherweise einige Informationen über die Aufführungen der Werke Mandićs durch den

---

mich noch 1997 auf Miloslav Klement verwies, eines der ehemaligen Mitglieder des Tschechisches Bläserquintetts. Er stellte mir die Stimmen zur Verfügung und mein Dankeschön geht auch an ihn.

[7] *Bibliografija rasprava i članaka; Muzika*, Bd. 13-14, Kuntarić, Marija (Hrsg.), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža 1984.

großen tschechischen Dirigenten Václav Talich, aber auch über die Beziehungen Mandićs zu seinem Lehrer Karel Boleslav Jirák. Für die großzügige Hilfe bei dieser Forschung möchte ich auch Herrn Miroslav Pudlák, dem ehemaligen Direktor des Tschechischen Musikinformations- Zentrums, meinen Dank aussprechen.

Ich habe versucht jede Information, die in den kroatischen Periodika über Mandić erschien, zu überprüfen. So verschaffte ich mir aus der Glasgower Mitchell Library über die Fernleihe die Zeitungsartikel über die Aufführung der *Zweiten Symphonie*, überprüfte zuerst in New York, dann in Sankt Petersburg im Nachlaß von Nikolai Malko ein eventuelles Vorhandensein der Partitur dieses verlorenen Orchesterwerkes. In Zürich fand ich durch die Korrespondenz mit dem städtischen Meldeamt die Angaben über seinen Aufenthaltsort heraus. In der schriftlichen Kommunikation mit dem Triestiner Archiv Teatro Schmiedl suchte ich nach eventuellen Spuren über Mandićs kompositorische Tätigkeit. Bei dieser Gelegenheit möchte ich mich bei der Kollegin Nataša Leverić bedanken. Sie war die Erste, die mich bewog, mich auf die Suche nach Mandićs verschwundenen Autographen zu begeben. Im Rahmen ihrer Diplomarbeit an der Musikakademie in Zagreb (ohne Einsicht in alle Quellen, die ich erst später herausfand) bediente sie sich sehr erfolgreich einer wissenschaftlichen Methode, um den Torso des Lebenslaufs Mandićs zu rekonstruieren und seine damals zugänglichen Werke einer ausgezeichneten Analyse zu unterziehen.

Eine echte kleine „kopernikanische Wende“ in der Erforschung der Biographie Josip Mandićs passierte durch die Entdeckung des Nachlasses seines Bruders Ante Mandić im Kroatischen Staatsarchiv 2011. Die umfangreiche Korrespondenz der Brüder Mandić[8] enthüllte die ganze Tragik des Schicksals des Komponisten selber, wie auch seiner ganzen Familie in den schweren Zeiten der sozialistischen Nachkriegsdiktatur in der damaligen Tschechoslowakei. Alle diese Fakten werden in dieser Arbeit zum ersten Mal der breiten wissenschaftlichen und kulturellen Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt. Ein großes Dankeschön geht und die Mitglieder der Familie Mandić in Wien, Herrn Alexander, Frau Silvia, Frau Regina und Hana Mandić, Dr. Oleg Mandić Junior, wie auch Frau Marie Luise Hannemayer, Mandićs Enkelin und Tochter von Vera Dunst, Mandićs Tochter, so wie an die in Kroatien lebenden Verwandten Frau Milica und Herrn Oleg O. Mandić Senior, die mir alle aufbewahrten Partituren, Dokumentation und geschriebenen Materialien über Mandić großzügig zur Verfügung stellten.

Besonders möchte ich mich bei Herrn Ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Herbert Seifert vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien bedanken, der sich nach dem

[8] Im Nachlass Ante Mandićs wurden auch Briefe anderer Familienmitglieder gefunden.

überraschenden Ableben von ao. Univ. Prof. Dr. Manfred Angerer dankenswerterweise sofort dazu bereit erklärt hat, die Betreuung der Dissertation zu übernehmen. Ohne seine vielen wertvollen Hinweise und wichtigen Impulse beim Entstehen aller Kapitel der Dissertation und ohne seine unschätzbare menschliche und fachliche Hilfe wäre diese umfangreiche Arbeit nicht entstanden.

Mein Dank gilt auch Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary vom *Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung* (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) für Ihre Bereitwilligkeit, die Rolle der Zweitgutachterin zu übernehmen.

Ich bedanke mich auch bei Herrn Univ.-Prof. Dr. Michele Calella vom Institut für Musikwissenschaft (Universität Wien) für seine kostbare administrative Hilfe und Ratschläge in Bezug auf die Dissertation.

Ein großes Dankeschön geht auch an Vera Merkel und Veronika Rohrbacher, dass sie die Mühe des Korrekturlesens auf sich genommen haben, wie auch Felix Spiller und Domagoj Kresnik für die Ausarbeitung der zahlreichen Notenbeispiele. Für die wertvollen Übersetzungen der Texte aus der tschechischen in die deutsche Sprache bedanke ich mich bei Paul Koutnik und Edita Lachmann sowie bei Frau Prof. Dr. Dubravka Sesar für die Übersetzung einiger Artikel aus der tschechischen in die kroatische Sprache.

Persönlichen Dank aussprechen möchte ich außerdem Frau Carol Gallagher von der Abteilung „Special Collections“ von „The Mitchell Library“ in Glasgow und bei Frau Karolína Košťálová von der Abteilung *Reference and Interlibrary Loan Services* in der Nationalbibliothek der Tschechischen Republik in Prag für deren Unterstützung sowie bei Frau Mag. Vedrana Juričić, der Leiterin der Bibliothek der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste (HAZU).

Last but not least möchte ich mich bei meiner Ehefrau Lana und Tochter Jana dafür bedanken, dass sie während der langjährigen Recherchen mir zur Seite standen und Verständnis für meine Arbeit hatten.

2. BIOGRAPHIE

2. 1. Allgemeine Probleme des Zugangs zur Biographie Josip Mandićs

Jeder Versuch einer Rekonstruktion des Lebenslaufs Josip Mandićs ist mit einer ganzen Reihe von Problemen verbunden. Eines der größten ist die geringe Zahl an „Primärdokumenten“ – seiner eigenen Äußerungen, einer Biographie, die aus seiner eigenen Feder stammt, eines Tagebuchs oder den von ihm verfassten Briefe. Wie schon erwähnt, ist der größte Teil von Mandićs Dokumenten (Korrespondenz, persönliche Dokumente, Photographien, etc.) wie auch ein wichtiger Teil der Autographe seiner eigenen Kompositionen nach seinem Tod beim Umzug der Familie aus Prag nach Wien verlorengegangen.[9] Die uns heute bekannte aufbewahrte Korrespondenz Mandićs – die Briefe, die er an andere schrieb – ist sehr dürftig. Diese Situation änderte sich wesentlich durch das Auffinden und die Erforschung des im Jahre 2010 vom Kroatischen Staatsarchiv erworbenen Nachlasses von Ante Mandić, des Bruders des Komponisten.[10] Mit dem Problem des Primärquellenmangels d. h. dem Fehlen von Korrespondenz, persönlichen Dokumenten, Originalschriften Mandićs und anderem Quellenmaterial, mussten sich alle Autoren, die bis heute über Mandić schrieben, abfinden. In diesem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass verschiedene biographische Quellen sehr oft unterschiedliche oder sogar völlig konträre Informationen über den gleichen Sachverhalt lieferten. Es ist eine evidente Praxis, dass in allen bisweilen über Mandić geschriebenen Artikeln, Daten aus den bisher existierenden Quellen ohne vorherige *Überprüfung* und ohne kritisches Herangehen bloß *abgeschrieben* und *übernommen wurden*. Das Resultat einer solchen Praxis ist eine Reihe von falschen

---

[9] Die Angaben, die ich von den Nachkommen Josip Mandićs in Bezug auf die Frage nach dem Verlust eines Teils des Nachlasses bekommen habe, stimmen nicht überein. Nach der mündlichen Auskunft von Frau Silvia Mandić, der Schwiegertochter des Komponisten, zog die Familie nach dem Tod des Komponisten im Jahre 1959 in einer einzigen Nacht von Prag nach Wien. Dadurch, dass der Familie nur ein Lastwagen zur Verfügung stand, konnten sie nur einen Teil der Sachen mitnehmen. In dieser Nacht blieb, ihrer Darstellung nach, ein ganzer Schrank mit Mandićs Hinterlassenschaft inklusive Notenautographen, Briefen und privaten Gegenständen in der Prager Wohnung zurück. Nach der Darstellung des gleichen Ereignisses durch Mandićs Enkel Alexander Mandić wurde der Nachlass des Komponisten, nachdem die Familienmitglieder die Wohnung verlassen hatten, in einem Lager in Prag aufbewahrt. Seiner Schätzung nach ging dieser in Lager aufbewahrte Teil irgendwann in den Jahren nach 1959 verloren.

[10] Im Jahre 2011 fand ich im Kroatischen Staatsarchiv im Nachlass von Ante Mandić eine umfangreiche Korrespondenz mit seinem Bruder: Dort liegt eine ganze Reihe von Briefen, die Ante an Josip schickte (in Form einer maschinengeschriebenen Durchschlagskopie erhalten), wie auch eine größere Anzahl von Briefen, die Josip an seinen Bruder Ante schrieb. Dieser Briefwechsel wurde ausschlaggebend und zur Schlüsselinformationsquelle bei der Erforschung vieler Ereignisse und der Rekonstruktion eines großen Teils von Mandićs Leben. Von der erhaltenen Korrespondenz Mandićs fand ich im Laufe der Forschung außerdem die Briefe, die Mandić an den slowenischen Komponisten Slavko Osterc schrieb (davon 7 Briefe, 3 Ansichtskarten und ein Telegramm. Dies alles wird heute im Nachlass des Komponisten in der Slowenischen National- und Universitätsbibliothek in Ljubljana aufbewahrt), sowie einige Briefe, die Mandić an Vjekoslav Spinčić schrieb, einen Brief an Đuro Šurmin wie auch 2 Briefe an den kroatischen Komponisten und Dirigenten Boris Papandopulo.

Angaben, die fast in jeder Sekundärquelle vorhanden sind.[11] Zweifellos trug zur dieser Konfusion teilweise Josip Mandić selber bei, weil er manchmal selbst über sich wie auch über seine Werke falsche Informationen verbreitete. Deswegen werden in dieser Arbeit als Ausgangspunkt fast jeder einzelnen Information die Primärquellen herangezogen: Es wird versucht – in dem Ausmaß, in dem es möglich ist – *den ursprünglichen Artikel, der die bestimmte Information bringt, auszuforschen* und anzuführen. Die künftigen Autoren können ihn dann weiter übernehmen oder sich auf ihn berufen. So wird es in Zukunft auch möglich sein, eventuelle falsche Informationen argumentativ zu widerlegen.

Wegen des Bestrebens nach möglichst präzisen Informationsangaben und der Suche nach glaubwürdigen Daten wird die Rekonstruktion des Lebenslaufes von Mandić größtenteils zu einer Art „Zitatencollage".

Trotz der Tatsache, dass ein großer Teil der wichtigen Dokumente über Mandić – genauso wie der Manuskripte seiner Kompositionen – verlorenging, ist es mir im Laufe der mehrjährigen Forschung gelungen, eine große Anzahl von Dokumenten zu sammeln, also das Quellenmaterial, das man als „Sekundärquellen" bezeichnen könnte. Dazu gehören die Zeitungsartikel, Berichte und Musikkritiken, in erster Linie aus den kroatischen, slowenischen, tschechischen, österreichischen, aber auch aus schottischen und sogar amerikanischen Quellen, sowie Programme von den Konzerten, in denen Mandićs Werke aufgeführt worden sind, wie auch die Informationen aus anderen Quellen, die sich teilweise als guter Ersatz der Primärquellen erwiesen haben. In diesem Zusammenhang jedoch betrachte ich die Rekonstruktion des Lebenslaufs von Mandićs noch immer als *work in progress*, weil ich überzeugt bin, dass in der Zukunft – besonders durch die Digitalisierung der Periodika in den großen Bibliotheken der Welt – noch neue Informationen gefunden werden. In meiner Arbeit werden klarerweise nur alle Daten, die ich bis jetzt (2017) gesammelt habe, angeführt. Das bezieht sich in erster Linie auf Mandićs Schul- und Studienzeit, und auch auf die Zeit seines Aufenthaltes in Prag. Besondere Aufmerksamkeit widmete ich selbstverständlich seinen Werken selbst wie auch der Zeitbestimmung ihrer (Ur)Aufführungen.

---

[11] Eine solche Quelle, die von Fehlern wimmelt und aus Informationen, die ohne kritischen Ansatz übernommen wurden, „zusammengebaut" ist, ist der Text von Vladimir Fajdetić (Fajdetić, Vladimir: «Dr. Josip Mandić, hrvatski skladatelj», in: Munić, Darinko (Hrsg.), *Zbornik Kastavštine*, Kastav: Gemeinde Kastav 1995 (3), S. 165-173.) Sein Wert liegt jedoch in der Tatsache, dass es der erste ernstahafte Versuch ist, an einer Stelle möglichst viele Informationen über Mandić zu sammeln. Eine Ausnahme bei den Abhandlungen über Mandić ist eine sehr ernstahfte wissenschaftliche Studie über Mandić aus der Feder von Nataša Leverić. In ihrer schon erwähnten Diplomarbeit *Josip Mandić (1883-1959) - Tragovi*, und dem aus dieser Arbeit hervorgegangenen gleichnamigen wissenschaftlichem Artikel (Vgl. Leverić, Nataša: „Josip Mandić (1883-1959) - Tragovi Arti Musices", in: *Arti Musices* 30/2 (1999), S. 3-46).

Jedoch, nach allumfassender Forschung wurde mir klar, dass allem Anschein nach Mandićs Lebenslauf wegen des Verlustes an wichtigen Dokumenten leider nur ein Fragment bleiben wird, obwohl seit seinem Tod bis heute nur 46 Jahre vergangen sind. Es ist eine bittere Erkenntnis, dass Mandićs Kompositionen, die zu den sehr wichtigen im Korpus der kroatischen Musik zählen – sowohl wegen der Fahrlässigkeit als auch wegen verspäteten Interesses, das die Musikexperten ihnen beimaßen – nur teilweise erhalten blieben.

Mein Wunsch in diesem Sinne wäre es, dass diese Arbeit auch ein *vademecum sui generis* für meine Kollegen Musiker oder Musikwissenschaftler würde. Solche Fälle wie der Mandićs – eines Komponisten, der so ein interessantes und wertvolles Musikœuvre schuf – sollte es nie wieder geben.

2.2.1. Herkunft

Josip Mandić entstammt einer Familie bekannter Patrioten und Anführer der kroatischen nationalen Wiederbelebung der zweiten Hälfte des 19. und des Anfangs des 20. Jahrhunderts, deren Wurzeln in der Umgebung von Kastav zu finden sind. Oleg O. Mandić bringt in seinem Buch über die Familie Mandić die Namen von Josip Großeltern: Mattheus Mandich und Maria Dubrovich.[12] Sein Vater, Frane Mandić, wurde 1850 im Dorf Mihotići in Istrien geboren. Anfangs genoss er seine Ausbildung in Senj und Rijeka und später in Wien und Prag, wo er Medizin studierte und Arzt wurde.[13] Schon während der Studienzeit war Frane Mandić politisch aktiv: Als Unversitätshörer war er „einer der Begründer der 'Bratovšćina hrvatskih ljudi u Istri'» / 'Bruderschaft der kroatischen Männer in Istrien'.[14] Er war als Privatarzt und später als Arzt der Eisenbahanbeamten, sein ganzes Leben lang in Triest tätig.[15] Ähnlich wie sein Bruder Matko, schloss sich Frane dem Kampf für die politische Emanzipation von Slowenien und Kroatien an: So wurde er Kandidat der Kroatischen Volkspartei bei den Wahlen für den Reichsrat im Jahre 1885.[16] In der «Slawischen Lesegesellschaft» («Slavjanska čitalnica») von Triest war er oft als Ausschussmitglied und

---

[12] Mandić, Oleg. O, *Kronika obitelji Mandić*, op. cit., S. 14.

[13] Spinčić schreibt in seinem Artikel über Frane Mandić, dass auch er in Graz studierte, was die späteren Forscher nicht erwähnen. Vgl. dazuSpinčić, Vjekoslav: *Crtice iz hrvatske književne kulture Istre*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, 1926. (Reprint: Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2011, S. 112. Das ist zugleich einer der ersten Versuche der Lebensschilderung von Frane Mandić.

[14] Ebd., S. 112. Bratovšćina hrvatskih ljudi u Istri wurde 1874 in Kastav gegründet, um Spenden für kroatische Schüler in Istrien und von der Kvarner Inseln zu sammeln. Vgl. dazu R.: «Od sredine XIX. st. do raspada Austro-Ugarske“, in: *Istarska enciklopedija*, http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2182 , letzter Zugriff: 21.2.2016.

[15] Vgl. dazu Strčić, Petar: Art. «Frane Mandić», in Jevnikar, Martin (Hrsg.), *Primorski slovenski biografski leksikon*, Bd. 2, Gorica: Goriška Mohorjeva družba, S. 343

[16] Mandić, Oleg O.: «Kronika obitelji Mandić, op. cit., S. 36

einige Zeit auch als Präsident tätig.[17] Er veröffentlichte in der Wochenzeitung *Naša sloga* mehrere Zeitungsartikel aus dem Gebiet des Gesundheitswesens, hauptsächlich zu Bildungszwecken.[18] Ferdo Karis beschreibt Frane Mandić in seinem 1935 in der slowenischen Zeitung *Mariborski večernik* veröffentlichten Artikel als einen «echten feurigen Slawen» / «prav tako goreč Slovan» und als einen «sehr feinen und gefühlsvollen Menschen, der immer elegant in grauer Salonkleidung angezogen war» / «zelo fin, mehak človek, vedno eleganten, v sivi salonski obleki [...].[19] Frane Mandić starb am 2. Januar 1924 in Triest und wurde in Kastav beigesetzt.[20]

Über Josip Mandićs Mutter, Maria Mandić geb. de Pickel, sind in der Familie sowie auch in den schriftlichen Quellen wenig Informationen erhalten. In dem, im Besitz von Alexander Mandić aufbewahrten kirchlichen Trauschein Josip Mandićs mit Giuseppina Kastelic, ist neben dem Namen der Mutter von Mandić kein Beruf eingetragen, im Gegensatz zum Vater Frane, neben dessen Namen Arzt als Beruf eingetragen ist.[21] Es ist interessant, dass Ante Mandić in seinen unveröffentlichten *Erinnerungen*, die Oleg O. Mandić in seinem Buch fragmentarisch übermittelt, von der Russenfreundlichkeit der Mutter, «einer gebürtigen Italienerin und eifrigen Katholikin» schreibt.[22] Spinčić führt auf, dass gerade die Mutter als

---

[17] Spinčić, Ebd.

[18] Strčić, Petar: „Nekoliko znamenitih pripadnika istarske obitelji Mandić“ in: Tadejević, Vinko (Hrsg.), *Hrvatski istarski preporoditelji Matko Laginja, Vjekoslav Spinčić, Matko Mandić. Zbornik Ivan Matetić Ronjgov*, Viškovo, Ronjgi, Ustanova Ivan Matetić Ronjgov 2002 (6), S. 329-330.

[19] Karis, Ferdo: Spomeni iz narodnega sokolskega življenja», in: *Mariborski večernik* 30 (6. Februar 1935), S. 3.

[20] Vgl. dazu auch den Nekrolog von Frane Mandić: „Dr. Fran Mandić“, in: Jutro 4 (4. Januar 1924), S. 3.

[21] Es handelt sich um eine Kopie des am 25. November 1922 in Triest ausgestellten Dokuments «Certificato di Matrimonio», das sich im Besitz von Alexander Mandić, Josip Mandićs Enkel, befindet.

[22] Mandić, Oleg O., op. cit., S. 49. Obwohl man Worte, die ein Sohn über die eigene Mutter sagt, nicht in Frage stellen soll, gibt es nicht viele andere Informationen über die Herkunft von Maria de Pickel, die diese Aussage eindeutig beweisen würden. Verwirrend wirken die Worte von Ferdo Karis, der in seinem schon erwähnten Artikel indem er über Josips Vater Fran Mandić berichtet, folgendes schreibt: «Kakšen mož je bil to, naj povem, da je studiral na Dunaju in stanoval pri neki vdovi s hčerko, ki se je vanj zaljubila; povedala mu je to že pred njegovim odhodom z Dunaja, a on ji je odgovoril, da jo ima tudi rad, a bo poročil samo Slovanko, ki mu bo vzgajala otroke v slovanskem duhu. Ona pa mu je zagotovila, da se hoče naučiti njegovega jezika in postati Slovanka z vso svojo dušo. Dr. Mandić je je verjel, ji dal knjige, in pričel se je pouk v največje veselje prelepega vspeha. Poročila sta se.» / «Was für ein Mann er war, soll erwähnt werden, er studierte in Wien und wohnte bei einer Witwe mit Tochter, die sich in ihn verliebt hatte, wozu sie sich vor seiner Abreise bekannte. Er antwortete, dass er sie auch mochte, würde aber nur eine Slawin heiraten, die ihm Kinder im slawischen Geiste erziehen werde. Das Mädchen versicherte, es würde seine Sprache erlernen und mit ihrer ganzen Seele Slawin werden. Dr. Mandić glaubte ihr, gab ihr Bücher, man fing mit dem Unterricht an und erfreute sich eines schönen Erfolgs. Sie haben sich vermählt.» Karis, Ferdo: Spomeni iz narodnega sokolskega življenja», in: *Mariborski večernik* 30 (6. Februar 1935), S. 3. Falls diese Geschichte wahr ist, gäbe es nicht nur eine plausible Erklärung für ihren deutschen (österreichischen) Mädchennahmen, sondern auch für die Tatsache, dass sie ihren Sohn Josip in eine deutsche Schule in Triest schickte, wie es Vladimir Fajdetić behauptet. Vgl. dazu Fajdetić, Vladimir: «Dr. Josip Mandić, hrvatski skladatelj», in: Munić, Darinko (Hrsg.), *Zbornik Kastavštine*, Kastav: Gemeinde Kastav 1995 (3), S. 167. Im Widerspruch mit dieser Hypothese steht auch der Artikel von V. Fajdetić in dem er behauptet, Frane Mandić lehrnte seine Gattin «kao mladi liječnik prilikom jednog koncerta gdje je ona nastupila kao solo-pjevačica uz pratnju klavira. Ona je tako lijepo pjevala da se on odmah u nju zaljubio.» / «als junger Artzt bei der Gelegenheit eines Konzertes kennen, in dem sie als Solo-Sängerin mit Klavierbegleitung auftrat. Sie sang so

erste Musiklehrerin Josip Mandić das Klavierspiel beibrachte.[23]. Einer der Zeitungsartikel, in dem Mandićs Mutter explizit erwähnt wird ist der Artikel von Milan Katić. Obwohl er mehr als eine Anekdote und weniger als eine wissenschaftliche Behauptung zu verstehen ist, hat er den Wert eines authentischen Zeugnisses:

> «Njegov otac, liječnik u Trstu, poznati nacionalni borac, nije imao smisla za muziku, i kad je njegov sinčić počeo pokazivati silnu volju za muzikom on je to svim silama kod njega suzbijao. Kad je njegova mlađa sestra učila klavir, mali Josip je plakao svaki put nesretan da i njemu ne dadu da uči klavir. Majka, da ga utješi, kriomice od oca napisala mu je na velikom plavom papiru bijelom kredom note i on je te note upravo pohlepno učio.» / «Sein Vater, der bekannte Nationalkämpfer und ein Arzt in Triest, hatte keinen Sinn für die Musik und als sein Söhnchen große Musikvorliebe offenbarte, versuchte er mit allen Kräften diese Vorliebe zu unterdrücken. Jedesmal wenn Josips jüngere Schwester Klavierunterricht bekam, weinte der Junge, war unglücklich und bat um die Erlaubnis Klavier zu spielen. Um ihn zu vertrösten, schrieb die Mutter heimlich mit Kreide auf einem großen blauen Papier Noten auf, die Josip geradezu gierig lernte.»[24]

Ein beindruckender Intellektueller und prominenter Anführer der Nationalbewegung in Istrien, wie auch einer der bekanntesten kroatischen Politiker vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, war auch Josips Onkel Matko Mandić. Neben Vjekoslav Spinčić und Matko Laginja – zwei Koryphäen der Bewegung der Wiedergeburt Istriens – wird Matko Mandić in der Geschichte als das dritte Mitglied des so genannten «Kroatisch - Istrianischen Triumvirats» geehrt. Geboren am 22. September 1849, besuchte er das Priesterseminar und Theologiestudium in Görz (Gorizia) und Triest und wurde 1874 zum Priester. Danach studierte er in Prag Naturwissenschaften, und absoliverte im Jahre 1879. Im Schuljahr 1882/83 war er als Supplent im sogenannten „Oberstadtgymnasium“ („Gornjogradska gimnazija“) in Zagreb tätig, wo in späteren Jahren Josip seine Ausbildung genießen sollte. Sofort danach übernahm er den Posten des Hauptredakteurs der kroatischen Wochenzeitung *Naša sloga* in Triest, in der er durch die Redaktionspolitik und eigene Artikel fast bis zu seinem Tod zur politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Emanzipation der Triestiner Slawen, Kroaten und Slowenen intensiv beitrug. Er ist auch der Gründer von *Balkan*, der ersten kroatischen Tageszeitung in Triest, und eine kurze Zeit betätigte er sich als Hauptredakteur der bekanntesten slowenischen Zeitung *Edinost*. Er war ausgesprochen aktiv im öffentlichen politischen Leben von Triest, aber auch des ganzen Istriens: er war Vorsitzender einer ganzen Reihe politischer Organisationen wie der „Družba Ćirila i Metoda» (die «Cyrill und Method Gesellschaft»), der sehr wichtigen politischen Gesellschaft

---

schön, dass er sich sofort in sie verliebte.» Es ist nicht bekannt aus welcher Quelle Fajdetić diese Information übernahm. Ebd.

[23] Vgl. dazu Spinčić, Vjekoslav: *Crtice iz hrvatske književne kulture Istre*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, 1926. (Reprint: Zagreb: Kršćanska sadašnjost), 2011, S. 154.

[24] Katić, Milan: «Naše čudo od djeteta», in: *Novosti* 86 (26. März 1937), S. 23-24.

«Edinost» (in den Jahren 1891-1905) und der «Politischen Gesellschaft für die Kroaten und Slowenen in Istrien („Političnо društvo za Hrvate i Slovence u Istri“) (1908-1912). Von 1889 bis zu seinem Tod wurde er in das Istrianische Parlament gewählt, zweimal (1907 und 1911) war er Abgeordneter im Reichsrat. Als Zeitungsredakteur «nije prezao od konfrontiranja s vlastima, pa je [...] mnogo puta imao posla s policijskim, istražnim i sudskim predstavnicima i tjelima, te osobno bio i fizički napadan» / „scheute er nicht vor der Konfrontation mit der Exekutive zurück, so bekam er sehr oft mit polizeilichen Behörden, Untersuchungsrichtern und Justizinstitutionen zu tun und musste sogar persönlich physische Gewalt ertragen“. Er war auch „dobar organizator, govornik, pjevač, a kao političar izuzetno human čovjek» / «ein guter Organisator, Redner, Sänger und als Politiker ein äußerst humaner Mensch“.[25] Er starb am 13. Mai 1915 nach dem Kampf mit Leukämie.

Auch Josips älterer Bruder Ante (Triest 2. Juni 1881 – Lovran, 15. August 1959) war eine Ausnahmepersöhnlichkeit. Sein Schulungsweg war, mit der zeitlichen Verschiebung von drei Jahren, fast identisch mit dem von Josip. Wegen der engen Verbindungen mit dem Werdegang Josips wird Ante im weiteren Diskurs dieser Arbeit eine fixe Größe. An dieser Stelle sollte vieleicht hervorgehoben werden, dass er unmittelbar vor dem Beginn und im Laufe des Ersten Weltkrieges einer der wichtigsten Führungspersöhnlichkeiten des namhaften «Jugoslavenski odbor» («Jugoslawisches Ausschusses»)[26] war, für einige Zeit sogar als Sekretär des Zentralausschusses wirkte. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges (in dem Zeitabschnitt von März bis zum 29. November 1945) bekleidete er neben Srđan Budisavljević und Dušan Sernec das Amt des Königlichen Regenten. *De facto* war er also in der kurzen Periode vom „Tito -Šubašić Abkommen“ bis zum Volksreferendum über die Zukunft des Landes (Königreich oder Republik) einer der Führungspersonen des neuentstandenen Jugoslawien.[27] Wertvolles Dokumentenmaterial über den Jugoslawischen Ausschuss

---

[25] Ebd. In seinem kurzen Artikel *Sjećanje na Mandića* (*Erinnerung an Mandić*) beschrieb der bekannte, aus Opatija stammende istrianische Schriftsteller und Publizist Viktor Car Emin ein Ereignis von einer politischen Zusammenkunft, bei der Matko Mandić zusammen mit den lokalen Sängern gesungen hatte: ««Svi su pjevali skladno, ali njegov glas je dominirao i snagom i toplinom svojom» / «Alle sangen harmonisch, aber seine Stimme dominierte durch ihre Kraft und Wärme» und «kako je Mandić izvanredno volio starodrevne kastavske pjesme». / «wie Mandić die alten Kastaver Lieder außerordentlich liebte». Car Emin, Viktor: «Sjećanje na Mandića», in: Dubrović, Ervin (Hrsg.), *Matko Mandić*, Kastav, Klana, Matulji, Viškovo: Zavičajna knjižnica 1999, Bd. 1, S. 32.

[26] Vgl dazu Art. «Mandić, Ante», in: Ravlić, Slaven (Hrsg.), *Hrvatska enciklopedija*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38568, lezter Zugriff: 23.02.2016.

[27] Eine Vielzahl der Daten über das Leben von Ante Mandić übertrug in seinem Buch über die Familie Mandić Oleg O. Mandić. Wie schon erwähnt, wurde vor einigen Jahren die Korrespondenz und ein großer Teil der Personaldokumenten, Schriften, sogar einige Handschriften unveröffentlichter Bücher, zum Kroatischen Staatsarchiv gebracht. Außerdem veröffentlichte Oleg O. Mandić in der Wochenzeitung Telegram die Nachricht über die Übergabe der wichtigen Korrespondenz und des Restes der aufbewahrten Dokumentation an das Kroatische Staatsarchiv in Rijeka. Vlg. dazu Bebek, Valerija: «Unuk Ante Mandića, kraljevskog namjesnika te suradnika Trumbića i Tita, donosi memoare svog fascinatnog djeda», in: *Telegram* (6. Februar 2016), hier zitiert

veröffentliche Ante Mandić im Buch *Fragmenti za historiju ujedinjenja* (*Fragmente zur Vereinigungsgeschichte*).[28] Es sollte gesagt werden, dass im Moment der Entstehung dieser Arbeit der Lebenslauf und das Wirken von Ante Mandić, einer sehr wichtigen Persönlichkeit des politischen Lebens in Istrien, in Kroatien, sogar im ganzen ehemaligen Jugoslawien, wissenschaftlich nicht bearbeitet wurde, also existiert über Ante Mandić bis jetzt keine Monographie oder Fachstudie aus der Feder eines Soziologen oder Politologen.

Weiterhin ist zu erwähnen, dass Josip drei Schwestern hatte: Marija (1882-1963), Milena (1886-1963) und Danica Mandić (1889-1976), über die Oleg O. Mandić Grundinformationen bereitstellt und die, im Gegensatz zum Bruder Ante, in der aufbewahrten und für diese Arbeit relevanten Dokumentation über Josip Mandić fast überhaupt nicht erscheinen.[29]

2.2.2. Kindheit, Ausbildung (Schulzeit und Studium) – Triest, Rijeka, Zagreb, Wien, Graz (1884-1907)

Josip Mandić wurde in Triest am 4. April 1883 geboren. Eine kuriose Geschichte in Bezug auf die Geburt des Komponisten bringt M. Katić: [30]

> "Za vrijeme boravka Franje Josipa I. u Trstu bacio je jedan atentator bombu na carevu povorku. Mandićeva majka bila je upravo u blizini tog dogadjaja gledajući povorku s prozora. Nalazila se u sedmom mjesecu trudnoće i od eksplozije bombe toliko se prestrašila, da je nastupio prerani porod. Mandić je bio slabašno dijete nekoliko godina i jedva se održavao na životu."[31]

Josip Mandić beendete die ersten vier Klassen der Volksschule in Triest[32], danach ging er nach Rijeka, wo er am Königlichen Gymnasium in Sušak (Heute das Erste Sušaker

---

nach: http://www.telegram.hr/price/unuk-ante-mandica-kraljevog-namjesnika-te-kasnije-suradnika-trumbica-i-tita-donosi-memoare-svog-fascinantnog-djeda/. (Letzter Zugriff 16.6.2017).

[28] Mandić, Ante: *Fragmenti za historiju ujedinjenja: Povodom četrdesetogodišnjice osnivanja Jugoslavenskog odbora*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1956.

[29] Vgl. dazu Mandić, Oleg, op. cit.

[30] Katić, Milan: «Naše 'čudo od djeteta'», in: *Novosti* 86 (26. März 1937), S. 23. Diese Geschichte übernimmt wortwörtlich auch Vladimir Fajdetić (Fajdetić, Vladimir: «Dr. Josip Mandić, hrvatski skladatelj», in: Munić, Darinko (Hrsg.), *Zbornik Kastavštine*, Kastav: Gemeinde Kastav 1995 (3), S. 165-173.

[31] „Während des Besuchs Kaiser Franz' I. in Triest warf ein Attentäter eine Bombe auf den Kaiserzug. Mandićs Mutter war gerade in der Nähe des Ereignisses, indem sie den Zug vom Fenster aus betrachtete. Sie war im siebten Monat der Schwangerschaft und von der Bombenexplosion erschrak sie dermaßen, dass eine Frühgeburt eintrat. Mandić war für einige Jahre ein kränkliches Kind und schaffte es kaum, sich am Leben zu erhalten“. Die Angabe, dass sich Mandićs Mutter „im siebten Monat der Schwangerschaft befand“ zur Zeit dieses Ereignisses, entspricht nicht der Wahrheit. Das im Artikel erwähnte Attentat auf den Kaiser Franz Josef I. ereignete sich am 17. September 1882, es wurde vom istrianischen Apotheker Donato Ragosa durchgeführt; in der Planung half ihm Guglielmo Oberdan. Da Josip Mandić am 4. April 1883 geboren wurde, kann die hier unterbreitete Information über eine „Frühgeburt“ als Folge eines Schocks nach der Explosion in der unmittelbaren Nähe nicht wahr sein, was aber die Möglichkeit, dass Mandićs Mutter zur Zeit des Attentats tatsächlich in der Nähe war, nicht ausschließt.

[32] Mandić besuchte in Triest die Deutsche Volksschule! Vgl. dazu „Petar Svačić“, in: *Edinost* 15 (15. Jänner 1904), S. 1-2.

Kroatische Gymnasium), zwei Schulklassen in den Schuljahren 1893/94 und 1894/95 besuchte, was aus den im Archiv des Gymnasiums aufbewahrten Zeugnissen hervorgeht.[33] In ihrer Forschung über die Schulzeit Mandićs am Gymnasium in Rijeka von Lovorka Ruck[34] erwähnt sie aufgrund des Berichtes, den sie im gleichen Archiv fand, eine interessante Information: In der Rubrik „Wohnungsgeber" wurde Franjo Kresnik eingetragen, der Vater des bekannten gleichnamigen Geigenbauers aus Rijeka. Im Fach „Gesang" wurde Mandić mit „sehr gut" bewertet und sein Gesangslehrer am Gymnasium war Vilim Gustav Brož, ein Musiker tschechischer Herkunft. Ruck fand heraus, dass Mandić die ersten zwei Schulklassen am Königlichen Gymnasium in Sušak mit einem anderen ungewöhnlich begabten kroatischen Komponisten besuchte, dem zu früh verstorbenen Milutin Polić.[35] L. Ruck bringt in Ihrer Arbeit auch eine Übersicht über das Musikleben in Rijeka zu jener Zeit und über das Repertoire des dortigen Gemeindetheaters (Općinsko kazalište) – die Opern, die Mandić hypothetisch im Theater hören konnte und die auf seine kompositorische Entwicklung einen Einfluss ausübten.[36] Nach Beendigung der zwei Klassen des Gymnasiums in Sušak setzte Josip Mandić im Herbst 1895 seine Schulausbildung in Zagreb fort, wo er, zusammen mit seinem älteren Bruder Ante, Zögling im Königlichen Konvikt wurde und für die folgenden vier Jahre das Königliche Große Gymnasium in Zagreb (das sogenannte „Oberstadtgymnasium" – „Gornjogradska") besuchte.[37] Die Zeugnisse, die im Kroatischen

---

[33] Für die Beschaffung der Zeugnisse Mandićs bedanke ich mich beim Archivar des Gymnasialarchivs Herrn Zoran Kršul.

[34] Vgl. dazu Ruck, Lovorka, «Život i djelo skladatelja Josipa Mandića», in: Tadejević, Vinko (Hrsg.), *Zbornik Ivan Matetić Ronjgov. Odjeci glazbene prošlosti*, Viškovo, Ronjgi, Ustanova Ivan Matetić Ronjgov 2002 (6), S. 346.

[35] Polić, Milutin, ein kroatischer Komponist (Sušak, heute ein Teil von Rijeka 4. VIII. 1883 – Rijeka 3. VI. 1908), Bruder der Schriftsteller Nikola und Janko. Mit der Musik begann er sich erst im Alter von 15 Jahren zu befassen. Teilweise war er Autodidakt. Musik lernte er privat bei F. S. Vilhar, danach besuchte er die Musikschule des Kroatischen Musikvereins in Zagreb (1903-05). Das Kompositionsstudium, in das er sich am Konservatorium Benedetto Marcello in Venedig 1906 inskribierte, wurde durch seinen vorzeitigen Tod unterbrochen. Er schrieb rund 50 Musikwerke, davon blieben aber nur 21 erhalten. Er schrieb für verschiedene Besetzungen, aber am zahlreichsten unter seinen Werken sind die Vokalkompositionen. Sein bekanntestes Werk ist die Orchestersuite *Suita Fantastica*. Er fing unter dem Einfluss der Romantik zu schreiben an, aber in den späteren Werken sind Bewegungen Richtung Moderne erkennbar. (Polić, Milutin, in: *Kroatische Enzyklopädie*, Internetausgabe, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=49130, letzter Zugriff: 23.012016.)

[36] L. Ruck führt folgende Opern an: Mascagnis *Cavalleria rusticana*, Leoncavallos *I Pagliacci*, Verdis *Otello*, *Hamlet* und *Mignon* von Ambroise Thomas, wie auch Bizets *Carmen*. Auf dem Repertoire im Jahre 1894 standen Verdis Opern *Troubadour* und *Macht des Schicksals* und Gounods *Faust*; in der nächsten Opernsaison (1894/1895) wurden Puccinis *Manon Lescaut* wie auch Ponchiellis *Gioconda* in Szene gesetzt. Vgl. dazu Ruck, Lovorka: «Veze skladatelja Josipa Mandića (1883.-1959.) s Rijekom», in: Tadejević, Vinko (Hrsg.) *Hrvatski istarski preporoditelji Matko Laginja, Vjekoslav Spinčić, Matko Mandić. Zbornik Ivan Matetić Ronjgov*, Viškovo, Ronjgi, Ustanova Ivan Matetić Ronjgov 2002 (6), S. 83-87).

[37] Aus dem Dokument Nr. 10925, das im Fond des Königlichen Adelskonvikts im Kroatischen Staatsarchiv – datiert mit dem 3. August 1895 – aufbewahrt wird, ist ersichtlich, dass Mandićs Vater, Fran Mandić, der Konviktsdirektion eine Bittschrift sandte «da mu se sinovi Josip i Antun učenici kr. Gimnazije riječke primaju kao pitomci u konvikt uz ustanovljeni godišnji doprinos od 280 for. za svakog sina ...» / „ob seine Söhne Josip

Staatsarchiv aufbewahrt wurden, bestätigen, dass Josip Mandić im Jahre 1895 in Zagreb in die dritte Klasse des Königlichen Großen Gymnasiums ging und dort auch die vierte, fünfte und sechste Klasse beendete. Von den relevanten Angaben für den Zeitabschnitt der Zagreber Schulzeit soll hier angeführt sein, dass er ein vorbildlicher Schüler war. Neben den herkömmlichen Fächern lernte er im Zagreber Gymnasium fünf Sprachen: Kroatisch, Deutsch, Griechisch, Latein und als fakultatives Fach Französisch.[38] Durch alle vier Jahre war er Stipendiat der Matija Dubrović-Stiftung; es ist interessant zu erwähnen, dass Mandić im zweiten Semester der vierten Schulklasse in Mathematik und Physik, und die ganze fünfte Klasse hindurch in Mathematik, vom bekannten kroatischen Komponisten und Organisten Franjo Dugan unterrichtet wurde.[39]

Einige Angaben über Mandićs Schulzeit stehen in der Broschüre über das Königliche Adels-Konvikt in Zagreb 1796-1896.[40] Aus dieser Broschüre geht hervor, dass Mandić im Konvikt den Status eines *Solvent*, d.h. eines für die Schule zahlenden Zöglings, hatte und dass er auf der Liste der Zöglinge im Schuljahr 1895/1896 als Schüler der vierten Klasse unter der Ordnungszahl 419 aufscheint.[41]

In Zagreb beginnt auch Mandićs Musikausbildung und zwar beim Komponisten und Organisten Franjo Serafin Vilhar Kalski,[42] der im gleichen Konvikt Gesang unterrichtete.

---

und Ante, Schüler des Königlichen Gymnasiums in Rijeka, als Zöglinge in den Konvikt aufgenommen werden könnten, mit einem jährlichen Beitrag von 280 Forint für jeden Sohn". (Übersetzung des Verfassers).

[38] Im Gymnasium in Rijeka lernte Mandić noch Italienisch, obwohl nicht auch Dienstsprache, doch die meist gesprochene und meistgebrauchte Sprache in Triest.

[39] Vgl. dazu die Gymnasial-Zeugnisse von Josip Mandić, die im Kroatischen Staatsarchiv in Zagreb aufbewahrt werden.

[40] Vgl. dazu *Kralj. Plemićki konvikat u Zagrebu 1796-1896*, Zagreb: Knjigotiskara i litografija C. Albrechta (Jos. Wittasek) 1896.

[41] Ebd. S. 37. In einem unsignierten Artikel, aber offensichtlich von einem sehr eingeweihten Autor in der Tageszeitung *Edinost* steht: «Dovršivšega nemško šolo v Trstu, poslal ga je oče na kraljevski veliki gimnazij na Sušak, kjer je Josip ostal do l.(eta) 1894. Od tu ga je dal oče skupno z bratom Antonom v plemiški konvikt v Zagrebu, kjer je Josip ostal do leta 1899, to je, dotlej, da je brat Anton maturiral. Leta 1899 se je Josip preselil zopet na sušaški veliki kraljevi gimnazij, na katerem je maturiral meseca julija 1901.» / «Nachdem er die deutsche Schule in Triest beendet hatte, schickte ihn sein Vater auf das Große Königliche Gymnasium in Sušak, wo Josip bis zum Jahr 1894 blieb. Von dort schickte ihn der Vater zusammen mit dem Bruder Anton auf das Königliche
Adelskonvikt in Zagreb, wo Josip bis zum Jahre 1899 blieb, d.h. bis auch der Bruder Anton mit der Matura abgeschlossen hatte. Im Jahr 1899 kehrte Josip zum Großen Königlichen Gymnasium in Sušak zurück, das er Ende Juli 1901 mit der Matura abschloss.". (Übersetzung des Verfassers). Wenn man die Genauigkeit der hier dargelegten Angaben vergleicht und mit anderen Quellen überprüft, kommt man zur Schlussfolgerung, das alle Angaben des Autors von diesem in *Edinost* veröffentlichten Artikel vollkommen richtig sind. Das ist übrigens der erste Zeitungsartikel überhaupt, der sich mit den biographischen Informationen über Josip Mandić auseinandersetzt. Die gleiche Quelle bringt eine interessante Information, die nur hier vorzufinden ist: «Tudi na Sušaku se je mnogo bavil s glasbo ter začel pisati opero «Marinka», ki pa je radi bolezni ostala nedovršeno delo.» / «In Sušak beschäftigte er sich auch mit Musik und fing an, die Oper *Marinka* zu schreiben, die wegen Krankheit unvollendet blieb.» (Übersetzung des Verfassers). «Petar Svačić», in: *Edinost* 15 (15. I. 1904.), S. 1.

[42] Franjo Serafin (1852-1928) ist ein Komponist slowenischer Herkunft, Schüler von F. Blažek und F. Z. Skuherský an der berühmten Orgelschule in Prag. Er wirkte als Chorleiter in Temeswar, Karlovac, Sisak, Split, Gospić und ab 1891 ist er Gesangslehrer und Organist in der St. Markuskirche und Chorleiter des

Eine lapidare, aber absolut verlässliche Informationsquelle über Mandićs Ausbildung ist das Formular: *Fragen für die Autobiographie*. *Südslawisches enzyklopädisches Wörterbuch*, das im Nachlass des Musikwissenschaftlers und Komponisten Božidar Širola aufbewahrt wird.[43] In der Rubrik *Erste Jugend* (*erste Eindrücke, wie sie sich auf das spätere Leben auswirkten*) schreibt Mandić in der dritten Person: «od prve mladosti zanijet za glazbu. Majka vrlo muzikalna. Nije imao prilike uživati glazbenu izobrazbu.» / „seit früher Jugend für Musik begeistert. Mutter sehr musikalisch. Hat keine Gelegenheit, eine Musikausbildung zu genießen." (Übersetzung d. Verfassers). Bei dem Fragenabschnitt *Mittelschulen (Erinnerungen an die Lehrer, die besonders eindrucksvoll waren; Erinnerungen an Kameraden; Schülergesellschaften; erste literarische Werke)* schrieb Mandić nieder: „In der IV. Gymnasialklasse fing er an, das Klavier zu spielen. Der Lehrer war F. S. Vilhar. Er lernte alles in allem 1 ½ Jahre. [...] Später, mit 16 Jahren, unterrichtete ihn in Harmonielehre der ausgezeichnete Triestiner Maestro Gustavo Wieselberger. Er lernte nur in den Schulferien». Nach seinen eigenen Worten begann Mandićs ernstere Musikausbildung also im Jahr 1896 mit Klavieruntericht und Harmonielehre, wahrscheinlich auch Kontrapunkt etwa 1899.[44]

Gesangsvereins «Zastava». «Komponist des spätromantischen Stils, lehnte Vilhar sich in seinen Werken an die Volksmusik an, besonders an die kroatische, in die er sich ganz einlebte und sich unter die wichtigen Vertreter der Nationalrichtung in Kroatien gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts einreihte. Besonders hervorzuheben sind seine Vokalkompositionen, die sich durch inspirierte Melodik wie auch einen vorbildlichen Vokalsatz auszeichnen." (Übersetzung des Verfassers). Kos, Koraljka: «Vilhar (Kalski), Franjo Serafin» in: *Muzička enciklopedija*, Kovačević, Krešimir (Hrsg.), Bd. 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1974, S. 665.

[43] *Pitanja za autobiografiju. Za Južnoslovenski enciklopedički rječnik*. Širola hat vielen damaligen Musikern, um möglichst präzise Angaben über Komponisten und Informationen für das obengenannte enzyklopädische Wörterbuch zu bekommen, ein Formular mit ausgewählten Fragen geschickt, das sie beantworteten und an Širola zurückschickten. Im Rahmen seines Projektes sandte Širola das Formular auch an Mandić. Der Nachlass des Musikwissenschaftlers und Komponisten Božidar Širola wird in der National- und Universitätsbibliothek in Zagreb aufbewahrt. Das von Mandić ausgefüllte Formular befindet sich im Teil des Nachlasses, der unter dem Namen „Kroatische Komponisten" („Hrvatski kompozitori") aufbewahrt wird und aus kurzen handgeschriebenen Aufzeichnungen von Širola selbst – hauptsächlich Biographien und Daten über das Schaffen unterschiedlicher kroatischer Komponisten – besteht. Das Formular hat den Wert eines authentischen Zeugnisses, weil es Mandić eigenhändig ausfüllte, was aus seiner Handschrift ersichtlich ist, allem Anschein nach so um die 30-iger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts.

[44] Eine Bestätigung der Information, dass Vilhar im Konvikt auch Klavier unterrichtete, findet man in einem der Dokumente des Adelskonvikts, dem Arbeitsbericht aus dem Jahr 1895, der auch im Staatsarchiv in Zagreb aufbewahrt wird: «Gos. Fr. Š. Vilhar poučavao je neke pitomce glasoviru, gos. učitelj Zamočnik gođenju, a jedan pitomac učio se flauti». /„Herr Fr. Š. Vilhar erteilte eingen Zöglingen Klavierunterricht, Herr Zamočnik erteilte Geigenunterricht und ein Zögling lernte das Flötenspiel.» Širola übernahm die Angaben aus dem oben genannten Formular über den schulischen Werdegang Mandićs auch in sein Buch *Pregled povijesti hrvatske muzike* (*Überblick über die Geschichte der kroatischen Musik*), genauso wie die Information, dass Vilhar Mandić im Klavierspiel unterrichtete: ««Tek kada je došao u Zagreb, počeo je u četvrtom razredu gimnazije učiti marnije udaranje u klavir (učitelj mu je bio Fr. S. Vilhar).» /«Erst als er nach Zagreb kam, began er in der vierten Gymnasialklasse mit mehr Fleiß das Klavierspiel zu lernen (sein Lehrer war Fr. S. Vilhar)» (Širola, Božidar, *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Zagreb: Edition Rirop 1922, S. 289). Im schon erwähnten Zeitungsartikel in *Edinost* wird das Jahr des Unterrichtbeginns mit 1894 falsch angeführt, denn zu dem Zeitpunkt war Mandić noch nicht in Zagreb. Im gleichen Artikel findet man die Bestätigung der Information, dass der junge Komponist zusätzlich während der Schulferien Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Gustav Wieselberger in Triest bekam. (Vgl. dazu «Petar Svačić», in: *Edinost* 15 (15. Jänner 1904), S. 1-2).

Das Musikleben in Triest konnte auf die Entwicklung des jungen Komponisten also nur in den Jahren seiner Grundschulausbildung Einfluss haben, da er schon als Zehnjähriger nach Rijeka zur Weiterbildung ging und dann seine Ausbildung weiter in Zagreb und in Wien fortgesetzt hatte. Sicher ist es, dass Mandić die Sommer, genauer gesagt Schulferien, jedoch zu Hause verbrachte – relativ kurze Zeitabschnitte – in denen der Privatunterricht bei Wieselberger die enzige mögliche Art und Weise der Musikausbildung war.[45]

Eine viel wichtigere Angabe über das Musikleben in Triest jener Zeit besteht darin, dass Mandić zum Zeitpunkt der frühesten Schulausbildung im Theater Politeama Rossetti und im Stadttheater (Teatro Comunale)[46] Gelegenheit hatte, einer ganzen Reihe von Opernaufführungen beizuwohnen, die einen wesentlichen Einfluss auf seine kompositorische Entwicklung hatten, sowohl hinsichtlich der stilistischen als auch musiksprachlichen Präferenzen, die sich später in seinem Opernoeuvre wiederspiegelten.[47] Es ist interessant zu erwähnen, dass der bekannte Komponist Antonio Smareglia (geboren in Pula 1854), bei dem genau so wie bei Mandić ein Elternteil kroatischer Abstammung war, 1905 nach Triest zog, wo er, mit kürzeren Unterbrechungen, bis zum seinem Tod lebte.[48] Ausgerechnet einige seiner besten Opern erlebten ihre Aufführungen in Triest: *Istrianische Hochzeit* (*Nozze Istriane*) am 28. 3. 1895 (Uraufführung), wie auchwie auch *La Falena* am 26. Februar 1899 im Triestiner Theater Giuseppe Verdi, bei denen Mandić hypothetisch anwesend sein konnte.[49]

In Triest bekam seinen ersten Musikunterricht auch der berühmte Ferruccio Busoni (väterlicherseits auch Triestiner), der später eine sehr wichtige Rolle spielen wird bei Mandićs

---

[45] Jedoch, von den relevanten Ausbildungseinrichtungen im damaligen Triest sollten erwähnt werden die Privatmusikschule *Liceo Musicale*, die schon 1884 Arturo Vram gründete, in dem er der Gesangstradition in Triest folgte, wie auch das *Primo Liceo musicale di Trieste*, das 1903 Roberto Catolla ins Leben rief. (Vgl. dazu Hausegger, Barbara, «Trieste, città musicalissima»: in Szabó-Knotik, Cornelia (Hrsg.): *Wien-Triest um 1900: Zwei Städte – eine Kultur?*, Wien: Verlag der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1993, S. 171). 1903 wurde auch das *Liceo musicale Giuseppe Tartini* und 1904 das *Conservatorio musicale* gegründet, die beiden Institutionen haben jedoch keinen direkten Einfluss auf die Musikausbildung des jungen Mandić ausgeübt.

[46] Im Jahre 1901 nach dem Tod des großen Komponisten, wurde das Theater in Il Teatro Verdi umbenannt. Diesen Namen trägt es auch heute noch.

[47] In seinem *Nekoliko refleksija* (*Einige Reflexionen*) betitelten und in der Wochenzeitung *Jadran* 1903 veröffentlichten Zeitungsartikel führt Mandić explizit die Information über die Aufführung von Puccinis Oper *Tosca* Anfang März 1903 im Stadttheater Giuseppe Verdi an. Im gleichen Monat wurde die Oper *Germania* von Alberto Franchetti gegeben, die auch in dem Zeitungsartikel erwähnt wird. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann man annehmen, dass Mandić den Vorstellungen beiwohnte, weil sie beide zur Zeit der Osterferien gegeben wurden, in der Zeit, als der junge Komponist gerade zu Hause in Triest weilte. Auf der Liste der Opern, die im Triester Verdi Theater zur Jahrhundertwende gespielt wurden, war eine große Zahl an Werken von Wagner, Donizetti, Mascagni, Verdi, Weber, Puccini, Meyerbeer und vielen anderen. Vgl. dazu http://www.teatroverdi-trieste.com/it/ . (Letzter Zugriff 24.4.2017)

[48] Vgl. dazu Juranić, Zoran: «O životu i djelu Antonija Smareglie», in: *Arti musices*, 8/2, 1977, S. 140.

[49] Vgl. dazu Grove dictionary (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28365?q=trieste&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit) (Letzter Zugriff 24.4.2017)

Entscheidung, zur Musik zurückzukehren. Von den kroatischen Komponisten sollte auch Bruno Bjelinski, der in Triest am 1. 11. 1909 geboren wurde, erwähnt werden.[50]

Im Jahre 1897, also als Vierzehnjähriger, komponierte Mandić das erste bis heute aufbewahrte Werk *Kroatische Messe* (*Hrvatska misa*) für gemischten Chor a cappella, die von der Druckerei Engelmann & Mühlberg in Leipzig gedruckt wurde.[51] Obwohl in den Periodika das genaue Datum ihrer Uraufführung nicht aufgezeichnet wurde, wurde über die *Kroatische Messe* in der damaligen Presse schon berichtet.[52]

Nach der vierjährigen Schulzeit in Zagreb setzte Josip seine Ausbildung wieder auf dem Königlichen Gymnasium in Rijeka fort, wo er im Jahre 1900 die siebente und im Jahre 1901 die achte Klasse beendete und die Matura bestand.[53] Schon im Dokument über den Erfolg bei der Reifeprüfung wurde in der Rubrik „welchem Beruf wird er sich widmen" „Medizin" eingetragen.

Im Jahre 1901 geht Mandić zur weiteren Ausbildung nach Wien. Nach den Angaben im Archiv der Universität ist Mandić im Wintersemester 1901/1902 als Hörer an der Medizinischen Fakultät der Universität Wien inskribiert.[54] Im Sommersemester 1902 war sein Name im Studentenregister der Juridischen Fakultät eingetragen.[55]

Hier die Angabe, was Mandić (allerdings in der 3. Person) selbst über seine Studienzeit in Wien in dem schon erwähnten Fragebogen aus dem Nachlass Širolas schrieb:

> «Polazio je medicinski fakultet u Beču. Nakon 3. semestra prešao je u pravni fakultet, da se uzmogne baviti temeljitije glazbom. Upisao se je u Bečki konservatorij, gdje je polazio predavanja prof. Graedener-a, o harmoniji a kasnije i kontrapunktu.» / «Er besuchte die Medizinische Fakultät in Wien. Nach dem 3. Semester ging er zur Juridischen Fakultät über, um sich gründlicher mit der Musik beschäftigen zu

---

[50] Triest war schon im 19. Jahrhundert für die Musikgeschichte Kroatiens ein wichtiges Musikzentrum. Im Jahre 1865 wurde dort die Oper *La madre slava* des aus Zadar stammenden Komponisten Nikola Strmić (Nicolò de Stermich di Valcrociata) aufgeführt. Er war neben Ivan Zajc einer der wichtigsten dalmatinischen Opernkomponisten. Caterina Brugnera stellt in der Oper *La madre slava* ein interessantes Verhältnis zwischen der italienischen Operntradition und dem neu enstehenden kroatischen Opernstil fest: „"In particular, his prinicpal work,'La madre slava', produced onstage at Trieste in 1865 and at Zagabria the following year, constituted an interesting and probably unique point of meditation between the well-rooted Italian operatic tradition and the emerging Croatian operatic vein." Brugnera, Caterina: «'La madre slava' di Nikola Strmić: un tentativo di incontro tra illirismo e opera italiana», in: *Musica e storia*, 3/2014 (Dezember), S. 591.

[51] N. Leverić führt in ihrer Diplomarbeit über Mandić an, dass das Werk auch von Dionička tiskara (Dionička Druckerei) gedruckt wurde (Vgl. dazu Leverić, Nataša: *Josip Mandić (1883-1959) – Tragovi*, Diplomarbeit Musikakademie Zagreb 1995, S. 11-12). Diese Ausgabe wurde nicht gefunden, deswegen bleibt diese Angabe fraglich.

[52] Vgl. dazu: Brajša-Rašan, Matko (M. B. R.), «Hrvatska misa za mješoviti zbor, uglazbio Josip Mandić», in: *Naša sloga* 10 (16. März 1899), S. 3. Detaillierter über die *Kroatische Messe* im weiteren Verlauf dieser Arbeit.

[53] Im Jahr 1899 beendete Josips Bruder Ante die achte Klasse und schloss mit der Matura am Königlichen Gymnasium in Zagreb ab, so brachte der Vater Josip in das der Stadt Triest am nächsten gelegene Gymnasium, nämlich dieses in Rijeka.

[54] Archiv der Universität Wien – Univ. Hauptmatrikel – M23 – 1900/01-1904/05, S. 135

[55] Juridische Fakultät – Sommer-Semester 1902. – S. 115. Die Bestätigung dieser Information findet man auch bei V. Spinčić. (Vgl. dazu Spinčić, Vjekoslav: *Crtice iz hrvatske književne kulture Istre*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, 1926. (Reprint: Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2011).

können. Er inskribierte sich in das Wiener Konservatorium, wo er die Vorlesungen von Prof. Graedener, und zwar Harmonielehre und später Kontrapunkt, besuchte».

Schon 1902 schrieb Josip Mandić sein erstes vokal-instrumentales Werk, die Kantate *Slaven i pjesma* (*Slawe und Gesang*) für gemischten Chor und Orchester auf Texte von Karlo Lukež.[56] Die Komposition wurde am 11. Mai desselben Jahres im Theater Armonia in Triest im Konzert des Slowenischen Gesangsvereins (Slovensko pevsko družtvo) anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der künstlerischen Tätigkeit des Vereinschorleiters Srećko Bartel aufgeführt. Die Aufführung leitete als Dirigent der Komponist selbst. Der Kommentator des Konzertes – er unterschrieb nicht mit seinem Namen – schreibt in der Zeitung *Naša sloga* über den großen Erfolg des Konzertes. Neben den panegyrisch intonierten Tönen im Artikel werden auch Informationen über das Entstehen des Werkes gebracht.[57] Aus dem im Jahr 1926 veröffentlichen Artikel von Vjekoslav Spinčić erfahren wir, dass die Kantate zum ersten Mal vom Gesangsverein aus Triest im Theater Armonia anlässlich der zwanzigjährigen Tätigkeit von Srećko Bartel, dem Mandić das Werk widmete, aufgeführt wurde.[58]

Der Text der Kantate aus der Feder von Karlo Lukež stand zweifellos im Dienst des Weckens des Nationalbewusstseins[59] und war vom panslawistischen Geist durchdrungen, was mit den politischen Bestrebungen der Slowenen und Kroaten – also Slawen – dieser Zeit in

---

[56] Im Manuskript des Werkes hatte K. Lukež unter dem Pseudonym «Dr. Trnoplesar» unterschrieben. K. Lukež ist zugleich der Autor des Librettos von Mandićs Oper *Petar Svačić*. Auf der ersten Seite des Manuskripts schrieb der Autor nieder: "Uglasbio i posvetio Srećku Bartel-u pjevovodji 'Slov. pevskega društva' u Trstu prigodom njegove dvadesetgodišnjice dne 11. svibnja 1902 Josip Mandić" / «In Musik gesetzt und dem Chorleiter des 'Slow. Gesangsvereins' in Triest Srećko Bartel anlässlich seines zwanzigjährigen Jubiläums am 11. Mai 1902 Josip Mandić gewidmet".

[57] «Mandiću su u kazalištu priredjene velike ovacije i uručena su mu dva lovor-vienca» [...] Mandićeva kompozicija djelo je velikog začetka i obradbe. U tom se djelu ujedinjuje snaga genija sa vještinom prokušanog maestra. [...] Još nam valja iztaći, da je g. Mandić pjesmu uglazbio za prošlih uskrsnih dana i to u kratkom roku od desetak dana, da je za istu napisao orkestralnu pratnju u drugih osam dana [...]». Der Autor des Textes erwähnt auch die Volkslieder, die Mandić in seiner Komposition verwendet: «Ouvetura (sic) je tematički obradjena, protkana s narodnim napjevom 'Vozila se'. Nije onaj napjev naprosto i otvoreno odigravan uz kakvu god lošu orkestralnu pratnju, već je to umjetnički obradjeno u klasičnom stilu sličnih radja (sic!), a napjev je služio kao zlatna nit u bogatoj tkanini. [...] Na jednom oćutismo tamburaški zbor sa napjevom, koga u Makarskoj pjevaju – «Mažurice» / «Mandić wurden im Theater große Ovationen bereitet und zwei Lorberkränze überreicht [...] Mandićs Komposition ist ein Werk großen Anfangs und bester Ausarbeitung. In diesem Teil wird die Kraft des Genies mit der Fertigkeit eines erfahrenen Maestros vereinigt. [...] Noch zusätzlich wäre zu betonen, dass Herr Mandić den Gesang während der vorigen Ostertage in Musik setzte und zwar in einer kurzen Frist von etwa zehn Tagen und die Orchesterbegleitung in nur weiteren acht Tagen schrieb. [...]» Der Autor des Textes erwähnt auch die Volkslieder, die Mandić in der Komposition verwendet: «Ouvetura (sic) ist thematisch bearbeitet, mit dem Volkslied 'Vozila se' durchwoben. Diese Weisen wurden nicht einfach mit irgendeiner schlechten Orchesterbegleitung gespielt, sondern sie wurden künstlerisch im klassischen Stil ähnlicher Werke bearbeitet und sie dienten als goldener Faden in einem reichen Stoff. [...] Auf einmal fühlten wir einen Tamburizzachor mit dem Volsklied, das in Makarska gesungen wird - «Mažurice». „Koncert Slovanskega pevskega družtva", in: *Naša sloga* 39 (23. Mai 1902), S. 3.

[58] Spinčić irrt sich, indem er behauptet, es sei Bartels 25-jähriges Jubiläum. Diese Information übernimmt von ihm auch Leverić. Vgl. dazu Leverić, Nataša: «Josip Mandić (1883.-1959.) – Tragovi», in: *Arti Musices,* 30/1 (1999), S. 3-46, wie auch Spinčić, Vjekoslav: *Crtice iz hrvatske književne kulture Istre*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, 1926. (Reprint: Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2011), S. 154

[59] Bei dieser Gelegenheit wird nicht auf den Kunstwert der Verse von Lukež eingegangen.

Triest in Zusammenhang stand.[60] Der Kampf des kroatischen und slowenischen Volkes gegen den italienischen Einfluss manifestiert sich in diesem Werk durch allgemein slawischen und nicht ausdrücklich kroatischen oder slowenischen Charakter. Solche pan- oder südslawische Tendenzen werden im Endeffekt nach dem Ende des Ersten Weltkrieges zu einem Staat aller Südslawen führen. Die Kroaten in Triest werden später gezwungen sein, sich der neuen politischen Konstellation zu fügen und ihr Schicksal als einen Teil der gesamten Problemlösung in der weiteren Region wie auch als Teil der Entscheidungen der großen Weltmächte zu akzeptieren.

Von der Fortsetzung der Musikausbildung Mandićs in Wien wissen wir mit Sicherheit, dass er am 15. September 1903 das Musikstudium am Konservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien begonnen hatte. Aus der Matrikel, die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird[61], kann man erfahren, dass sein Hauptfach in der «Vorbildungsschule» die Orgel war. Im Schuljahr 1903/1904 wurde Mandić, neben Orgel, auf der ihn Josef Vockner[62] unterrichtete, in jedem der angeführten Kriterien – Fleiß, Fortschritt und Benehmen – mit der höchsten Note, einem Einser bewertet. Als Nebenfach wurde ihm «Harmonielehre und Kontrapunkt» vorgeschrieben, das er bei Professor Hermann Graedener[63] abslovierte. Er wurde mit folgenden Noten bewertet: Fleiß – 1, Fortschritt – 2, Benehmen – 1. Auf der Matrikel der Vorbildungsschule wurde bei der Nummer des „Jahrgangs“ (des Studienjahrs) die Nummer 1 durchgestrichen, was die Bestätigung der Information sein könnte, die bei Barbić zu finden ist, und zwar, dass Mandić am Wiener Konservatorium gleich zum fünften Studienjahr aufgenommen wurde.[64] Aus der gleichen Quelle erfahren wir, dass Mandić im Schuljahr

---

[60] Davon zeugt am besten auch dieser Ausschnitt von der Textvorlage der Kantate: „Pjesma u boj vjerno prati vazda svud Slavena ...Od laguna i od Alpa, do Soluna, do Stambola, od Vltave i od Karpata sve do mora i do pola. Svuda, svuda, pjesma naša budi znana i štovana! / «Der Gesang folgt den Slawen überall getreu in den Kampf ... Von den Lagunen und von den Alpen bis Solun, bis Saloniki, von der Moldau und von den Karpaten ganz bis zum Meer und zum Pol. Überall, überall sei bekannt und geehrt unser Lied!» (Übersetzung des Verfassers).

[61] Matrikel von Josef Mandić. Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschafte der Musikfreund in Wien. Vorbildungsschule. Schuljahr 1903/04. Archiv der der Gesellschafte der Musikfreund in Wien.

[62] Josef Vockner (18. 3. 1842 – 11. 4. 1906) Organist und Komponist, Schüler von Anton Bruckner und ab 1890 sein Nachfolger, Orgelprofessor am Konservatorium der Musikfreunde in Wien. Vgl. dazu Tschulik, Norbert: „Der Bruckner-Schüler Josef Vockner“, in: Wessely, Othmar (Hrsg.), *Bruckner Jahrbuch 1989/90*, Linz: Anton Bruckner Institut 1992, S. 289-302.

[63] Hermann Otto Theodor Graedener (Kiel, 8. 5. 1844 - Wien, 18. September 1929) Komponist und Dirigent. Seit 1862 Organist an der Lutherischen Stadtkirche in Wien, ab 1864 Geiger des Hoforchesters. Von 1877 bis 1913 unterrichtete er Musiktheorie am Wiener Konservatorium. Außerdem wirkt er zwischen 1892 und 1896 als Dirigent der Wiener Singakademie, gehört zu Brahms' Freundeskreis. (Vgl. dazu https://de.wikipedia.org/wiki/Hermann_Graedener_(Komponist). (Letzter Zugriff 24.4.2017)

[64] „[…] Upisuje se i u bečki konservatorij i na prijamnom izpitu primljen je u petu godinu. On se misli ovih dana prikazati na državni ispit iz glazbe […]». / « […] Er inskribierte sich in das Wiener Konservatorium und

1904/05 in der „Ausbildungsschule“ die Fächer Orgel bei Vockner, Kontrapunkt bei Hermann Graedener und Instrumentenkunde (Abkürzung „Instrument. K“) bei Professor Eusebius Mandyczewski inskribierte.[65] Nur in der Rubrik „Zensuren“ wurde „nicht angetreten“ eingetragen, woraus zu schließen ist, dass Mandić die Musik in Wien tatsächlich nur ein Jahr studierte.[66] Weitere Recherchen beweisen dies sehr exakt: der Grund dafür, warum er das Musikstudium unterbrach – zumindest der formelle – ist der Wechsel des Studienortes: Nach den Informationen aus dem Archiv der Universität Graz, hat Josip Mandić das in Wien im Wintersemester 1904/1905 begonnene Studium der Rechtswissenschaft in Graz fortgesetzt: Den wahren Grund des Studienortwechsels und damit auch der Unterbrechung des Musikstudiums kann man vorerst nicht genau bestimmen.[67]

Wenn man die großen Erfolge in Betracht zieht, die Mandić gerade zu dem Zeitpunkt mit den Aufführungen seiner Musikwerke (*Petar Svačić*, *Čemulpo*) erlebte, ist zu vermuten, dass Mandić der Umzug zum Studium nach Graz nicht leicht fiel. Josip Mandić wurde am 25. Januar 1907 in Graz zum Doktor der Rechtswissenschaften promoviert, wie es die aufbewahrten Dokumente aus dem Archiv der Juridischen Fakultät der Universität in Graz eindeutig beweisen.[68]

---

bei der Aufnahmeprüfung wurde er zum fünften Studienjahr zugelassen. Er hatte diese Tage vor, zum Staatsexamen im Fach Musik anzutreten […]». (Übersetzung des Verfassers). Barbić, I.: «Petar Svačić», in: *Naša sloga* 5 (4. Februar 1904), S. 1.

[65] Eusebius Mandyczewski (18. August 1857, Czernowitz (Chernovtsy), Ukraine – 13. Juli 1929, Wien). „[…] war Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und ab 1897 Professor am Wiener Konservatorium. Seine Verdienste waren vor allem um die Gesamtausgaben der Werke von Franz Schubert, Joseph Haydn und Johannes Brahms. Mandyczewski komponierte auch selbst unter anderem, orthodoxe Messen. Ab 1879 war er mit Brahms befreundet und dessen Sekretär. 1897 erhielt er das Ehrendoktorat der Universität Leipzig […]“. (http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/Mandyczewski,_Eusebius). (Letzter Zugriff 24.4.2017)

[66] Die Formulierung “nicht angetreten” könnte man allerdings auch so interpretieren, Mandić wäre nicht zu den Prüfungen angetreten, besuchte aber doch die Vorlesungen, so dass er hypothetisch am Wiener Konservatorium maximal 3 oder 4 Semester verbracht haben könnte. Die Information, Mandićs Lehrer in Wien wäre der berühmte Robert Fuchs gewesen, wie es einige Quellen behaupten (vgl. dazu Leverić, Fajdetić, op. cit.), ist nicht richtig.

[67] Vielleicht ließe sich der Studienortwechsel von der Wiener zur Grazer Universität Josip Mandićs mit dem Lebenslauf seines Bruders Ante Mandić in Verbindung bringen. Ante hatte nämlich gerade zurzeit von Josips Ortwechsels sein Studium beendet und ist nach Triest zurückgekehrt. Es ist signifikant, dass Ante genauso wie Josip zum Doktor der Rechtswissenschaft in Graz promovierte. So folgte, gleich wie während der Gymnasialausbildung (Rijeka-Zagreb-Rijeka) – höchstwahrscheinlich aus finanziellen Gründen – Josip wieder seinem Bruder Ante von Wien nach Graz. Ante Mandić besinnt sich an diese Zeiten in seinen Lebenserinnerungen, die sein Enkel Oleg O. Mandić überlieferte: „[...] Bila mi je jedva prošla 21. godina kada sam završio univerzitet u Beču i položio tamo državne ispite. [...] Prvi rigoroz, državnopravni, sam bio već položio u Grazu odmah nakon svršetka univerzitetskih nauka [...]». / «[...] Ich bin kaum 21 Jahre alt geworden, als ich die Universität in Wien beendete und dort die Staatsprüfungen ablegte. [...] Das erste Rigorosum, das staatsrechtliche, bestand ich schon in Graz sofort nach dem Abschluss des Universitätsstudiums [...]». (Übersetzung des Verfassers). Mandić, Oleg. O.: *Kronika obitelji Mandić*, Rijeka-Opatija: Adamić, Katedra Čakavskog sabora Opatija 2001, S. 62.

[68] Die Informationen über Mandićs Studium in Graz bekam ich von Frau Sabine Krammer aus dem Archiv der Universität Graz, bei der ich mich in dieser Gelegenheit dafür bedanken möchte.

Eines der interessanteren Dokumente aus Mandićs Ausbildungszeit ist zweifellos sein 1903 in der Wochenzeitschrift *Jadran* in kroatischer Sprache veröffentlichter und für das Profil einer solchen Tageszeitung eher ungewöhnlicher Essay, betitelt „Nekoliko refleksija" („Einige Gedanken"). Im Artikel zeigte der damals zwanzigjährige Mandić nicht nur ein außergewöhnlich hohes Niveau seiner Allgemeinbildung, der Ästhetik und Musikgeschichtekenntnisse, vielmehr dokumentierte er sein „Eingeweiht sein" in den Zustand der zeitgenössischen Opernproduktion indem er über die neuesten Werke von Puccini, Mascagni, Massenet und Verdi debattierte. Mandić entwickelt seine ästhetischen Ansichten im Artikel um zwei Aphorismen, die er in Originalsprache d.h. Deutsch bringt: „Allen neuen Erscheinungen ist die Zeit eigen" und „Allen neuen Erscheinungen ist der Geist eigen". Das letztgenannte Zitat, für das er keinen Autor anführt[69], genauso wie das am Anfang des Artikels zitierte Motto, übernimmt Mandić aus den *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* von Robert Schumann.[70] Indem er über *Zeit* spricht, denkt Mandić vordergründig an die Zeitabschnitte der Musikgeschichte und ihre immanenten Musikidiome (hier vergleicht er die Musiksprache Haydns und seiner Zeit mit jener von Wagner im 19. Jahrhundert). Jedoch unter dem Begriff *Zeit* bedenkt er auch das *Alter* des Komponisten: Mandić behauptet, dass in der Jugend des Komponisten „die Phantasie des Komponisten schwach, unentwickelt" sei, so müsse er sich auf Vorbilder stützen. Nach der erzielten Ausbildung „trennt sich der Geist des Musikers von den Vorbildern, will auf deren Grundlage etwas noch Größeres aufbauen, um sich mit den Vorbildern gleichzustellen oder sie zu übertreffen; oder mindestens, „ein 'eigener' Musiker sein, um seinem Werk die Prägung eigener Seele, eigener Individualität zu verschaffen."[71] Indem er das *Novum* in Wagners Werk erörtert, spricht Mandić über sein Genie, schreibt aber auch über seine negativen Seiten. So z.B. nach Mandić „verfällt Wagner in immer größere Emanzipation, Groteskheit, ja Brutalität", was zu „einem Kardinalfehler der ganzen neoitalienischen romantischen Schule wird. Die Bestrebung zu Ungewöhnlichem, Seltenem, zur originellen Harmonie, zu Überwindung der Alteration, zum allzuoften Rhythmuswechel, Überspannung der

---

69 Mandić kommentiert das Zitat mit folgenden Worten: «[...] Ta izreka, koju sam negdje čitao, - u muzikalnoj kakvoj zbirci aforizama, - ne sjećam se za pravo gdje, - pala mi je ovih dana na pamet, čitajući u lokalnim stručnim i nestručnim listovima kritike o Puccinijevoj operi: 'Tosca' i Franchettijevoj: 'Germania' [...]» / „[...] Dieser Spruch, den ich irgendwo gelesen habe, in irgendeiner Aphorismensammlung – ich erinnere mich eigentlich nicht genau wo, - fiel mir in diesen Tagen ein, als ich in der lokalen Fachpresse und in den Nicht-Fachzeitungen die Kritiken über Puccinis Oper ‚Tosca' und Franchettis‚Germania' las [...]". (Übersetzung des Verfassers). (Mandić, Josip: «Nekoliko refleksija», in: *Jadran* 3 (25. April 1903), S. 2). Mandić aber wusste sehr gut, dass das Zitat aus Robert Schumanns Feder stammt, da er denselben Artikel mit noch einem Zitat Schumanns angefangen hatte.

70 Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, I. Bd, Leipzig: Georg Wigands Verlag 1854, S. 35. Dieses Zitat ist genau gesagt einer der Aphorismen Euseibius´.

71 Mandić, Josip: «Nekoliko refleksija», in: *Jadran* 3 (25. April 1903), S. 3

Instrumentation, all das sind die Bezeichnungen dieser Schule“. So wird „Theatralität (die Mutter allen Übels) fast zur wichtigsten Begebenheit“ und „dem Pompösen wird das künstlerische, aber weniger wirksame Prinzip geopfert.“ Indem er sich auf die Aufführung von Puccinis *Tosca* im Stadttheater Giuseppe Verdi im März 1903 beruft, kritisiert Mandić den Protz und die Hervorhebung der szenischen Effekte zu Lasten der Musik[72], und unterstreicht, dass „solche äußeren, materiellen Effekte (Hanslick) fast in jeder neuitalienischen Oper vorhanden sind“. Er bezeichnet sie als „übel“ weil „wir von der echten Kunst, die ihre Werke mit inneren, musikalischen Mitteln schafft, getrennt werden“.[73]

Mandić kritisiert in seinem Artikel in erster Linie das Äußere, die Operneffekte, als Selbstzweck, wobei das Musikalische in den Hintergrund geschoben wird.[74] Dieser Artikel Mandićs ist wichtig nicht nur wegen der expliziten Angabe seiner Anwesenheit bei der Aufführung von Puccinis Oper in seiner Geburtsstadt während der Arbeit an seiner Oper *Petar Svačić*, sondern auch als ein eindeutiger Beweis seiner intellektuellen Kapazitäten, breiten Horizonten und einer beneidenswerten Bildung.

Noch während der Arbeit an der Kantate *Slaven i pjesma* – also mit kaum vollendeten siebzehen oder achtzehn Jahren – arbeitet Josip Mandić schon an seinem szenischen Erstlingswerk – der Oper *Petar Svačić*.[75] Da das Autograph der Oper (weder die Partitur noch der Klavierauszug) bisher nicht gefunden wurde und das Libretto schon 1902 in Pula gedruckt wurde[76], kommen wir zur Schlussfolgerung, dass Mandić die Oper noch vor dem Anfang des Musikstudiums in Wien geschrieben hat, also aufgrund der Musikkenntnisse, die er in der Arbeit mit seinen Rijekaer, Triestiner und Zagreber Lehrern – Wieselberger, Brož und Vilhar – erworben hatte.[77]

---

[72] «[...] I najveći laik u glazbi pitati će se pri tome, čemu ta procesija? Svi oni biskupi, metropoliti, zvona u orkestru, i izvan njega, orgulje, tamjan, itd. itd. [...]» / «[...] Sogar der größte Musiklaie wird sich dabei fragen, wozu diese Prozession? All die Bischöfe, Metropoliten, Glocken im und außerhalb des Orchesters, Orgeln, Weihrauch, etc. etc. [...]». Ebenda.

[73] Ebenda.

[74] Das Problem der übertriebenen Hervorhebung der äußeren Effekte in der Opernmusik war ein häufiges Thema aller Perioden der Musikgeschichte. Vgl. dazu z.B. Bekker, Paul: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Berlin und Leipzig 1926 (Reprint: Hildesheim 1976), S. 87.

[75] “ Iza uspjeha kantate *Slaven i pjesma* odlučio je napisati operu. Već je učinio i nacrt, ali je teško našao libretista… Mandić je partituru svršio u razmjerno kratkom roku.” (…) / «Nach dem Erfolg der Kantate *Slaven i pjesma* traf er die Entscheidung, eine Oper zu schreiben. Er hat schon einen Entwurf erstellt, aber konnte nur schwer einen Librettisten finden ... Mandić beendete die Paritur in einer relativ kurzen Frist». In der gleichen Quelle wird erwähnt, dass Ernesto Cammarota, ein Tenor der Zagreber Oper, an der Aufführung teilgenommen hat. Širola, Božidar: *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Zagreb: Edition Rirop 1922, S. 290.

[76] Schon am 23. und 30. Oktober 1902 bringt die Zeitung *Naša sloga* in zwei Fortsetzungen das gesamte Libretto der Oper, das, mit Auslassung einer Fußnote, völlig identisch mit der erwähnten gedruckten Ausgabe ist. Diese Angabe bestimmt mit noch größerer Präzision den Entstehungszeitpunkt des Librettos und der Musik der Oper, aber spricht auch über die Geschwindigkeit ihrer Schöpfung.

[77] Diese Vermutung bestätigen auch die Angaben aus der maschingeschriebenen Biographie Mandićs, die im Nachlaß von Dragutin Arany, dem bekannten Zagreber Violisten und langjährigen Mitglied des Zagreber

Das Sujet der Oper wurde aus der kroatischen Geschichte übernommen: Petar Svačić war der letzte aus dem Volke stammende kroatische König, der in Schlacht von Gvozd im Jahre 1097 starb.[78] Die Handlung der Oper bezieht sich auf die Krönung Svačićs (erster Akt) und auf die Ereignisse die unmittelbar vor der Schlacht der Kroaten und Ungarn passieren, in der Svačić seinen Wunden erliegt (zweiter Akt). Das gedruckte Libretto der Oper *Petar Svačić* aus 1902 bringt auf der Titelseite die Angabe, dass «anläßlich des 800 Jahrestages von Svačićs Tod» die dramatische Handlung «Dr. Trnoplesar»[79] schrieb und Josip Mandić vertonte. Diese Angabe führt uns zur Schlussfolgerung, dass Mandić zu dem Zeitpunkt wenn noch nicht instrumentiert, das Werk doch in Form eines Klavierauszuges fertig geschrieben hatte. In einer Quelle wird vom Werk als einer «fast 700 Seiten umfangreichen Orchesterpartitur» geschrieben.[80] Diese Angabe ist jedoch zugleich ein Beweis der Fähigkeit des jungen Mandić, schnell komponieren zu können, ein Zeugnis des «Gewidmetseins» der Arbeit wie auch der Begeisterung, mit der er schuf.

Das komplette Libretto der Oper wurde schon im Oktober 1902 in der Wochenzeitung *Naša sloga* in Pula veröffentlicht. Einer der ersten, der auf das Libretto mit einem Artikel im

---

Quartetts, aufbewahrt und gänzlich aus dem Artikel unter dem Namen «Zagrebačka filharmonija izvest će Mandićevu simfoniju» / « Die Zagreber Philharmonie wird die Symphonie Mandićs aufführen» übernommen wurde. Novosti 80 (21. März 1931), S. 7. Aus den Typen der Schreibmaschine und dem Vergleich des Artikels mit anderen Dokumenten geht hervor, dass das erwähnte Dokument auf Mandićs Schreibmaschine geschrieben wurde und vom Komponisten selbst verfasst wurde. Im Dokument ist zu lesen: «Als Graedener sich die Partitur seines 'Svačić' anschaute, schrie er dem jungen Mandić entgegen: ´Sie sind ein Patzer, aber ein genialer Patzer!´». Da sich Mandić am Wiener Konservatorium im Herbst 1903 inskribiert hatte, ist es wahrscheinlich, dass er die Partitur seinem Professor kurz vor der ersten Gesamtaufführung der Oper in Ljubljana im Januar 1904 zeigte. Es ist nicht bekannt, in welchem Maß und weder Graedener nach der Durchsicht der Partitur dem jungen Komponisten einige Änderungen oder Korrekturen im Notentext suggerierte, noch ob Mandić solche Vorschläge angenommen hatte.

[78] „Petar Svačić († 1097) war von 1093 bis zu seinem Tod der König des mittelalterlichen kroatischen Königreichs. Er war der letzte König Kroatiens mit einer ethnischen kroatischen Herkunft. Seine Residenz befand sich in der Festung von Knin. Es gelang ihm, den ungarischen König Álmos, der von 1091 bis 1095 in Slawonien regierte, militärisch zu schlagen. Der König von Ungarn Koloman, Nachfolger von Ladislaus I., zog gegen Petar Svačić ins Feld. Im Mai des Jahres 1097 fiel Petar Svačić in der Schlacht am Gvozd. Seither trägt das Gebiet den Namen Petrova gora (Petersgebirge).“ https://de.wikipedia.org/wiki/Petar_Sva%C4%8Di%C4%87. Letzter Zugriff: 11.02.2016.

[79] Unter dem Pseudonym «Dr. Trnoplesar» schrieb Karlo Lukež (Pićin, 4. November 1869 – Lovran, 10. Dezember 1930), kroatischer Dichter und Schriftsteller der «Erneuerungsepoche in Istrien». Genauso wie Josip Mandić studierte auch Lukež Rechtswissenschaft in Wien und Graz und begann seinen Beamtendiest in Triest. Nach der Heirat im Jahre 1908 kommt er nach Lovran, wo er bis zu seinem tragischen Tod blieb. Seine literarischen Texte und Gedichte veröffentlichte er in slowenischen und kroatischen Zeitungen und Zeitschriften wie *Slovanski svet*, *Kvarner*, *Istarska riječ*, *Naša sloga, Jadran*, (bei der er zeitlang als Chefredakteur arbeitete) und schrieb auch für die deutschen Zeitungen *Slavisches Echo* und *Aus fremden Zungen*. Er schrieb unter Pseudonymen, am häufigsten als «Trnoplesar» («Dr. Trnoplesar) und «Budisvoj». Seine wichtigsten Werke sind die Gedichtesammlung *Cvijeće i trnje* (*Blumen und Dornen*) und Gedichte über St. Nicefor, die im tschakawischen Dialekt geschrieben wurden. Vgl. dazu: Strčić, Mirjana: «Preporodni pjesnik Karlo Lukež», in: Kolonić Bistričić, Sandra (Hrsg.), *Lovran u XIX. stoljeću, Bilten Općine Lovran* (separate Ausgabe zum gleichnamigen Round table), Lovran: Poglavarstvo Općine Lovran 1998, S. 31-34.

[80] Vgl. dazu P-r (Pahor?): «Slovensko gledališče. Premijera opere 'Peter Svačić', spisal dr. Trnoplesar, uglasbil Josip Mandič, v Ljubljani 15. prosinca 1904.», in: *Slovenec* 12 (16. Januar 1904), S. 4.

gleichen Jahr reagierte, war der bekannte Intendant und Erneuerer des Kroatischen Nationaltheaters Stjepan Miletić.[81]

Einige Nummern aus der Oper *Petar Svačić* wurden zum ersten Mal in Triest am 19. Februar 1903 im Stadttheater Politeama Rossetti in einem von der Gesellschaft «Dalmatinski skup»[82] organisierten Konzert aufgeführt, das der Musik slawischer Komponisten gewidmet war. Fragmente aus der Oper Mandićs wie auch Werke von Smetana, Tschaikowski und Lisinski wurden von der Musik-Kapelle des 97. Infanterie-Regimentes unter der Leitung des Kapellmeisters Peter Teply augeführt. Die gesungenen Opernnummern führte Ernesto Cammarota, ein bekannter italienischer Tenor und Mitglied des Zagreber Opernensembles, auf.[83]

Die Zeitungsartikel aus der Feder je eines italienischen, deutschen und slowenischen Kommentators bezeugen, dass das Konzert und besonders die Aufführung einiger Fragmente aus der Oper *Petar Svacić* außergewöhnliches Interesse des Publikums «der Elite des Triestiner Slawentums» weckte, wie es der Berichterstatter von *Edinost* bemerkte.[84] Alle Kommentatoren sparten nicht mit Superlativen: Der Musikkritiker der *Triester Zeitung* sprach über «Tonschöpfungen eines tatsächlich genial veranlagten blutjungen Komponisten». Zwei Fragmente aus der Oper (den *Prolog* und das *Zweite Präludium*) charakterisierte er als «prächtige originelle Tonschöpfungen» und vom *Finale* sagt er, es erinnere «uns an die

---

[81] Miletić analysiert in seinem Artikel vordergründig das Libretto der Oper. In erster Linie hebt er die Bedeutung des Handlungsthemas des Librettos hervor, eines für das kroatische Volk tragischen, geschichtlichen Ereignisses. Es handelt anlässlich des achthundertsten Todestags vom letzten aus dem Volke stammenden kroatischen König Petar Svačić und dadurch auch vom Verlust der Unabhängigkeit des damaligen kroatischen Staats. Miletić findet es sei „ein glücklicher Umstand“ dass dieses Thema auf die Bühne gesetzt wurde, weil es auf diese Weise stärker auf das eigene Volk wirken könne. Er bemerkt jedoch, dass beim Schaffen des Librettos „dem Autor eher die Art der älteren italienischen Oper vorschwebte“ und ist der Meinung, dass der „moderne Opernstil“ für die Realisation der Oper viel besser wäre. Miletić hebt die Schlichtheit des Librettos hervor, das seiner Schätzung nach ein Vorteil sei, weil «dobar glazbenik ne treba mnogo dramatskih zapletaja već jedan do dva krepka motiva te značajnu situaciju» / „ein guter Musiker brauche keine große dramatische Verwicklung, sondern ein paar starke Motive und eine bedeutende Situation“. Dabei verweist er auf das Beispiel der Opern Wagners. Er gibt auch einige Bilder der Handlung wieder und erwähnt, dass die Rolle der Königin dramatisch schlecht konzipiert und nur im Genre einer Koloraturprimadonna gedacht sei. Er bereut auch, dass Svačićs Antagonist, Koloman, nicht in die Handlung involviert worden ist. Er lobt einige Librettoteile, spricht aber auch von einigen banalen Versen, die man streichen müsste. Er plädiert gleichzeitig an die Direktion des Musikvereins, die Partitur durchzustudieren und wenn möglich, sie auf die Bühne zu stellen. (Miletić, Stjepan: «Nova hrvatska opera», in: *Vienac* 34/50 (1902), S. 800.)

[82] Dalmatinski skup (in freier Übersetzung: Dalmatinisches Kollektiv) war eine im Jahre 1900 gegründete Gesellschaft, deren Mitglieder kroatische Intellektuelle aus Triest und Umgebung waren.

[83] Das Konzertprogramm wurde nicht aufbewahrt, so war es unmöglich, genau festzustellen, welche Nummern aus Mandićs Oper aufgeführt wurden. Der unbekannte Textautor (mit den Initialen H. H. unterschrieben) in der *Triester Zeitung* erwähnt den Prolog, das Zweite Präludium und das Finale. Vgl. dazu: H. H.: «Konzert», in: *Triester Zeitung* 41 (20. Februar 1903), S. 2.

[84] «Koncert 'Dalmatinskega skupa'», in: *Edinost* 41 (20. Februar 1903), S. 2-3. Alle Quellen berichten vom großen Publikumsansturm.

tongewaltige Macht Meyerbers». Er hebt auch einige Schwächen eines Jugendwerkes hervor.[85]

Der Bericht endet mit der Beschreibung des begeisterten Publikums, das Mandić mehrmals auf die Bühne zurückrief, dem ein großer Lorbeerkranz überreicht wurde, was damals nicht üblich war.[86]

Der Kritiker der italienischsprachigen Tageszeitung *Trieste* meint wiederum, Mandić könnte man als «brillante promessa» betrachten und hebt hervor, der junge Komponist begleitete den Sänger Cammarota im ersten Teil des Konzertes «ziemlich gut».[87]

Aus heutiger Sicht muss man diese Berichte – vor allem wegen des Mangels an exakten und fachmännischen Beurteilungen der Musik Mandićs – mit Vorsicht genießen, da es sich in erster Linie um Konzertschilderungen und nicht um echte Musikkritiken handelt.

Ein Einblick in die Musikstruktur wie auch die ästhetische und künstlerische Bewertung und Beurteilung der aufgeführten Opernfragmente wird nur teilweise möglich sein, falls mit Hilfe der aufbewahrten Orchester- und Gesangsstimmen eine Partiturrekonstruktion zustande kommt.[88]

Es ist unbestritten, dass der junge Mandić als Komponist mit dem Konzert einen seiner ersten gesellschaftlichen Erfolge erlebte, einen wahren Triumph feierte, was auch die Zeitungsberichte bestätigten.[89]

Die Oper *Petar Svačić* wurde am 15. Januar 1904 im Staatstheater in Ljubljana vollständig uraufgeführt.[90] Das Orchester der Ljubljanaer Oper leitete Hilarion Benišek.[91]

---

[85] Dabei spricht er vom «Übergewicht der Bläser die eine Tortur für den Sänger bildet, die übringes Richard Wagner zu üben pflegt». H. H.: «Konzert», in: *Triester Zeitung* 41 (20. Februar 1903), S. 2.

[86] Ebenda.

[87] «[...] Venne accompagnato assai bene al piano dal giovane musicista signor Giuseppe Mandic. Questo giovane simpaticissimo, che si può considerare come una brillante promessa, alterna ai suoi studî proficui di legge presso la Università di Vienna, il culto più fervido per l'arte musicale, in cui fece già tali progressi anche nella composizione da potersi presentare con un' opera scenica [...]». «La festa del Club Dalmatino», in: *Trieste* 516 (20. Februar 1903), S. 2.

[88] In einem veröffentlichten Interview behauptete der Komponist, das Manuskript der Oper sei verbrannt, «als 1922 der 'Narodni dom' in Triest in Flammen aufging». (Heinz, Alexander: «Josip Mandić arbeitet an einer neuen Oper», in: *Morgenblatt* 211 (7. September 1934), S. 4.). Dabei denkt er an das vollkommen ausgebrannte Gebäude des slowenischen „Narodni dom“ („Volkshaus“), eine Tat, die von italienischen Faschisten begangen worden war, aber nicht im Jahre 1922 wie er behauptet, sondern am 13. Juli 1920. Mandićs Aussage, das Manuskript hätte dort gelegen, ist eigenartig, weil die Oper zum letzten Mal in Ljubljana und davor fragmentarisch im Triester Theater Politeama Rossetti 1903 aufgeführt worden war. Die fast kompletten Orchesterstimmen (es fehlt eine Posaunenstimme), aber leider nur ein Teil der Gesangsstimmen der Oper wurden in Opatija bei Milena Hervatin, Mandićs Verwandter gefunden. Dort wurde auch der Einband des Klavierauszuges aufbewahrt, jedoch leider ohne jeglichen Inhalt, bzw. ohne den Notentext.

[89] Im Zeitungsartikel aus *Edinost* wird z.B. berichtet, dass nach der zweiten Aufführung der Oper P*etar Svačić* in Ljubljana Kroaten vor dem Theater «dem Komponisten Mandić auf der Strasse Ovationen bereitet« hatten / «Hrvatje komponistu Mandiću prirejali na ulici ovacije». Vgl. dazu «Hrvatski akademiki v Ljubljani» in: *Edinost* 38 (7 Februar 1904), S. 3.

[90] Eine Reprise erfolgte am 4. Februar 1904.

Der Werdegang und die Aufführung der Oper *Petar Svačić* weckten große Aufmerksamkeit der kulturellen Öfentlichkeit in Kroatien und Slowenien. Über sie wurde in vielen Tageszeitungen berichtet[92] und sie hatte für jene Zeit den Status eines gesellschaftlichen und kulturellen Ereignisses ersten Ranges. Die Berichterstatter in den Tageszeitungen folgten sogar den Aufführungsvorbereitungen und Proben: detailliert beschrieben sie die Atmosphäre in der Aufführung, die Publikumsreaktionen und hoben die außerordentliche Bedeutung der Oper für die kroatische Kultur und Musik hervor. Nur in einer kleineren Anzahl der aufgefundenen Berichte wurde der künstlerische Wert der Musik und des Librettos besprochen. In diesem Sinne gelten die meisten Vorwürfe dem Librettisten und dem Libretto: es wurde die Unangemessenheit des dramatischen Konzepts, der Mangel an wahrer szenischen Handlung, die Statik der Rollen – (Protagonisten, die auf der Bühne viel Zeit völlig passiv verbringen) – hervorgehoben, kurz und gut: die Untauglichkeit des Librettos für die Vertonung.

Einige der Berichte klingen aus der heutigen Perspektive wie reine patriotische Lobschriften, was nicht verwundern darf, da sich die Oper im Kontext des Kampfes für die Bewahrung der nationalen und kulturellen Identität von Kroaten und Slowenen in der Donaumonarchie, besonders in Triest und Istrien, als eine außergewöhnlich dankbare Gelegenheit für politische Agitation angeboten hat. Es gab auch solche Berichte, die objektiver waren, wie auch einige wenige, in denen sachkundige Inhalte zu finden waren. Abgesehen von dem historischen Faktum, dass bis zu jenem Zeitpunkt Opern in kroatischer Sprache sehr selten aufgeführt worden waren, verblüfft die Tatsache, dass es außerhalb Zagrebs, des damaligen Zentrums der kroatischen Kultur, zur Entstehung einer Oper in kroatischer Sprache gekommen war; eine wahre Seltenheit und dadurch ein Ereignis, das dann auch der breitesten Kulturöffentlichkeit und den damaligen Medien äußerst interessant war. *Post festum* brach über die Oper *Petar Svačić* in der Presse eine Polemik aus, in der einige Autoren *pro* und *contra* Meinungen äußerten – gelungene Seiten der Oper priesen und die mangelhaften und die weniger gelungenen mit ihren Federn peitschten. Die schlechten

---

[91] «Benišek, Hilarion, Dirigent tschechischer Abstammung (Veliké Prosenice, 14. Januar 1863 – Beograd, 19. September 1919). Philosophie und Musik studierte er in Prag; 1889-94 Kapellmeister in mehreren tschechischen Städten. Im Jahr 1894 folgte er F. Gerbič als Dirigent der Oper des Landestheaters in Ljubljana (1904-1910 Direktor), wo er ungefähr 130 Werke (davon viele tschechische) auf die Bühne stellte, und schuf das Standardrepertoire der Ljubljanaer Oper. Von 1910 in Belgrad Salonmusiker und Musiklehrer. Während des Ersten Weltkrieges (19014-16) war er interniert.» («Benišek, Hilarion», in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.), *Leksikon Jugoslavenske muzike*, Bd. 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod «Miroslav Krleža» 1984, S. 55).

[92] Über die Aufführung der Oper *Petar Svačić* gibt es mehr als zwanzig asführlichere Artikel in den slowenischen und kroatischen Periodika. (Vgl. dazu den Abschnitt Bibliographie).

Seiten der Oper wurden vordergründig als Resultat der Jugend und der nicht vorhandenen, notwendigen Erfahrung der Autoren selber (des Librettisten und des Komponisten) erklärt. Die guten Seiten – die Bedeutung und der Wert der Oper – versuchten die Berichterstatter weniger durch den künstlerischen und ästhetischen Aspekt und mehr durch die soziologische Sichtweise und Wirkung zu begründen. In erster Linie betonten sie die Wichtigkeit des Akts der Werkschöpfung und seiner Aufführung als eines *kulturellen Ausnahmeereignisses*. Für jene Umgebung und die damalige Zeit war die Fertigstellug und Aufführung der Oper ein großes und kühnes Unternehmen, das mit seiner kulturgeschichtlichen Auswirkung und dem erzielten Erfolg zu einer wesentlichen Erhöhung des National- und Kulturbewusstseins aller Slawen, besonderes aber des kroatischen Bürgertums, beitrug.

Es ist wichtig zu betonen, dass sich durch alle Zeitungsberichte wie ein roter Faden die Bewertung durchzieht, Mandićs Musik habe große Qualitäten. Es ist zu lesen sowohl in den Berichten in kroatischer und slowenischer Sprache der Autoren, die keine genügenden Fachkenntnisse besaßen, wie auch in den Berichten derer in deutscher und italienischer Sprache, die musikalisch besser gebildet waren. Einem anonymen Kritiker der Tageszeitung *Slovenec* nach, zeigte Mandić in der Oper «seine Invention, reiche Fantasie und, obwohl noch immer Neuling, viel Routine».[93] Den «fachmännischsten» Bericht was die Professionalität und musikalische Kompetenz betrifft, bzw. die echte Musikkritik schrieb über die Oper *Petar Svačić* in der Zeitung *Slovenski narod* der bekannte slowenische Komponist Leopold Pahor. Er schreibt im Artikel, die Musik der Oper zeichne eine polyphone Faktur aus und sie sei sehr modern und originell, teilweise auf slawischen Volksmotiven aufgebaut. Hervorgehoben wird die Verwendung von Leitmotiven (z.B. das Motiv der Königin). Pahor behauptet, die Orchestrierung biete einige glänzende Musikeffekte. Gelobt wird die Szene mit dem Solo der Königin und die Arie von Vuk als «musikalisch üppige, charakteristische Musiknummern» und es wird über das «kontrapunktisch interessante, schwere Quartett» berichtet.[94] Pahor bemängelt auch die «Unvollkommenheit der Musiktechnik» des Komponisten, die in erster Linie ein Resultat der Jugend und des Nichtvorhandenseins einer richtigen kompositorischer Erfahrung, Praxis und Routine sei, und behauptet weiterhin, einige Orchesterteile seien «zu lang».[95]

---

[93] «Slovensko gledališče», in: *Slovenec* 12 (16. Januar 1904), S. 6.

[94] P-r (Pahor, Leopold?): «Slovensko gledališče. (Premijera opere «Peter Svačić», spisal dr. Trnoplesar, uglasbil Josip Mandič v Ljubljani 15. prosinca 1904.)», in: *Slovenski narod* 12 (16. Januar 1904), S. 4.

[95] «Glasba se v prvi vrsti odlikuje po polifonični fakturi, je dobro moderna in izvirna in dobro zgrajena na deloma narodnih slovanskih motivih, ki so ponekod tudi spretno in okusno v celotne odstavke izvedeni po raznih legah in godalih, in se mestoma oglašajo in spremljajo dejanje in osebe, katere označujejo; tako motiv v prologu in nastopu kraljice. Orkestracija nudi nekaj blestečih glasbenih učinkov, kakor smo jih vajeni slišati le od

Eine ganz konkrete Information über die Musik von *Petar Svačić* findet man im Artikel von Matko Brajša Rašan: Er schreibt, dass sich Volkslied-Motive durch die Oper zögen und führt als konkretes Beispiel *Vrbniče nad morem* an.[96]

Der Autor eines anderen Artikels behauptet, dass «die Musik in einer ganz modernen Manier komponiert ist», der Komponist sei aber «nicht völlig originell» und charakterisiert ihn als „einen Schüler deutscher Meister". Abschließend bemerkte er, die Musik sei „an einigen Stellen wahrhaft volkstümlich, nach jugoslawischen Motiven ausgeführt". Ein sehr hohes Werturteil und Kompliment für den jungen Mandić bildet seine Behauptung, dass mit Mandić ein echter Musiker heranwachse und es sehr wahrscheinlich sei, dass «er in diesem Bereich den Vorrang unter den Jugoslawen gewinnen werde». Er schloß seinen Artikel mit der Schlußfolgerung ab, «der künstlerische Erfolg des gestrigen Abends war groß, aber nicht vollkomen».[97]

Auch die Zagreber Tageszeitung *Agramer Zeitung* berichtet über die Aufführung von *Petar Svačić* in Ljubljana. Sie teilt Teile aus der slowensichen Presse mit, in der die Kritik von dem bedeutenden Talent des zwanzigjährigen Komponisten spricht. Es wird die Meinung der slowenischen Berichterstatter weitergeleitet, die Jugend des Komponisten sei schuld an der Tatsache, dass ihm die vielseitige Erfahrung fehle, ohne die das Komponieren einer Oper undenkbar sei.[98]

Die historische Bedeutung der Oper *Petar Svačić* liegt in der Tatsache, dass sie eine der seltenen Opern aus der Feder eines kroatischen Komponisten ist, die in der Periode zwischen

---

najboljših in modernih skladateljev. Kraljičin solo prizor I. z vpletenim tičjim žvrgolenjem, nastop kralja in Vuka so lepe, glasbeno bujne karakteristične orkestralne točke. Vukov nastop je tudi po narodnem motivu pevska odlična pesem, kakor tudi kraljičin solo in kraljev zadnji spev in kontrapunktistično zanimiv težak čveterospev prevega dejanja; dramatično krepak, izrazovit je tudi prolog guslarja.» (Ebenda.)

96 Brajša-Rašan, Matko: «'Petar Svačić', opera u dva čina, uzglazbio gospodin Josip Mandić na temelju libretta gosp. Dra. Trnoplesara», in: *Narodni list* 4 (21. Januar 1904), S. 3.

97 «Slovensko gledališče.», *Slovenec* 12 (16. Januar 1904), S. 6.

98 «Die Kritik der slovenischen Blätter in Laibach spricht dem kaum zwanzigjährigen Componisten ein bedeutendes Talent zu, das auf dem musikalischen Gebiete noch ersprießlich wird wirken können. Doch sei eben seine Jugend daran schuld, daß er der vielseitigen Erfahrungen entbehre, ohne die die Composition einer Oper undekbar ist.» («Kunst und Kultur», in: *Agramer Zeitung* 13 (18. Januar 1904), S. 5). Eine schmeichelhafte Kritik bekam Mandić für seine Jugendoper von dem schon erwähnten kroatischen Komponisten Matko Brajša Rašan: «Ideju librettiste shvatio je vrlo dobro naš mladi skladatelj gospodin Josip Mandić [..] i tu ideju razvio je on za njegovu dobu, za njegovo učenje i za rieči, koje je imao pred sobom upravo ženijalno». / «Die Idee des Librettisten verstand unser junger Komponist Herr Josip Mandić sehr gut [..] und diese Idee entwickelte er für sein Alter, sein Studium und für die Worte, die er vor sich hatte, geradezu genial". Brajša Rašan, Matko: «'Petar Svačić', opera u dva čina, uzglazbio gospodin Josip Mandić na temelju libretta gosp. Dra. Trnoplesara», in: *Narodni list* 3 (21. Januar 1904), S. 6.

1902 und 1909, als die Zagreber Oper geschlossen war, in kroatischer Sprache geschrieben und aufgeführt wurde.[99]

Die Aufführung der symphonischen Suite *Čemulpo* (*Tschemulpo*) im Konzert am 15. April 1905 im Theatersaal des «Narodni dom» («Volkshaus») in Triest hatte auch einen großen Erfolg.[100] Der Anlass, diese Komposition mit programmatischem Charaker zu schreiben, war ein Ereignis aus dem Russisch-koreanischen Krieg, der zu jenem Zeitpunkt (1904-1905) um die Macht (die Erwerbung der Kontrolle) über die Mandschurei und Korea geführt wurde und mit großer Aufmerksamkeit wortwörtlich von Tag zu Tag in der triestiner und kroatischen Presse verfolgt wurde.[101] Tschemulpo (heute: Incheon), die koreanische Stadt und Hafen, in dem die japanische Marineflotte der russischen eine schwere Niederlage zugefügt und den „Stolz der Zaren-Flotte", den Kreuzer „Varjag", schwer beschädigt hatte, war einer der wichtigen Punkte und Schauplätze der Schlacht, die zum definitiven Kriegsverlust der Russen führte, und gleichzeitig den Zerfall des Russischen Kaiserreichs beschleunigte. Für Mandić, der ein überzeugter Slawophiler war, war das ganz gewiss ein tragisches Ereignis.[102]

---

[99] Vgl. dazu Vuković, Jelena: «Opera u Zagrebu od 1890. do 1920. u orisu glazbene kritike na njemačkom jeziku», in: *Arti musices,* 31/1-2 (2000), S. 4.

[100] Die Aufführenden waren wie bei der Triestiner Aufführung der Fragmente aus der Oper *Petar Svačić* im Jahre 1903 die Musik-Kapelle des 97. Infanterie-Regimentes unter der Leitung des Kapellmeisters Petr (Petar) Teplý. Vgl. dazu - Z.: «Zweites symphonisches Koncert im 'Narodni Dom'», in: *Triester Zeitung* 93, (22. April 1905), S. 2.

[101] Einer der wichtigen Zeitungsartikel, der mit Gewissheit Mandić bei der Formung des programmatischen Inhalts und dieser symphonischen Suite beeinflusst hat, ist der eines anonymen Autors in der Zeitung *Edinost* unter dem Titel „Rusko junaštvo v pomorski bitki pri Čemulpu» / „Russisches Heldentum in der Meeresschlacht bei Tschemulpo". Im Bericht wird die Zeugenaussage eines anonymen Matrosen von dem italienischen Schiff „Elba" übertragen, die zuerst in der neapolitanischen Zeitung *Mattino* veröffentlicht wurde. Der Verlauf dieses historischen Ereignisses wird im Artikel in einer „romantisierten Version mit vielen naturalistischen Schilderungen verwunderter Matrosen, einer großen Dosis an nationalem Pathos und überbetonter Tragik wiedergegeben." «Tako poroča Italijan, da pokaže svojim bratom, kako se bore, kako umiraju Slovani za krst častni in svobodo zlato. Ti čitatelj pa bodi prepričan, da iz vsake kapljice slovanske krvi vzraste cvetlica – slovanske boljše bodočnosti!» / «So spricht ein Italiener, um seinen Brüdern zu zeigen, wie kämpfen, wie sterben die Slawen für das ehrenvolle Kreuz und die goldene Freiheit. Du, Leser, hab keinen Zweifel, dass aus jedem slawischen Blutströpfchen eine Blume heranwächst – eine Blume besserer slawischer Zukunft!" „Rusko junaštvo v pomorski bitki pri Čemulpu», in: *Edinost* 99 (9. April 1904), S. 2.

[102] Über das „Russophilentum" in der Famile Mandić und damit zweifellos über die Ansichten und Weltanschauungen, die Josip geformt haben und die die Motivation für das Komponieren der Suite *Tschemulpo* (Čemulpo) beleuchten, lesen wir ein interessantes Fragment betitelt mit *Wir und Russland* aus den *Erinnerungen*, der nie veröffentlichten Schriften Ante Mandićs aus dem Besitz von Oleg O. Mandić: „In unserer Familie und bei mehr oder weniger politischen Menschen an den Grenzen zu Italien war Russland das Alpha und Omega unseres politischen Glaubens und aller unsern Hoffnungen in die freie Zukunft. Bedrängt von Italienern und den Deutschen in einem ungleichen Kampf mit ihnen sahen wir in der Monarchie etwas ewig Unzerstörbares, etwas Böses, dem wir mit unseren schwachen Kräften keinen Widerstand leisten können. Alle unseren Hoffnungen wurden auf Russland gerichtet, in der Überzeugung, dass unser Schicksal sich im Laufe einer weiten Konfrontation lösen wird, in der Russland mit seinen unmessbaren Kräften Österreich zerstört und uns die Freiheit und Unabhängigkeit bringt [...]. Das war bei uns geradezu ein Zeitabschnitt wahrer Russomanie. Alles was russisch war, war uns heilig und unberührbar. Das war die Zeit als die Werke der Meister der russischen Literatur in Übersetzungen immer mehr und mehr in die westliche Welt drangen und überall und besonders bei uns ungeteilten Schwung und Begeisterung auslösten. [...] In meiner Familie wurde Russland sehr geschätzt, sogar meine Mutter, die eine gebürtige Italienerin und eine eifrige Katholikin war, hegte für Russland große

Nach der Aufführung der Suite *Tschemulpo* reißt die kompositorische Tätigkeit von Josip Mandić hört abrupt ab: von 1905 bis zu 1927 schrieb er kein einziges Musikwerk. Das ist wirklich erstaunlich, weil, wie hier schon gezeigt, seine Jugendmusikwerke auf begeisterten Empfang der Öffentlichkeit und der Fachkritik in der damaligen Presse stießen. Alle gesammelten Daten und Resultate der Forschung verweisen auf die Schlussfolgerung, dass er seine Energie in den angeführten Jahren gänzlich seiner Rechtsanwalts- und politischen Arbeit widmete.[103] Die letzte Erwähnung Mandićs in der Presse im Kontext seiner musikalischen Aktivitäten aus diesen Jahren findet man in der Zeitung *Edinost* vom 25. Dezember 1906. Dem Text einen unbekannten Berichterstatter nach, organisierte er am 18. Dezember desselben Jahres in der „Slawischen Volksbibliothek" („Slavjanska narodna čitalnica")[104] in Triest ein Konzert, in dem er selber als Pianist teilnahm.[105]

Mandićs Lebenslauf kann man in der Tagespresse jener Zeit, fast der einzigen heute aufbewahrten Quelle der Informationen über ihn nach der Aufführung der Orchestersuite *Tschemulpo*, also ausschließlich anhand seiner politischen und juristischen Aktivitäten folgen.

Aus den wenigen im Nachlass erhaltenen Dokumenten über Mandić ist es möglich, einige Details aus seinem Privatleben zu erfahren: 1907 heiratete er Josefina (Giuseppina) Kastelic. Am 15. Oktober 1908 wurde in Triest sein Sohn Niko und am 19. März 1910 die Tochter Vera geboren.

Nachdem Mandić die Juridische Fakultät in Graz beendet und den Titel eines Doktors der Rechtswissenschaften am 25. Januar 1907 erlangt hatte, musste er ein juristisches Praktikum

---

Sympathien, las in der Freizeit russische Romane und hielt diese für viel moralischer als es die französischen seien.» Zitiert nach: Mandić, O. Oleg: *Kronika obitelj Mandić*, Rijeka-Opatija: Adamić, Katedra Čakavskog sabora Opatija 2001, S. 47-48.

[103] Mandić kehrte zum Komponieren, wie es die Daten zeigen werden, auch schon früher zurück, weil er das Musikstudium in Prag viel früher angefangen hatte, als er seine Prager Kompositionen schrieb. Darüber mehr im weiteren Verlauf dieser Arbeit.

[104] „Slavjanska narodna čitalnica" in Triest war eine Gesellschaft, die am 29. Januar 1861 die Triestiner Slowenen mit anderen dort lebenden Slawen gründeten. Der Name der Gesellschaft kommt manchmal auch als „Slovanska Čitalnica" vor. Vgl. dazu: http://www.sistory.si/SISTORY:ID:939 (Eintrag von 10. Februar 2016)

[105] «Zahvaliti se moramo še našem delavnem Mandiću, ki je vse tako lepo angažoval in skoro pri vsaki točki sodeloval spremljevanjem na klavirju [...] O poslednjem znamo že davno da je muzikus skoz in skoz». / «Bedanken müssen wir uns bei unserem tüchtigen Mandić, der so schön alle engagierte und beinahe bei jeder Musiknummer selber mitmachte indem er am Klavier begleitete [...] Über den letztgenannten wissen wir schon seit langem, dass er Musikus durch und durch sei". Č.: „Književnost in umetnost. Koncert 'Slav. Čitalnice'.» in: *Edinost* 354 (25. Dezember 1906), S. 3. Im Konzert wurden Werke von Schubert (*Quartett für Violine, Horn, Violoncello und Klavier*), die Ouverture zum *Freischütz* von Carl Maria von Weber (auf zwei Klavieren achthändig!), Reineckes *Ballade* und Mozarts *Sonate für zwei Klaviere* in D-Dur, KV 448, aufgeführt. Als Klavierspieler im Duo wurde Mandić auch in *Edinost* im dem Jahre 1904 erwähnt. Am 10. Dezember 1904 spielte er bei einer Veranstaltung der «Slovanska Čitalnica» im Triestiner «Narodni dom» («Volkshaus») im Duo mit einer gewissen Frau Duška Mankoč Foerster den Satz *Molto moderato* aus *Legenden* op. 59, die Komposition *Aus dem Böhmerwalde* und den 6. Satz aus *Aus stürmischen Zeiten* op. 68. des großen tschechischen Meisters Antonín Dvořák vor. Vgl. dazu «Slovanska Čitalnica v Trstu», in: Edinost 341 (9. Dezember 1904), S. 2.

absolvieren, d.h. als Konzipient in einer der Triestiner Anwaltskanzleien amtieren. Wir erfahren von Spinčić, dass Mandić, nachdem er „seine rechtswissenschaftlichen Studien beendet, die Doktorehre erlangt und die vorgeschriebene Praxis beendet hatte, 1911 selbstständiger Anwalt" wurde.[106] Diese Information bestätigt auch eine Annonce aus *Edinost* von 22. November 1911, aus der wir erfahren, dass „Dr. Josip Mandić otvoril pisarno kazenskega zagovornika u Trstu, ulica Zonta štv. 9, I nadstropje“ / „Dr. Mandić eine Strafverteidigerkanzlei in Triest in der Zonta Strasse Nummer 9 im I. Stockwerk eröffnete“.[107] Ein späteres Inserat (vom August 1913) in der gleichen Zeitung bezeugt Mandićs juristische Tätigkeit. Aus dem Inserat ist zu erfahren, dass „pisarna Dra Josipa Mandića preselila u ulico Caserma štv. 17, I nadstr. (nad Gorenjčevo knjigotržnico) / „die Kanzlei von Dr. Josip Mandić in die Caserma Straße Nummer 17 im ersten Stock (oberhalb von Gorenjec Buchhandlung) umsiedelte“.[108]

Da Mandić mit seiner Tätigkeit und seinen Aktivitäten in diesen Bereichen wesentlich das öffentliche Leben seines Milieus kennzeichnete, was die Aufzeichnungen aus den damaligen Periodika bestätigen, wird ein Teil dieser Arbeit auch diesem Aspekt seiner Betätigung gewidmet.

---

[106] Spinčić, Vjekoslav: *Crtice iz hrvatske književne kulture Istre*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, 1926. (Reprint: Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2011), S. 155.

[107] *Edinost* 324 (22. November 1911), S. 4.

[108] *Edinost* 234 (7. August 1913), S. 6. Die gleiche Adresse steht am Schluss des Briefs, den am 13. November 1913 Mandić an Vjekoslav Spinčić absand. Der Brief wurde im Nachlass Spinčić' im Kroatischen Staatsarchiv in Zagreb gefunden.

2. 3. Exkurs: Politische Tätigkeit Josip Mandićs - Triest (1905 – 1914)

2. 3. 1. Allgemeine gesellschafltlich-politische Situation in Triest im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts

Außer dass er wichtige Spuren auf dem Gebiet der Kunstmusik hinterlassen hatte, drückte Josip Mandić auch durch sein politisches Engagement und Tätigkeit einen wichtigen, unauslöschbaren Stempel dem politischen Leben seiner Geburtsstadt Triest und ganz Istriens in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (1905 bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges) auf.

Um sich mit der politischen Tätigkeit Mandićs besser auseinandersetzen zu können, sollte man gleich zu Begin ihre Komplexität, Vielschichtigkeit und großen Umfang aufgreifen, was eine akribische Analyse verlangt. Sein politisches Wirken, seine mehrjährige aktive Teilnahme und Engagement auf dem Gebiet der Sozialarbeit, im Kampf für Arbeiterrechte und alle seinen weiteren politischen Aktivitäten verlangen deswegen eine separate Studie unter Mitwirkung von Politologen, Sozialwissenschaftlern und Historikern.

Da ich im Laufe meiner Forschungen, die dieser Arbeit vorausgegangen sind (besonders mit der Aufkärung verschiedener Einzelheiten seines Lebenslaufs) eine Reihe wichtiger Informationsquellen über seine politische Wirkung, wie auch Dokumente und Aufsätze in zahlreichen Periodika gefunden habe, möchte ich alle, die sich mit diesem Bereich des Lebens Mandićs auseinandersetzen möchten, auf die hier systematisch angeführten, ganz konkreten Quellen verweisen. In meiner Arbeit werden nur die Konturen dieser umfangreichen Tätigkeit Mandićs in großen Zügen wiegergegeben und das Wichtigste erwähnt.

Durch die hier angeführten Hinweise auf die neuentdeckten Informationen und durch die Ansammlung des „verstreuten“ Quellenmaterials soll eine Grundlage für noch sorgfältigere und intensivere Facharbeiten gelegt werden.

Eine der bis jetzt zu wenig erforschten und außerordentlich relevanten Quellen für Mandićs politische Biographie ist die Wochenzeitung *Narodni delavec* (*Volksarbeiter*) in slowenischer Sprache, die eine Art Sprachrohr der Narodna delavska organizacija war.

Obwohl einige der angesehenen slowenischen und kroatischen Politikhistoriker diese Quelle nutzten[109], waren andere Themen und andere Problematik im Fokus ihres Interesses, sodass Mandićs Tätigkeit nur beiläufig erwähnt wurde.

---

[109] Vgl. dazu Pahor, Milan: *Slavjanska sloga. Slovenci in Hrvati v Trstu. Od avstroogrske monarhije do italijanske republike*, Trst: ZTT EST 2004, und Kramar, Janez: *Narodna prebuja istrskih Slovencev*, Koper: Založba Lipa 1991.

Die Erforschung von Mandićs politischen Aktivitäten – ein Nebeneinanderstellen mehrerer Details aus verschiedensten Quellen in ein „mehrdimensionales“ Mosaik - öffnet ganz neue Perspektiven seines Lebenslaufes und enthüllt letztendlich das Bild eines polyvalenten Intellektuellen, eines charismatischen Kämpfers für die Arbeiterrechte, eines Spitzenanwalts, eines Menschen, der die tiefen Spuren seiner politischen, sozialen, aber auch künstlerischen Tätigkeit auf den Gebieten der 4 heutigen Staaten Kroatien, Slowenien, der Republik Tschechien und Italien hinterließ.

Seine eindrucksvolle politische Karriere war glänzend, aber eigentlich kurz. Man kann nicht leugnen, dass sich die breiten Horizonte, die sich Mandić als Sozialarbeiter, Anwalt und aktiver Teilnehmer am politischen Aufruhr seiner Zeit öffneten, indirekt auch in seinem späteren musikalischen Schaffen widergespiegelt haben. Dieser Aspekt wird in jenem Teil dieser Arbeit besprochen, die seinem musikalischen Opus gewidmet ist.

Da Josip Mandić in einer Familie markanter Intellektueller, Politiker und Vorkämpfer für die Nationalrechte (sein Vater Fran Mandić und Onkel Matko Mandić) aufwuchs, hatte er von frühester Jugend an Gelegenheit, die Problematik des Kampfes für nationale Selbstbestimmung und elementare Rechte der kroatischen und slowenischen (slawischen) Bevölkerung „aus nächster Nähe“ kennenzulernen und zwar in Triest, der Stadt, in der er mit kürzeren Unterbrechungen (die Schulung in Rijeka, Zagreb, Wien und Graz) den Zeitabschnitt von seiner Geburt bis 1914 verbrachte. Die Empfänglichkeit für diese Probleme bewegte ihn höchstwahrscheinlich zum Studium der Rechtswissenschaft: Diese Ausbildung gab ihm eine tiefere Einsicht in die inneren Mechanismen und Prinzipien des politischen, wirtschaftlichen und gesetzlichen Wirkens (Funktionierens) des Staats und die für seine politische Tätigkeit unentbehrlichen Fachkenntnisse. Dabei wird in erster Linie an die Kenntnisse der rechtswissenschaftlichen Grundlagen und der Gesetze des damaligen Staats, in dem Mandić lebte, gedacht.[110]

[110] „[…] Nachdem im Jahre 1867 der Österreichisch-Ungarische Ausgleich abgeschlossen worden war, wurde die bisherige einheitliche Habsburger Monarchie auf den österreichischen und den ungarischen Teil aufgeteilt. Nach der neu entstandenen Staatseinrichtung sind Dalmatien und der kroatische Teil von Istrien samt den slowenischen Ländern zum österreichischen Teil der Monarchie und Kroatien zusammen mit Vojvodina in den ungarischen Teil eingegangen. Die Geburtsstadt Mandićs Triest wurde so zu einem Teil des sogenannten ‚Cisleithanien‘, (was eine ‚vor allem im Beamtentum und bei Juristen gebräuchliche inoffizielle Bezeichnung für den nördlichen und westlichen Teil Österreich-Ungarns‘, d. h. Österreich) und hatte mit dem kroatischen Teil (dem Königreich Kroatien und Slawonien) der zum ungarischen Teil der Realunion gehörte gesetzlich kaum etwas zu tun […]“. (Vgl. dazu: https://de.wikipedia.org/wiki/Cisleithanien). (Letzter Zugriff 24.4.2017). Der größte Teil der Staatsgrundgesetze, die für Cisleithanien durch die sogenannte Dezemberverfassung in Kraft getreten waren, galt für die nicht ungarischen Länder der Habsburgermonarchie und dadurch auch für Triest bis zu deren Auseinanderfallen im Jahre 1918. (Vgl. dazu: https://de.wikipedia.org/wiki/Dezemberverfassung). (Letzter Zugriff 24.4.2017)

Für das Verständnis der politischen Aktivitäten Mandićs ist es äußerst notwendig, die Bedingungen und den historischen, politischen wie auch wirtschaftlichen Kontext der Stadt, in der er lebte, zu begreifen. Der Aufschwung Triests als moderne Stadt beginnt in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als es „durch eine kaiserliche Urkunde gemeinsam mit Fiume vom Kaiser Karl VI. zum Freihafen erklärt wurde“.[111]

Besonders präzise und ausführliche Informationen über die soziale, politische, kulturelle und demographische Situation in Triest am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert bringen Claudio Magris und Angelo Ara im Buch *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa* (München, 2014).[112]

Die Entwicklung des Triestiner Freihafens, der bald zu einem der größten und wichtigsten in der damaligen Habsburger-Monarchie wurde, beeinflusste entscheidend den abrupten wirtschaftlichen Aufstieg und Zufluss der Einwohner wie auch das Wachstum der Stadt sowie die Formung der sozialen und ethnischen Struktur der Bevölkerung. Durch zwei Jahrhunderte strömen nach Triest „Händler, Kaufleute und Spekulanten zahlreicher Nationen [...], die der Handelsstadt ihr heterogenes, vitales und kosmopolitisches Gepräge verleihen“.[113] Gerade die nationale Heterogenität bestimmte wesentlich die Stadtgeschichte: Im 19. Jahrhundert leben in der Stadt neben der italienischen Mehrheit deutsche, griechische, slowenische, kroatische wie auch serbische Minderheiten, „[…] doch, trotz dieser Heterogenität findet die Entwicklung der Stadt einen gemeinsamen Nenner in der italienischen Tradition des alten Triest […]“.[114] Neben der italienischen Mehrheit drückt besonders die deutsche Minderheit der Stadt einen besonderen Stempel auf: Der im Jahre 1860 gegründete Schillerverein war die „lebenskräftigste“ Kulturinstitution, die die deutsche Bevölkerung um sich sammelte. Man darf auch nicht außer Acht lassen, dass die deutsche Sprache, die Amtssprache der Habsburger-Monarchie, auch die Sprache der Handels-, Wirtschafts- und Finanzkreise war. Das deutsche Element, dem ein „nicht unbeachtlicher Einfluss auf Kultur und Lebensgewohnheiten der Stadt“ zuzusprechen ist, wurde nach Magris doch nie zur autonomen drittwichtigsten Nationalgruppe in Triest, obwohl der Wirtschaftsaufschwung viele Deutsche in die Stadt zog.[115] Hier muss betont werden, dass gerade die deutsche Kultur

---

[111] „Karls Nachfolger Maria Theresia und Joseph II. unterstützten Triests wirtschaftlichen Aufschwung durch das Anlegen städtebaulich wichtiger Viertel, der „Maria-Theresien-Stadt“ (Borgo Teresiano) und der „Josephsstadt“ (Borgo Giuseppino) westlich bzw. östlich des heutigen Hauptplatzes.“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Triest). (Letzter Zugriff 24.4.2017).

[112] Magris, Claudio und Ara, Angelo: *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG 2014.

[113] Ebd., S. 35.

[114] Ebenda S. 36.

[115] Ebenda, S. 43

und die deutsche Sprache neben der italienischen und seiner kroatischen Muttersprache den Bildungsweg und das kulturelle Bewusstsein des jungen Josip Mandić am deutlichsten prägten. Die große Zuwanderung der slowenischen Bevölkerung, die im Triester Hinterland eine Mehrheit bildete, ist als ein Phänomen zu betrachten, das auf die Entwicklung der Stadt im 19. Jahrhundert besonderen Einfluss hatte. Da die angekommenen Slowenen anfangs ausschließlich den unteren Klassen angehören und ihnen eine „intellektuelle und höherstehende Schicht“[116] fehlt, verlieren sie mit der Integration in die Stadt ihre Identität. Wie Magris betont, war aber der Prozess der „Verschmelzung“ slowenischer und italienischer Bevölkerung um 1848 besonders intensiv. Da durch die hohe Zahl der Neuankömmlinge Mitte des Jahrhunderts die slowenische Minderheit in der Stadt auffallend wächst, wird die politische Basis der Nationalgruppe immer stärker ausgeprägt. Die Slowenen „streben nach sozialer Emanzipation, fordern die volle Anerkennung ihrer politischen und nationalen Rechte und betrachten Triest als eine binationale Stadt“.[117]

Eine der einflussreichsten und stärksten politischen Organisationen in Triest, die die Position der slowenischen Population schicksalhaft verändern wird, ist die politische Vereinigung «Edinost». Janez Kramar zufolge hat «Edinost» seine Wurzeln im slowenischen Nationalerwachen in Istrien und dem slowenischen Küstenland; die nationale Bewegung verlagerte sich dann am Ende der 1870-er Jahre aus dem Landesinneren langsam nach Triest. Die Statuten des Vereins «Edinost» für die Triestiner Umgebung wurden am 12. November 1874 festgelegt, und im Jahre 1876 erschien die Zeitung *Edinost*, die das einflussreichste politische Organ der Slowenen in den folgenden 50 Jahren sein wird.[118]

Das demographische Bild von Triest am Beginn des 20. Jahrhunderts unterscheidet sich drastisch von jenem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Aus heutiger Perspektive scheint es kaum glaublich, dass Triest laut „der Volkszählung von 1910 mehr slowenische Einwohner als Laibach“ hatte![119] Magris spricht über Triest als «Zentrum einer vorwiegend slowenischen Region, oder äußerstenfalls eine italienische Stadtinsel inmitten eines slowenischen Umlands» und betont, «die Adriastadt gewinnt für die Slowenen die Bedeutung einer moralischen und natürlichen Hauptstadt Sloweniens, eines Symbols ihrer nationalen Erhebung und eines anzustrebenden Ziels»[120]. Nach den statistischen Angaben von Janez Kramar lebten im Jahr 1900 in Triest 25.130 Slawen und 116.825 Italiener, im gesamten

---

[116] Ebd., S. 67
[117] Ebd.

[118] Vgl. dazu Kramar, Janez: *Narodna prebuja istrskih Slovencev*, Koper: Založba Lipa 1991, S. 116.
[119] Magris, S. 69.
[120] Magris, S. 76.

Istrien waren es 190.774 Slawen und 136.191 Italiener. Zehn Jahre später wurden bei der Volkszählung in Triest 59.304 Slawen und 119.023 Italiener verzeichnet. Im selben Jahr gibt es in Istrien 223.373 Slawen, während die Zahl der Einwohner italienischer Nationalität nur unwesentlich auf 147.386 angestiegen ist. Diese Daten belegen eine deutliche Vorherrschaft der italienischen Bevölkerung gegenüber der slawischen Bevölkerung Triests (zwei Drittel zu einem) im Jahre 1900, aber auch die demographische Änderung 1910, als in Triest nur mehr doppelt so viele Italiener wie Slawen leben.[121] Das sind zugleich die Jahre von Mandićs ausgedehnter politischer Aktivität! Der Zustrom der slowenischen Bevölkerung nach Triest löste bei der italienischen Bevölkerung durchaus auch negative Reaktionen aus. So wurde von italienischer Seite behauptet, es handle sich um einen geplanten Prozess, der «darauf abziele, die Italianität Triests durch eine Stärkung des slawischen Elements und dessen Aufnahme im Staats - und Verwaltungsdienst zu beschneiden».[122] Obwohl die italienische Bevölkerung die slawischen Einwanderer als Bedrohung betrachtete, waren es italienische Unternehmer, die die slowenischen Arbeiter in die Stadt lockten, da diese bereit waren für niedrigere Löhne als ihre italienischen Mitbürger zu arbeiten und keine schwere Arbeit scheuten. Im Endeffekt löste dieses Verhalten bei der führenden politischen Schicht einen noch stärkeren «antislawischen Kurs» aus.[123] Slowenen gründeten nicht nur in Triest, sondern auch in den Vorstädten ihre eigenen kulturellen, sozialen, wirtschaftlichen und pädagogischen Institutionen. Dabei trug die «Edinost» wesentlich zu einer Sensibilisierung slowenischer Arbeiter für die Nationalfrage und deren Weiterbildung in diesem Kontext. All dies schuf einen fruchtbaren Boden für die Weiterentwicklung der nationalen Parteien sowohl auf italienischer wie auch auf slowenischer Seite. Die Triestiner Sozialisten setzten sich für eine multinationale Stadt innerhalb eines multinationalen Staates ein und waren der Meinung, das Proletariat solle sich vom nationalen Konflikt fernhalten und sich der Solidarität und der sozialen Emanzipation zuwenden. Die Sozialistische Partei wurde so zum Gegner der «Nationalliberalen». Der Anführer der slowenischen Nationalpartei Josip Vilfan, der sehr eng mit Josip Mandić zusammenarbeitete, hob in einer im Jahr 1913 gegen die Sozialisten gerichteten Polemik die Wichtigkeit des Nationalitätenproblems hervor:

> «[…] Wir können uns nicht damit abfinden, dass uns ein sozialistischer Redner in Triest erklärt, die Nationalitätenfrage gehörte inzwischen der Vergangenheit an und wir hätten uns jetzt mit anderen Fragen

[121] Vgl. dazu Kramar, S. 64.
[122] Magris, S. 70.
[123] „Das gesamte öffentliche Leben der Stadt polarisiert sich im italienisch-slowenischen Gegensatz.“, Magris, S. 71.

zu beschäftigen. Für uns existiert die Nationalitätenfrage, wir sind eine durch und durch nationalistische Partei […]».[124]

Diese Aussage Vilfans unterstreicht punktgenau das wichtigste Thema, mit dem sich Mandić zu Beginn seiner politischen Karriere (1907) auseinandersetzen musste: Indem er die Nationalitätenfrage in den Mittelpunkt seiner politischen Tätigkeit stellte, unterstützte er die slowenischen Arbeiter, die sich in vielfacher Hinsicht in ihren Grundrechten bedroht fühlten, darin, ihre Ziele im Kampf gegen italienische Arbeitgeber zu erreichen, da sie sich in ihren menschlichen Grundrechten in vieler Hinsicht bedroht fühlten.

Die Arbeiterbewegung in Triest, bei der Josip Mandić seit dem Anfang seiner politischen Tätigkeit bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges eine außerordentliche Rolle spielte, fing in Triest in den 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts an. Diese Anfänge sind der Meinung einiger Autoren nach sehr schlecht erforscht.[125] Schon im Jahre 1889 wurde in Triest die sozialistische Gesellschaft «Confederazione operaia» im Schoß der Zeitung *Confederazione* gegründet, aber sehr bald wurden beide von der Polizei und der Zensur verboten. Schon im Jahre 1896 wurde in Ljubljana die «Jugoslavenska socijalno-demokratska stranka» / »Jugoslawische Sozialdemokratische Partei» gegründet und 1897 wurde ihr Zweig in Triest ins Leben gerufen. Die Mitte der 90er Jahre gegründete italienische «Lega sociale-democratica» (mit ihrem Parteiblatt *Il Lavoratore*) und die «Jugoslavenska socijalno demokratska stranka» einigten sich auf eine Zusammenarbeit bei der Ersten Landeskonferenz der Sozialdemokraten für Dalmatien und die Küstenregion, die 1897 in Triest abgehalten wurde. Die «Lega sociale-democratica» wird bei der Konferenz zur «Partito operaio socialista in Austria» / «Sozialistische Arbeiterpartei in Österreich» umbenannt[126] und Valentino Pittoni, der «Karl Ucekar einige Jahre nach seinem Tod ersetzte»[127] und mit dem Josip Mandić einen intensiven politischen Dialog führte, wurde zu einer der markantesten Figuren der sozialistischen Bewegung Triests.[128] Obwohl am Anfang des 20. Jahrhunderts in den Reihen dieser beiden stärksten Triester Parteien «naglašava samo internacionalizam, koji ima prilično kozmopolitski značaj (negiranje važnosti nacionalnog pitanja, koje označuje kao isključiv interes buržoazije) ali i nacionalne borbe u Austriji uopće [...] prisiljavaju doskora

[124] Magris, S. 78.
[125] »Istra i Slovensko primorje. Borba za slobodu kroz vijekove. I dio: Od najstarijih vremena do Drugog svjetskog rata«, in: Hrženjak, Juraj (Hrsg.), Rad, Beograd: Izdavačko poduzeće Beograd 1952, S. 124.
[126] Vgl. dazu Winkler, Eduard: *Wahlrechtsreformen und Wahlen in Triest 1905-1909: Eine Analyse der politischen Partizipation in einer multinationalen Stadtregion der Habsburgermonarchie*, München: R. Oldenbourg (Südosteuropäische Arbeiten 105), 2000, S. 84.
[127] Ebd., S. 125.
[128] Vgl. dazu Mandić, Josip: «Lettera aperta all' onor. Valentino Pittoni, deputato al Consiglio dell' impero – Trieste», in: *Narodni delavec* 47 (20 November 1909), S. 1-3.

socijalnu demokraciju, da nekako od preloma stoljeća dalje počinje nastupati s konkretnim programom za rješenje nacionalnog pitanja» / « nur der Internationalismus, unterstrichen mit einem ziemlich kosmopolitischen Charakter, hervorgehoben wird (negiert wird die Wichtigkeit der Nationalfrage, die Pittoni als ausschließliches Interesse der Bourgeoisie bezeichnete) aber auch als das (Interesse) des Nationalkampfes in Österreich überhaupt [...] wird die Sozialdemokratie gezwungen, um etwa zur Jahrhundertwende mit einem konkreten Programm für die Lösung der nationalen Frage anzutreten».[129] Der exponierteste Vertreter dieser Bewegung ist der schon erwähnte Valentino Pittoni und der Hauptideologe Angelo Vivante mit seinem bekannten Buch *L'irredentismo adriatico* (Florenz, 1912).[130] In einer sehr komplexen Entwicklung des sozialen Lebens, die durch den schon mehrmals apostrophierten Zulauf der slowenischen Bevölkerung in die Städte, vor allem nach Triest, bedingt war, erstarken auch die slowenischen sozialistischen nationalen Bürgerparteien.[131] Es scheint selbstverständlich, dass die slawische (slowenische und kroatische) Bevölkerung ihre nationale Angehörigkeit wahrgenommen hat und ihre Arbeiterrechte im Rahmen der Parteien zu erfüllen wünschte, die neben der Arbeitergleichstellung auch die nationale Emanzipation anboten. Neben der schon erwähnten politischen Gesellschaft «Edinost», die erfolgreich im Aufbau des nationalen Bewusstseins und am Zusammenhalt der Kroaten und Slowenen arbeitete, existierte in Triest noch eine ganze Reihe an Parteien und politischen Gesellschaften (wie z. B. «Ljudski oder»[132] am 18. April 1905 gegründet).

Wie auch sein Onkel Matko spricht Josip Mandić einwandfrei slowenisch, was man seinen vielzähligen Schriften und zitierten Reden in einer Reihe slowenischer Blätter, Tages- und Wochenzeitungen und Zeitschriften entnehmen kann. Die Anfänge von Mandićs politischer Tätigkeit lassen sich auch im Rahmen der «Politischen Gesellschaft für Kroaten und Slowenen in Istrien» / «Političko društvo za Hrvate i Slovence u Istri» mit dem Sitz in Pazin verfolgen. Diese Gesellschaft wurde am 7. Mai 1902 gegründet und breitete ihre Tätigkeit sehr schnell auf Slowenien aus. Über Mandićs Tätigkeit im Rahmen der Gesellschaft sind nur

---

[129] »Istra i Slovensko primorje. Borba za slobodu kroz vijekove. I dio: Od najstarijih vremena do Drugog svjetskog rata«, in: Hrženjak, Juraj (Hrsg.), *Rad*, Beograd: Izdavačko poduzeće Beograd, 1952, S. 127.

[130] Das Buch wurde im Jahre 2002 auch ins Kroatische übersetzt. Vgl. dazu Vivante, Angelo: *Jadranski iredentizam*, Zagreb: Dom i svijet 2002.

[131] „[...] u Trstu, uspjeva slovenskim nacionalistima, baš zbog nacionalne zapostavljenosti, sačuvati veći utjecaj na šire narodne mase, nego talijanskim nacionalistima. / «„[...] in Triest, gelingt es slowenischen Nationalisten besser als den italienischen Sozialisten, gerade wegen der nationalen Benachteiligung, den Einfluss auf die breiteren Volksmassen zu bewahren.“, „Istra i slovensko primorije ...“ (op. cit), S. 128.

[132] Ljudski oder (Volksbühne) war „der große slowenische sozialdemokratische Bildungsverein“ (Vgl. dazu Rutar, Sabine: „Zur Konstruktion kollektiver Erinnerung in einem multinationalen sozialdemokratischen Kontext: Triest vor dem Ersten Weltkrieg“, in: Adanir, Fikret (Hrsg.), *Social Movements in Southeast Europe. Reassesment of Historiography and Perspectives for Future Research*, Essen: Klartext 2005 (Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegung 33), S. 37.

Grundinformationen bekannt und zwar, dass er an der Plenarsitzung der Gesellschaft am 10. Dezember 1905 als Komiteemitglied teilgenommen hat und dass er in der Vorwahlkampagne im Jahr 1907 neben den Vizepräsidenten Dinko Trinajstić in der Funktion des Sekretärs Sitzungen und öffentliche Versammlungen im slowenischen Teil Istriens und zwar in Dekani (am 10. Juni 1906), in Marezge (am 15. Juli 1906) und in Sv. Anton (am 5. August 1906) zusammenrief.[133]

2.3.2. Nationale Arbeiterorganisation (Narodna delavska organizacija)[134]

Eine der markantesten politischen Rollen Josip Mandićs wurde mit der «Narodna delavska organizacija» (kroatisch: Narodna radnička organizacija, deutsch: Nationale Arbeiterorganisation (im weiteren Text NAO) verbunden. Die NAO wurde am 17. Juli 1907 gegründet,[135] und Josip Mandić war ihr erster Präsident und einer der Begründer. Milan Pahor behauptet, dass die politische Gesellschaft Edinost die NAO ins Leben gerufen hat mit der Absicht «da zajezi vpliv socialistov oziroma Jugoslovanske socialdemokratske stranke na slovenske in hrvatske delavce“ / «den Einfluss der Sozialisten beziehungsweise der Jugoslawischen Sozialdemokratischen Partei auf kroatische und slowenische Arbeiter einzudämmen».[136] Deswegen verwundert es nicht, dass gerade die Tageszeitung *Edinost* als das Organ der Gesellschaft «Edinost» mit großer Aufmerksamkeit die Gründung der NAO verfolgte. So wurde auf der Titelseite der *Edinost* vom 28. Juli 1907 die komplette Verfassung der NAO bekanntgegeben, deren Regeln vom Vorbereitungsausschuss der slowenischen Arbeiter mit Hilfe einiger Komiteemitglieder der politischen Gesellschaft „Edinost“ vorbereitet worden sind.[137] Der Gründerkern der NAO, die Gruppe, die ideelle,

---

[133] Kramar, Janez: *Narodna prebuja istrskih Slovencev*, Koper: Založba Lipa 1991, S. 148-149.

[134] Die Übersetzung des slowenischen Namens der Organisation „Narodna delavska organizacija“, obwohl sie das Wort „Narod“ („Volk“) in sich beinhaltet, übernahm ich von Sabine Rutar. Sie behauptet, dass sich die Wurzel „des semantischen Inhaltes des Wortes *narod,* weder mit *Volk* noch mit *Nation* adäquat übersetzen lässt, sondern eine eigentümliche Verquickung beider Konzepte zum Ausdruck bringt.“ Rutar, Sabine: „Zur Konstruktion kollektiver Erinnerung in einem multinationalen sozialdemokratischen Kontext: Triest vor dem Ersten Weltkrieg“, in: Adanir, Fikret (Hrsg.), *Social Movements in Southeast Europe. Reassesment of Historiography and Perspectives for Future Research*, Essen: Klartext 2005 (Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegung 33), S. 37.

[135] Vgl. dazu Pahor, Milan: *Slavjanska sloga. Slovenci in Hrvati v Trstu. Od avstroogrske monarhije do italijanske republike*, Trst: ZTT EST 2004, S. 115. Kramar behauptet andererseits, die NA wurde am 19. Juli 1907 gegründet. Vgl. dazu Kramar, Janez: *Narodna prebuja istrskih Slovencev*, Koper: Založba Lipa 1991, S. 140.

[136] Ebd., S. 115.

[137] «Sad tega gibanja je društvo *Narodna delavska organizacija v Trstu* (sic!), katerega pravila je izdelal pripravljalni odbor slovenskih delavcev s pomočjo nekaterih odbornikov političnega društva «Edinost». Kako je znano našim čitateljem, je sklical omenjeni pirpravljalni odbor na 7. t. m. zaupen shod v veliko dvorano «Narodnega doma», katerega shoda se je udeležilo okolo 700 narodnih delavcev ki so z

politische Ziele und die Mission der Gesellschaft geformt hat, stammte aus den Reihen der „Edinost“ und hatte mit ihren Ideen und ihren Weltanschauungen zweifellos viele Berührungspunkte.[138] Mandić selbst, war, wenn man den zugänglichen Informationen nach urteilt, einige Zeit der Schatzmeister der politischen Gesellschaft „Edinost“. [139]

Die Nähe Mandićs zu „Edinost“ verwundert nicht, zumal man die Tatsache in Betracht zieht, dass sein Onkel Matko Mandić ein langjähriger Gesellschaftspräsident (1891-1905), *spiritus rector*, einer der Urheber der politischen Hauptleitlinien der Gesellschaftstätigkeit war.[140]

---

odobravanjem in enoglasno vsprejeli načrt pravil novega društva.» / «Die Frucht dieser Bewegung ist die Gesellschaft *Narodna delavska organizacija in Triest*, deren Regeln vom Vorbereitungsausschuss der slowenischen Arbeiter mit Hilfe einiger Ausschussmitglieder der Gesellschaft «Edinost» ausgearbeitet wurden. Wie unseren Lesern bekannt ist, berief der genannte Ausschuss am 7. dieses Monats eine vertrauliche Versammlung in den großen Saal des «Volkshauses» («Narodni dom»), bei dem an die 700 Volksarbeiter mit Beifall und einstimmig dem Entwurf der Gesellschaftsregeln zugestimmt haben». «Narodna delavska organizacija v Trstu», in: *Edinost* 206 (28. Juli 1907), S. 1.

[138] Interessant ist der Blick auf die NAO aus der Perspektive der heutigen Wissenschaftler, wie der von Sabine Rutar aus dem Institut für Ost- und Südosteuropaforschung, Regensburg: «As a reaction to the socialist victory in the election, the Narodna delavska organizacija (NDO), the national worker's organization, was founded by Slovene nationalists (following the Czech model). The NDO explicitly equated the claims for national and social emancipation, and identified the Italians *per se* as the enemy. For them, the internationalist social democrats were traitors to the Slovene cause. The NDO's programme was developed in opposition to that of the social democrats. The language was astonishingly similar, and it organized lectures with parallel titles, for example on the 'Yugoslav Question', on 'Work and Capital', on the poet Simon Gregorčić (sic). Both the NDO and the socialists addressed issues of class struggle, equal rights and democracy. However, the NDO would *never* oppose Slovene employers, while they were *always* against Italian workers, especially against those from Italy proper, saying that those foreigners took the jobs of the autochthonous Slovenes. Wile the social democrats claimed that all workers should unite against bourgeois oppression, and consequently that Slovenes, Italians, and also the fewer German socialists should make the workers' house the centre of their activities, the national worker's organization had its seat next to the liberal and clerical organizations in the Slovene National House (*Narodni dom*). Generally, the NDO behaved more aggressively and provocatively than the socialists. Its members often made public appearances with music and banners, confronting both their enemies, the Italian bourgeois and the socialist. They often organized walks around the Italian-dominated city centre, or from the Narodni dom to the worker's district, where they had established a number of pubs and restaurants for their activities. These pubs and restaurants never coincided with those frequented by the socialists, but they were situated in the same area, in San Giacomo, Trieste's only real workers' quarter, and it is obvious that the target group was the same. » Rutar, Sabine: “Internationalist Networking in a Multinational Setting: Social Democratic Cultural Associations in Austro-Hungarian Trieste, 1900-1914”, in: Graeme, Morton / Morris, Richard, J. / de Vries Boudien (Hrsg.), *Civil Society, Associations and Urban Places. Class, Nation and Culture in Nineteenth-Century Europe*, Aldershot: Ashgate 2006 (Historical Urban Studies Series), S. 99-100.

[139] «Na občnem zboru društva 24. 11. 1907 so bili med 300 udeležnici tudi Slavik, Vilfan in Rybar, predsedoval je Slavik. [...] Društveni odbornik Josip Vilfan je podal tajniško poročilo, dr. Josip Mandić pa je v blagajniškem poročilu orisal slabo finančno stanje. / «Auf der Generalversammlung der Gesellschaft am 24. 11. 1907 waren unter den 300 Teilnehmern auch Slavik, Vilfan, Rybar; den Vorsitz hatte Slavik gehabt. [...] Das Gesellschaftsausschussmitglied Josip Vilfan brachte den Sekretärbericht, Dr. Josip Mandić schilderte wiederum in seinem Bericht als Schatzmeister die schlechte finanzielle Lage». Kramar, Janez: *Narodna prebuja istrskih Slovencev*, Koper: Založba Lipa 1991, S. 139.

[140] Vgl dazu Pahor, Milan, *Slavjanska sloga. Slovenci in Hrvati v Trstu. Od avstroogrske monarhije do italijanske republike*, Trst, 2004., S. 31. Nach Angaben aus dem *Slowenischen biographischen Lexikon* (*Slovenski biografski leskikon*) war auch Josips Onkel Matko einer der Initiatoren und Mitbegründer von NAO: «1907 wirkte er an der Gründung der südslawischen *Narodna delavska organizacija* / *Narodna radnička organizacija* (*Nationale Arbeiterorganisation*) mit, die vom Verein *Edinost* unterstützt wurde.“ http://de.wikipedia.org/wiki/Matko_Mandi%C4%87, (Letzter Zugriff 27.02.2016). (Art. «Mandić, Matko»,

Aus der heutigen Perspektive kann man die Frage, was für eine Rolle Josip Mandić in der Gründung und Gestaltung des politischen Programms und der Ziele von NAO gehabt hatte, nicht gänzlich beantworten, es ist aber unbestritten, dass er eine der Schlüsselpersönlichkeiten war, der das Programm und die Ziele der NAO definierte, artikulierte und danach durch vorsichtigen Aufbau in Tat umsetzte.

In den Statuten der NAO, wurden im Rahmen des 3. § die Ziele und der Zweck der Organisation definiert:

> a) „NDO organizira narodno delavstvo vseh strok brez razlik" / „NAO organisiert die Volksarbeiter aller Berufszweige ohne Unterschied"
> b) „Varovati pravice delavcev in ščititi njih moralne in materijalne, tako posamezne (inidividualne), kakor skupne (kolektivne) interese v vsaki smeri privatnega in javnega življenja; in sicer v javnem življenju tako v razmerju nasproti državi, kakor v razmerju nasproti deželni ali občinski upravi» / «Die Arbeiterrechte bewahren und sie moralisch wie auch materiell in jedem Aspekt des privaten und öffentlichen Lebens zu schützen; und zwar im öffentlichen Leben sowohl im Verhältnis zum Staat wie auch im Verhältnis zur Staats- und Gemeindeverwaltung."
> c) „Ohraniti narodu gospodarsko in duševno krepke delavce in tako delavstvo sploh. / „Die wirtschaftliche und geistige Gesundheit der Arbeiter sowie des Arbeitertums im Ganzen für das Volk bewahren". [141]

Bald nach der Gründung ist die NAO auf «ungefähr 3000 Mitglieder hauptsächlich aus Istrien und der Küstenregion« angewachsen, wodurch sie bald zur zweitstärksten Arbeiterorganisation wurde. Es gelang ihr auch, neue Mitglieder in der Steiermark und in Kärnten zu sammeln.[142] Nach der Behauptung von Gantar Godina waren die Mitglieder der NAO „vor allem die Eisenbahner, die im Jahre 1909 eine eigene Gewerkschaft gründeten".[143] Am 3. Januar 1909 wurde die NAO auch in Ljubljana gegründet; es scheint aber, Mandić hätte auf diesen Zweig der Organisation keinen großen Einfluss gehabt.[144] Schon im Oktober 1907 wurde ein Zweig d. h. eine Filiale der Organisation in Pula gegründet.[145]

Da die Zeitungen *Edinost* wie auch *Narodni delavec* der Arbeit der Organisation in Triest aufmerksam folgten und über sie berichteten, wurde die Organisationstätigkeit genauso wie die Tätigkeit von Mandić, ziemlich ausführlich dokumentiert und zwar nicht nur durch die Berichte über Versammlungen, sondern auch durch Abschriften ganzer Beiträge verschiedener Redner und Referenten und dadurch auch jener von Mandić selbst. Aus diesen Berichten ist es möglich, Mandićs «Reisen» zu rekonstruieren bzw. seine „Wege" außerhalb

---

in: Lukman, Franc Ksaver (Hrsg.), *Slovenski biografski leksikon*, Bd. 5, Ljubljana: Zadružna gospodarska banka 1933, S. 42.)

[141] „Narodna delavska organizacija v Trstu", in: Edinost 206 (28. Juli 1907), S. 1.

[142] Gantar Godina, Irena: «Fran Radešček: vpliv izseljenske izkušnje 1911-1921 na svetovnonazorsko opredelitev», in: Čačić Kumpes, Jadranka (Hrsg.), *Migracijske i etničke teme*, Zagreb: Institut za migracije i narodnosti 2007, S. 269-291.

[143] Ebd.

[144] Ebd., S. 272.

[145] Vgl. dazu Kramar, op. cit., S. 141.

von Triest und seine Besuche in den naheliegenden Ortschaften, in denen er Parteizweige organisierte. Besonders interessant sind vor allem, die Berichte über die Massenversammlungen der Arbeiter (überwiegend) in Triest, die Mandić allem Anschein nach selber initiierte und dort eloquente Reden hielt. Eine solche Rede wurde anlässlich der Gründerversammlung (slowenisch: «ustavni občni zbor») wiedergegeben, und erschien nach den damaligen Bräuchen sogar in vier einander folgenden Zeitungsausgaben von *Edinost.* Als typische Charakteristika aller öffentlicher Auftritte Mandićs sind folgende Einzelheiten aufzulisten:

1) der Wunsch, das Arbeitertum aufzuklären, auszubilden und zu informieren;
den neuen Mitgliedern nicht nur den Sinn der Organisationsgründung zu erklären, sondern sie auch mit dem für die damalige Situation relevanten Teil der Arbeiterbewegungsgeschichte bekannt zu machen;
2) sie in die neuesten Geschehnisse einzuweihen;
3) Grundbegriffe aus der Geschichte der Soziologie, der Politikwissenschaft und der Arbeiterbewegung zu erklären.[146]

Er spricht auch über die Grundprämissen des Sozialismus, die Karl Marx (über dessen Philosophie er kritisch und mit einer Dosis Skeptizismus spricht) aufstellte – das Kapital, die individuelle Freiheit, der historische Materialismus. Im Einklang mit der Ideologie der NAO vergisst er nicht, über die „ethischen Bedürfnisse des Menschen", vor allem aber „die Liebe zur Volkssprache" und die sog. „historische Tradition" zu sprechen.[147] Der „Nationale Moment" als ein klar definiertes Bedürfnis des Nationalrechtsschutzes der slowenischen und kroatischen Arbeiter fand in Mandićs öffentlichen Reden gleichwohl viel Platz.

Schon in *Edinost* vom 2. September 1907[148] erfährt man, wieviel Irritationen im öffentlichen politischen Leben Triests die Gründung der NAO ausgelöst hatte und welch ein Ausmaß an Arbeitermassen die NAO unter Mandićs Leitung erbeben ließ. So erfährt man, dass „policija slavnost prepovedala vsled groženj rudečih absolutistev» / «die Polizei das Fest aufgrund der Drohung der roten Absolutisten verboten hat» und, dass «razgled raz govorniške tribune na čez 3000 broječo množico» / «der Anblick von der Rednerbühne auf die Menge von mehr als 3000 (Leuten)" imposant war.[149] In dieser Ausgabe von *Edinost* bekräftigt

---

[146] So erklärt er in einer der vier aufeinander folgenden Ausgaben in *Edinost* veröffentlichten „Arbeitervorlesung" die Begriffe *Universalismus*, *Liberalismus*, *Klerikalismus*, setzt sie in Beziehung zum Begriff *Sozialismus*, und versucht kurz und bündig auf die Frage zu antworten, was Sozialismus eigentlich sei. Vlg. dazu «Ustanovni občni zbor 'Narodne delavske organizacije'. Govor predsednika dr. Josipa Mandića.», in: *Edinost* 229-223 (20.-23. August 1907), S. (jeweils) 1-2.

[147] Ebd.

[148] "Veličastni nastop narodne delavske organizacije.», in: *Edinost* 242 (2. September 1907), S. 1-2.

[149] Ebd.

Mandić seine Hingabebereitschaft gegenüber den nationalen Werten und dem Willen der NAO zur Lösung der brennenden sozialen aber auch nationalen Fragen. Auf einer großen Volksversammlung spricht Mandić, indem er sich auf eine der Reaktionen auf die Organisationsgründung seitens der italienischen Zeitung *Il Lavoratore* bezieht, mit Worten, die bestens eine der Hauptauffassungen der Organisation definieren:

> "Mi smo Slovenci v Trstu i hočemo taki ostati! Ne damo si imponirati od nikakih ljudi ter se borimo za svojo narodno korist, kako delajo drugje tudi socijalni demokrati. Narodna delavska organizacija ima biti steber proti koaliciji italijanskih liberalcev in socijalnih demokratov italijanske in slovenske narodnosti in tudi vlade. Mi smo narodnjaki [...]» / «Wir sind Slowenen in Triest und möchten solche auch bleiben! Wir lassen uns nicht von irgendwelchen Leuten beeindrucken und kämpfen um unseren eigenen Volksnutzen, wie es andere, auch Sozialdemokraten, tun. Die Nationale Arbeiterorganisation soll zur Säule gegen die Koalition der italienischen Liberalen und Sozialdemokraten der italienischen und slowenischen Nationalität und auch der Regierung werden. Wir sind Narodnjaki [...]».[150]

Obwohl sich die NAO im linken Spektrum der politischen Parteien, Organisationen und Bewegungen Triests befand, ist es wichtig ihre Position, spezifische politische Ansichten und das Programm, das sich von den anderen sozialistisch geprägten Gruppierungen in Triest und in Istrien wesentlich unterschied, einzusehen.[151]

Josip Mandić war, wie aus den aufbewahrten Zeitungsartikeln und anderen schriftlichen Zeugnissen hervorgeht[152], kein gewöhnlicher Demagoge und Politiker, der wie so viele andere seine politische Tätigkeit nur als Spielraum für eigene Prosperität, Privatinteresse und als eine Gelegenheit Geld zu verdienen sah. Er war ein Mensch, der bis ins Detail die politischen Mechanismen und «Werkzeuge» kannte, ein aufgeklärter Humanist eines hohen ethischen Standards, der seine großen Kenntnisse zum Zweck der Prosperität der breitesten Arbeiterschichten und zur Verbesserung ihrer Lebenswerte und materieller Umstände nutzte.

---

[150] Ebd. Das Wort „Narodnjaki" ist eine Ableitung aus dem Anfangswort des Organisationsnamen - „Narodna" und bezeichnet einen Angehörigen der Organisation. Über die komplexe Semantik des Wortes „Narodnjak" und über die politische Situation in damaligem Triest schreibt auch S. Rutar. Vgl. dazu Rutar, Sabine: „Kultur, Nation und sozialdemokratisches Milieu im habsburgischen Triest", in: Panje, Aleksander (Hrsg.), *Pogledi od zunaj na novejšo zgodovino Istre in Trsta / Visiti da fuori: Prospettive sulla storia contemporanea dell'Istria e di Trieste / Views From the Outside On the Contemporary History of Istria and Trieste*, Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče 2006 (Acta Histriae 14/1).

[151] D. Mandić behauptet in seinem Artikel über die NAO in *Istarska Encklopedija* „in dem sie sich für das bürgerlich-politische Programm entschied, verließ die NAO das sozial-demokratische, so beschuldigten die Organe der sozialistischen Parteien ihre Mitgliedschaft und die Führung für den Verrat der Einigkeit der Arbeiterklasse und nannten sie Diener der kroatischen und slowenischen Bourgeoisie" während „die Zeitung der istrianisch-dalmatinischen Sozialisten *Glas radnog naroda* die NAO Mitglieder Streikbrecher nannte". Vgl. dazu Mandić, D.: „Narodna radnička organizacija", in: *Istarska enciklopedija*, http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1856, letzter Zugriff: 28.02.2016.

[152] Hier muss allerdings betont werden, es handelt sich grundsätzlich um die kürzeren Artikel aus der Periodika und auf keinen Fall um größere Abhandlungen, oder wissenschaftliche Arbeiten größeren Umfangs.

Beispiele solcher im wahren Sinne des Wortes aufklärerischer Tätigkeit sind die schon erwähnten Beiträge Mandićs aus damaligen Periodika. In seinem Artikel *K ustanovitvi obrtnega sodišča* (*Zur Gründung des Gewerbegerichts*)[153] analysiert er nicht nur die Geschichte solcher Institutionen in der Österreichisch-ungarischen Monarchie, sondern führt ihre Anfänge in Frankreich zur Zeit Napoleons I. im Jahre 1806 an. Er spricht nicht nur über ihre Ausbreitung und Weiterentwicklung in Belgien, der Schweiz, Italien und Österreich, sondern erklärt in einer fachgemäßen Sprache, die aber auch für einen Durchschnittsleser, sogar einen einfachen Arbeiter verständlich ist, die Wichtigkeit, die juristische «Struktur und Funktion» und die entscheidende Rolle dieser Institution zum Schutz der Arbeiterinteressen.[154]

Mandić hebt die Wichtigkeit des Gerichts als einer «Fachorganisation» hervor, betont das «sozial-psychologische Moment», noch mehr aber den «sozial-juristischen Moment», spricht über die «Vertretung der Arbeiterinteressen» und behauptet, dass das Gewerbegericht in Triest einen «ehrlichen Fortschritt in der wirtschaftlichen Entwicklung der Stadt veranlasst hat».[155]

In seinem Zeitungsartikel *Staatsverwaltung und die Arbeiterfrage* (*Državna uprava i delavsko vprašanje*)[156] schreibt Mandić die schwere wirtschaftliche Lage der Arbeiter dem schlechten Funktionieren der staatlichen Institutionen und Körperschaften zu, vor allem dem damaligen „Österreichischen Verwaltungssystem“, obwohl es in Österreich «ne primanjkuje korporacij javnega prava, ki so poklicane, da se svojim posvetovalnim glasom sodelujejo pri pripravljanju in izpreminjanju gospodarskih vstanovitev» / « nicht an den Korporationen des öffentlichen Rechts fehlt, die berufen sind, mit ihrer ratgebenden Stimme in der Vorbereitung und an der Umgestaltung der Wirtschaftseinrichtungen teilzunehmen».[157] Die allgemeine Lage des Arbeitertums hatte sich allerdings relativ verbessert. Absolut genommen, konnte

---

[153] Mandić, Josip: «K ustanovitvi obrtnega sodišča v Trstu», in: *Edinost* 89 (29. März 1908), S. 1-2.

[154] Als Beispiel dafür werden hier nur einige Zeilen aus dem Artikel zitiert: “Po omenjenim obrazloženju so obrtna sodišča navstala iz potrebe, da se spori, naraščajoči paralelno z rapidnim razvojem industrije in izvirajoči iz delavskega rezmerja med obrtnim podjetnikom z ene in obrtnim delavcem z druge strani, podrejajo posebnim instancam, ki bodo že radi svoje socijalne in tehnične sestave bolje odgovarjale svoji vzvišeni nalogi, nego so doslej navadna (civilna) sodišča: da se postavijo namreč za sodnika med dva nasprotna sveta, med vsemoč kapitaliizma in proletarijat, zavedajoči se z vsakim dnem bolj svojih pravic in stanovskih interesov.» / « Der erwähnten Erläuterung nach, entstanden die Gewerbegerichte aus dem Bedürfnis, den Rechtsstreit, der sich aufgrund schneller Industrieentwicklung ergab und aus den gegenseitigen Beziehungen der Unternehmer und Arbeiter hervorging, an besondere Institutionen zu übertragen, die infolge ihres sozialen und technischen Gefüges dieser erhabenen Rolle besser entsprechen sollen als es die üblichen Zivilgerichte zu Stande bringen: sich als Richter zwischen zwei entgegengesetzte Welten zu stellen, den allmächtigen Kapitalismus einerseits und den Proletariat anderseits, um von Tag zu Tag das Recht und die Zunftinteressen besser zu unterstützen.“ (Unterstrichen von J. Mandić). (Übersetzung des Verfassers) Ebd., S. 1.

[155] Ebd.

[156] Mandić, Josip: »Državna uprava in delavsko vprašanje«, in: *Narodni delavec* 1 (8. August 1908), S.2

[157] Ebd.

man nur die ephemeren und unwichtigen Erfolge erkennen. Als echte Ursache dessen erachtete er «*Polovičarstvo in še vedno neoslabljen vpliv birokratičnega načina pripravljanja in reševanja načrtov v izboljšanje ekomičnega stanja delavstva*» / «*die Unzulänglichkeit und den noch immer ungeschwächten Einfluss einer bürokratischen Vorbereitungsweise* und eines ebensolchen *Planentwurfs für die Verbesserung der wirtschaftlichen Lage des Arbeitertum*s».[158]

In diesem Kontext erwähnt er:

> «Nepobitno dejstvo je in ostane v očigled vsega prizadevanja upravnega aparata: delavstvo ječi pod jarmom neznosnih bremen in pomanjkljivih življenjskih pogojev. Njegov glas in glas imenovanih korporacij prodira sicer v vže od ušes odločujočih faktorjev (in v tem obziru je gotovo opazovati majhen vspeh nasproti prejšnjim časom, ko je voditelje centralne uprave ločil od ljudstva še kitajski zid) – isti je pa še prešibek, da bi zamogel obrnuti na se pozornost njih, ki so preobloženi skrbimi okolo 'državnih potrebščin'». / «Dies ist und bleibt trotz aller Bemühungen des Verwaltungsapparats eine unbestrittene Tatsache: Das Arbeitertum stöhnt unter dem unerträglichen Joch und den mangelhaften Lebensbedingungen. Seine Stimme und die Stimme der genannten Fachorganisationen dringt in die Ohren der entscheidenden Macher, (in dieser Hinsicht ist ein kleiner Erfolg im Vergleich zu den vergangenen Zeiten zu vermerken, als noch eine Chinesische Wand die Leiter der Zentralverwaltung von den Bürgern trennte) – sie ist jedoch zu schwach um auf sich Aufmerksamkeit lenken zu können, da die Verantwortlichen mit der Sorge um die 'staatlichen Bedürfnisse' überlastet sind».[159]

Indem Mandić den Staat und die Arbeiterfrage in Relation stellt, misst er ihr eine große Wichtigkeit bei: «*Delavsko vprašanje ni namreč* samo vprašanje enega stanu ali enega razreda, ono je *postalo državno vprašanje prve vrste*. / «*Die Arbeiterfrage ist nämlich nicht nur* die Frage eines Standes oder einer Klasse, sie ist *zur Staatsfrage ersten Grades geworden*».[160]

Mandićs Reden wurden in *Edinost* auch bei anderen Gelegenheiten ganzheitlich übertragen. Für die Auffassung seiner politischen Weltanschauung sind vor allem seine Äußerungen über den Versuch der Einführung der „legitimacijski listki“ / „Legitimierungskarten[7], oder sein Verhalten auf der Protestversammlung anlässlich der „Brotpreiserhöhung“ bezeichnend, was auch als der Untertitel des Artikels zu lesen war, in dem die Rede Mandićs über das genannte Thema wiedergegeben wird.[161] Sowohl im einen wie auch im anderen Artikel zeigt Mandić, dass er die Verhältnisse zwischen der Wirtschaft und der Politik in Triest sehr gut versteht, dass er die dortigen Umstände auch in Bezug auf gleichwertige Probleme z. B. in Deutschland kennt,[162] und auch, dass er keine Absicht hat

---

[158] Ebd. Kursiv hervorgehoben von Josip Mandić.
[159] Ebd.
[160] Ebd.
[161] „S protestnega shoda Narodne delavske organizacije. Podražanje kruha. Govor predsed. gospoda dr. Josipa Mandića”, in: *Edinost* 265 (25. September 1907.), S. 1.
[162] „S protestnega shoda Narodne delavske organizacije. Podražanje kruha. Govor predsed. gospoda dr. Josipa Mandića”, in: *Edinost* 266 (26. September 1907.), S. 1.

seine Einsicht über die vorhandenen Probleme, vom Standpunkt der nationalen Verhältnisse zwischen Slowenen und Italienern in Triest, aufzugeben.

Beeindruckend sind auch die Daten über die Zahl der Menschen, die den Reden und Vorträgen Mandićs beigewohnt haben, und sie verdeutlichen auch den Einfluss des damals 24-jährigen jungen Mannes auf die breitesten Intellektuellen- und Arbeiterkreise wie auch auf einfache Bürgermassen. So ist in *Edinost*[163] die Information zu lesen, dass „u velikoj sobi prostora NRO“ / „im großen Raum der NAO“ (der Sitz der NAO war in der Triestiner Lavatoio Strasse Nr. 1) Mandić vor „über 500 Leuten“ einen Vortrag zum Thema „Arbeiterversicherung“ hielt, in der er wieder über die Geschichte der Arbeiterversicherung in Österreich sprach. Im Artikel mit dem Titel „Triumfalni shod Nar. delavske organizacije v tržaški okolici» / «Triumphale Versammlung der NAO in Triests Umgebung» (die Versammlungen, die in Sv. Križ, Sv. Ivan und Škedanj gehalten wurden)[164] wird angegeben, dass „vseh shodov skupaj se je udeležilo nad 2000 delavcev [...]“ / „an allen Versammlungen insgesamt über 2000 Arbeiter teilgenommen haben“. In seiner Rede bei dieser Gelegenheit äußerte Mandić seine Meinung über die Religionsfrage. Auf die Anfrage des Kaplans aus St. Ivan, Herrn Čok, Mandić solle ihm den Standpunkt der NAO in Bezug auf die Frage der Religion präzisieren, antwortete Mandić dass „NDO ne zavzema v verskem prašanju nikakega stališča„ / “die NAO keinen Standpunkt in der Religionsfrage einnimmt“, und sprach weiter, dass seiner Meinung nach:

> „[…] spada vera v crkev, nikakor pa ne na politične shode. NDO prepušča svojim članom naj dajajo izraza svojim verskim čuvstvom po lastnem prepričanju, in se ne čuti opravičeno, da bi se utkala v to njihovo versko prepričanje. S tem je že rečeno, da se NDO noče pečati z verskim stvarmi; ima pa tudi preveč spoštovanja do religije, da bi kedaj nastopila prot njej. NDO je gospodarstvena organizacija, ista ni liberalna in tudi ni in noče biti klerikalna […]“. / „[…] der Glaube in die Kirche gehöre, auf keinen Fall in politische Versammlungen. Die NAO überlässt ihren Mitgliedern ihre Religionsgefühle nach eigenem Belieben auszudrücken und fühlt sich nicht berechtigt sich in die persönliche Glaubensüberzeugung einzumischen. Damit war schon gesagt, dass sich die NAO in Glaubenssachen nicht einmischen will; sie hat zu viel Respekt für die Religion um irgendwann dagegen anzutreten. Die NAO ist eine Wirtschaftsorganisation und will auch nicht klerikal sein […]“.[165]

Über die imposante Zahl der Teilnehmer der Versammlungen, auf denen Mandić als Redner auftrat, wird in den Artikeln „Impozantni shod 'Narodne delav. organizacije' v Rojanu» (*Edinost*, 11. November 1907) und «Velečastni shod 'Narodne delavske organizacije'» (*Edinost*, 16. Dezember 1907) berichtet.

---

[163] “Narodna delavska organizacija”, in: *Edinost* 302 (1. November 1907), S. 10.

[164] “Triumfalni shodi 'Nar. delavske organizacije' v tržaški okolici. Čez 2000 udeležencev.», in: *Edinost* 305 (4. November 1907), S. 1.

[165] Interessant ist diese Sichtweise zu betrachten im Kontext des Verhältnisses des Komponisten Mandić zu den Momenten in seinen Opern, in denen Glaubensfragen thematisiert werden, wie z. B. die des Kreuztragens in der Oper *Kapetan Niko*.

Am 9. August 1908, dem Gründungstag der NAO, marschierte von Triest bis zur Siedlung Rojan ein Riesenzug, der unterwegs auf 10.000 Leute anwuchs, vor denen Mandić eine Festrede hielt, die auch in der damaligen Presse übertragen wurde.[166] Bis 1909 „erreichte" die NAO Ljubljana und, wie schon betont wurde, wurde sie zur Bedrohung für andere Parteien.

Am 15. April 1910 ist auf der Titelseite von *Narodni delavec* eine dramatische Nachricht zu lesen: Josip Mandić sei „že par tednov smrtnonevarno bolan" /„schon seit ein paar Wochen lebensgefährlich krank".[167] Jedoch am 11. Juni des genannten Jahres meldet die gleiche Zeitung, dass „predsednik tov. Mandić, katerega je delavstvo prvikrat zopet po njegovi dolgi bolezni videlo v svoji sredi [...]" / «der Präsident, Genosse Mandić, den das Arbeitertum zum ersten Mal nach seiner langen Krankheit in ihrer Mitte wiedersah, mit seiner Rede die außerordentliche Versammlung eröffnete [...] ».[168]

Aus der gleichen Quelle kann man erfahren, dass schon am 26. März 1911 Vatroslav Sosič als neuer Präsident der NAO gewählt wurde. Wie könnte man die Tatsache erklären, dass Josip Mandić, genauso wie er es mit dem Komponieren getan hat, plötzlich auch seine erfolgreiche politische Kariere unterbrach? Es ist ganz offensichtlich, dass Mandić wegen seiner politischen Erfolge sowohl Befürworter als auch Gegner in den Reihen der slawischen und slowenischen Politiker und Prominenz hatte. Der damals bekannte slowenische Politiker Henrik Tuma[169] spricht über Mandić, um den sich die Arbeiter, besonders die intelligenten Geschäftsführer sammelten, als einen jungen Konzipienten, der seine politische Agitation nach dem Vorbild der tschechischen Nationalsozialisten angefangen hat. Mandićs Bewegung sei in kürzester Zeit sehr intensiv geworden, so fingen Dr. Gregorin und Dr. Rybář an, sich um ihre eigene Positionen zu fürchten. Tuma behauptet:

> „Ako bi bil Mandič nekoliko bolj poučen o socialnih problemih in bolj samosvoj ter stalen, bi gotovo izpodrinil oba narodna prvaka in potegnil za seboj ne le tržaško delavstvo, ampak bi dobil zaslombo tudi v tržaški okolici med malimi posestniki, segel na Kras in sčasoma tudi na Kranjsko. [...] Dr. Rybář [...] se posrečilo nekako paralizirati agitacijski nastop dr. Mandiča. Ker se dr. Mandiču ni posrečilo, takoj s prvimi nastopi pritegnuti slovenske delavske množice, je nekako izgubljal veselje do dela, in s tem njegovim popuščanjem se je okoristil Dr. Rybář." / „Wäre Mandić besser in die Sozialprobleme eingeweiht worden, wäre er eigenständiger und beständiger gewesen, hätte er die beiden Volksanführer zurückgedrängt und nicht nur das Triestiner Arbeitertum mitgezogen, sondern auch die Unterstützung der kleineren Unternehmer in der Triestiner Umgebung für sich gewonnen, und er hätte nach Kras und allmählich auch nach Krain greifen können… [...] Dr. Rybář [...] gelang es glücklicherweise, den Agitationsauftritt von Dr. Mandić irgendwie zu paralysieren. Da Dr. Mandić nicht in der Lage war mit

[166] "Obletnica 'Nar. delavske organizacije'. Impozanten nastop po mestu.", in: Edinost 220 (10. August 1908), S. 1-2.
[167] "Nekoliko odgovora", in: *Narodni delavec* 15 (15. April 1910), S. 1.
[168] «Izredni občni zbor N. D. O.", in: Narodni delavec 23 (11. Juni 1910), S. 1.
[169] Vgl. dazu Tuma, Henrik, *Iz mojega življenja. Spomini, misli in izpovedi*, Ljubljana: Naša založba 1937.

den ersten Auftritten die Arbeitermassen anzuziehen, verlor er irgendwie die Lust zum Weiterwirken und sein Nachlassen nützte Dr. Rybář aus.“[170]

Janez Kramar beruft sich auf die Archivangaben, die diese Behauptung Tumas bestätigen.[171]

Der Grund der plötzlichen Unterbrechung der politischen Karriere und Tätigkeit Mandićs liegt auf den ersten Blick in der erwähnten Krankheit, die man vorläufig nicht eruieren kann. Die Antwort auf diese Frage bekommen wir aus der Feder seines Bruders Ante. Die Antwort, die man als sehr subjektiv und vielleicht ein wenig pauschal in ihrem Ton bezeichnen kann, greift in die öffentlich zugänglichen Informationen ein. Die Äußerung Ante Mandićs über seinen Bruder ist interessant, ehrlich, fast intim:

«Moj mlađi brat, dr. Josip Mandić, je bio svestran čovjek, a k tome još i odličan govornik. Došla mu je ideja, da se tršćansko radništvo organizira na osnovi narodnog socijalizma po uzoru na češke stranke dra. Klofača i stao je na tome raditi. Organizirao je «Narodnu delalsku (sic) organizaciju», koja je za kratko vrijeme proširila svoje djelovanje na čitavu Istru, pa na Goricu, a na koncu i na Dalmaciju. Naši narodni vođe u Trstu, kojima nije išlo na ruku, da naši radnici, koji su bili upisani u socijalističkoj stranci, glasuju za Talijane i surađuju sa Talijanima, išli su spočetka mome bratu na ruku. Ali kad se Delalska organizacija razgranala i postala opasnom za građansku politiku, postali su oprezniji i prestali su podupirati ju. Organizacija je sjajno uspjevala, ali ne dugo. Išlo je dobro dok se je radilo samo o politici. Ali kad je došlo do ekonomije, počela se stvar ljuljati. Delalska organizacija stala je naime otvarati za svoje članove dućane na zadružnoj osnovi i spočetka išlo je sve u redu i promet bivao je sve veći i veći. Brat se pouzdavao u činovnike i bavio se politikom, držao govorancije i nikad mu nije sinula misao, da bi pregledao društvene knjige i račune. Ali kako su mnogo prodavali na vjeru, ponestalo je doskora gotovine i nakon dvije ili tri godine nije se moglo dalje, te su te božje prodavaonice stajale pred konkursom (stečajem).

Kako je moj brat kao predsjednik, potpisivao mjenice, našao se jednoga lijepoga dana pred dilemom, ili da plati društvene mjenice ili da ide na robiju. Odlučio se, nesretnik, za prvu alternativu, pa je tako pošao sbogom ženin miraz, što ga je tek bio dobio, i još je moj pok. otac morao doplatiti nekih šestdeset ili sedamdeset hiljada kruna, da sinu očuva obraz. Pri tome je brat pako morao svečeno obećati, da će se u budućnosti čuvati takovih političko-ekonomskih eksperimenata, te se morao odreći predsjedništva organizacije, koja je poslije toga stala pomalo propadati te sasvim nestala početkom evropskog rata. To je možda bila bratova sreća, jer je on, hodajući po tršćanskoj buri neumorno s jednoga sastanka na drugi i sa jedne skupštine u drugu, svakog časa ležao sa upalom pluća ili upalom porebrice, te su roditelji nad njime upravo zdvajali. To je bilo prvo gorko iskustvo moga brata Josipa, a kasnije ih je doživio još dosta drugih u životu, jednako kao i radosti i zadovoljstva. On je jako nadarena, možda pomalo genijalna priroda, koja često strada od nekog neizlječivog bohemstva. Kao advokat znao si je sačuvati neograničeno povjerenje svojih klijenata u toku od 30 i 40 godina; i svi su mu praštali njegove ekstravagantnosti; više put u životu posjedovao je milijune i više puta nije u njegovoj kući bilo dosta ni hljeba. Ali imao je zlatne ruke i sve, što je u ruku uzimao, uvijek mu je uspijevalo. Neumoran je bio radnik, a takav je i danas još u dubokoj starosti.» / «Mein jüngerer Bruder, Dr. Josip Mandić, war ein vielseitiger Mensch, und noch dazu ein exzellenter Redner. Er kam auf die Idee, das Triester Arbeitertum auf der Basis des Volkssozialismus nach dem Vorbild der tschechischen Partei von Dr. Koflač zu organisieren und begann daran zu arbeiten. Er organisierte «Narodna delalska organizacija» (sic), die sich in kurzer Zeit auf ganz Istrien, dann auf Görz und schließlich auf Dalmatien ausbreitete. Unsere Volksführer, denen es nicht passte, dass unsere Arbeiter, die in der Sozialistischen Partei Mitglieder waren, Italiener wählen und mit Italienern

[170] Ebd., S. 306.

[171] „Arhivski podaci niso daleč od Tumove trditve, da je Rybář z večjo delavnostjo paraliziral organizacijske napore Josipa Mandića.» / «Archivangaben sind nicht weit von Tumas Behauptung, dass Rybář mit großer Tüchtigkeit die Organisationsanstrengungen Josip Mandićs paralysierte». Kramar, Janez: *Narodna prebuja istrskih Slovencev*, Koper: Založba Lipa 1991, S. 143.

zusammenarbeiten, unterstützten anfangs meinen Bruder. Als sich die Arbeiterorganisation ausbreitete und für die Bürgerpolitik gefährlich wurde, wurden sie vorsichtiger und hörten auf ihm beizustehen. Die Organisation zeigte sich erfolgreich, das dauerte aber nicht lange. Es war erfolgreich nur als es um die Politik ging. Wenn es aber auf die Wirtschaft ankam, geriet die Sache ins Schwanken. Die Arbeiterorganisation begann für ihre Mitglieder Kaufläden auf Genossenschaftsbasis zu eröffnen und anfangs gestaltete sich das Geschäft immer größer. Mein Bruder vertraute den Beamten und beschäftigte sich mit der Politik, hielt seine Reden und kam nie auf die Idee die Geschäftsbücher und die Rechnungen zu kontrollieren. Da sie viel auf Kredit verkauften, mangelte es bald an Bargeld und nach zwei oder drei Jahren kam es zum Stillstand, so standen die Gottesladen vor dem Konkurs.

Da mein Bruder als Präsident die Wechselbriefe unterschrieb, fand er sich eines schönen Tages vor dem Dilemma, entweder die Gemeinschaftswechsel zu zahlen, oder ins Gefängnis zu gehen. Er, der Pechvogel, entschied sich für die erste Alternative, und die unlängst erworbene Mitgift seiner Ehefrau ging daran verloren, und außerdem musste mein verstorbener Vater, um den guten Ruf seines Sohnes zu schützen etwa sechzig oder siebzig Tausend Kronen nachzahlen. Dabei musste mein Bruder aber feierlich versprechen, dass er sich in der Zukunft vor solchen politisch-wirtschaftlichen Experimenten hüten wird und verzichtete auf die Präsidentschaft in der Organisation, die danach allmählich zugrunde ging und mit dem Anfang des europäischen Weltkriegs ganz verschwunden war. Möglicherweise war ein solches Ende ein Glücksfall für meinen Bruder, da er, von einer zur anderen Versammlung mit der Triester Bora wanderte, dann immer wieder zu Hause mit einer Lungenentzündung oder einer Rippenfellentzündung lag und die Eltern über ihn geradezu verzweifelten. Das war die erste bittere Erfahrung meines Bruders Josip; später im Leben bekam er noch mehrere davon zu spüren, ebenso viele wie die des Glücks und der Zufriedenheit. Er ist eine sehr begabte, teilweise auch eine geniale Natur, die oft an irgendeiner unheilbaren Boheme verunglückt. Als Anwalt, gelang es ihm, das Vertrauen seiner Klienten für 30 oder 40 Jahre zubewahren; und alle verziehen ihm seine Extravaganzen; mehrmals im Leben besaß er Millionen und mehrmals gab es in seinem Haus nicht einmal Brot. Er hatte goldene Hände und alles, was er in die Hände nahm, gelang immer. Er war ein unermüdlicher Arbeiter und so einer ist er noch heute im hohen Alter.» (Übersetzung des Verfassers).[172]

Von Mandićs Artikeln in den damaligen Periodika sollte jener über die er Eröffnung der slowenischen Universität in Triest, veröffentlicht in *Narodni delavec,* hervorgehoben werden.[173] Indem er die Wichtigkeit der Gründung einer Universität betont, in der Angehörige der slowenischen Minderheit in ihrer Muttersprache lernen könnten, versucht Mandić die Fragen zu beantworten, was die Bewegungsgründe seien, warum das außerordentlich wichtig sei und wie die Slowenen davon profitieren würden. Er schreibt über einen vierteljahrhundertlangen slowenischen Kampf für eine „bescheidene Volksschule“ und konstatiert, dass sich die „kaiserlich-königliche Regierung gegenüber allen Volkskulturbedürfnissen taubstellt“.

Mandić griff auch dieses Mal, wie er es auch sonst tat, auf die Tatsachen aus der Geschichte zurück und zitierte wortwörtlich bestimmte Paragraphen des Staatsschulgesetzes von Deutschland und Österreich, bewies dadurch seine Ausbildung und den Wunsch, auf den Kenntnissen und geschichtlichen Fakten zu „bauen“. Mandićs Anschauung wie auch seine Schlussfolgerung ist besonders interessant. Er deutet darauf hin, dass „die österreichischen Schulen, sowie Volksschulen überall, von den kirchlichen

---

172 Mandić, O. Oleg: *Kronika obitelj Mandić*, Rijeka-Opatija: adamić, Katedra Čakavskog sabora Opatija 2001, S. 114-116.

173 Mandić, Josip, Za slovensko vseučilišče, *Narodni delavec* 19 (12. Dezember 1908), S. 1.

Jesuiten-Schulen“ herstammen, deren pädagogische Doktrin auf der Lehre Christi basiert, die „jedes animalische Gefühl vertilgt, den Verzicht allen irdischen Genusses verlangt und für die das Leben auf dieser Welt nur der Übergangszustand in das andere Leben, in die Ewigkeit, ist“.[174] Gleichzeitig mit einer solchen Weltanschauung „prägten die Schulen die Seelen der Kinder mit dem Geist der römisch-orientalischen Kultur, mit dem die Kirche von Beginn an zusammengewachsen war“.[175] Auf der anderen Seite existierten die „Schulen für Humanisten“. Ihr Ziel war „die Erziehung der edlen Menschheit“, aber diese Schulen „mussten schädlich sein, weil sie die Schuljugend im fremdem Geist und Kultur erzogen und mit den Daten über ‚Athen, Altes Rom, Sokrates, Platon und Protagoras' vollstopften“. Mandić zog daraus die Folgerung, dass in diesen Schulen „die Muttersprache die geringste Sorge sei, ein ganz untergeordnetes, fakultatives Fach. Sallust, Homer kennen – das wird von den Schülern verlangt; Prešern, Gregorčič, Kette kennen, das braucht der Schüler nicht“, und er fährt fort:

> „[…] Dijak konča gimnazijo in je po zakonu zrel za univerzo. Sin je sicer svojega naroda, toda njegov duh je narodu odtujen! Svoj lastni narod ali sploh ne pozna, ali ga pozna samo se stališča kulturno manj vrednega naroda. [...] Če imata ljudska šola in gimnazija vzgajati ljudi, ima univerza vzgajati državljane v službi svojega naroda[…]“. / „[…] Ein slowenischer Schüler ist, wenn er das Gymnasium beendet, dem Gesetz nach reif für die Universität. Er ist allerdings ein Sohn seines Volkes, aber sein Geist ist dem Volke entfremdet! Sein eigenes Volk kennt er entweder gar nicht, oder er kennt es vom Standpunkt eines kulturell weniger wertvollen Volkes. [...] Wenn die Aufgabe von der Volksschule und vom Gymnasium Menschen zu erziehen ist, ist die Aufgabe der Universität, die Bürger im Dienste ihres Volkes zu erziehen […] ».[176]

Am Ende seines Artikels stellt Mandić die Gretchenfrage: «Ali ni vseučiliščno vprašanje tudi strogo pedagoško-politično, v kolikor je pričakovati le od svobodne narodne univerze, da osvobodi dušo mladine od tuje, tekom dolgih let na gimnaziji vsrkane klasično jezuitske kulture in mu jo napoji z blagoslovom domače prosvete?» / «Ist die Frage der Universität auch eine genauso strikte pädagogisch-politische Frage und in welchem Ausmaß kann man von der freien Universität erwarten, dass sie die Seele der Jugend von der, während der langen Jahre im Gymnasium aufgesaugten klassischen Jesuitenkultur, befreit, und sie mit dem Segen der einheimischen Aufklärung tränkt?»[177]

In der Manier eines echten «Aufklärers» der breitesten Arbeitermassen und Volkskreise setzte Mandić fort, als Präsident der NAO auch im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts

---

[174] “Ljudske šole, kakor povsod drugje, posebno pa v Avstriji, imajo svoj vir v starih cerkvenih jezuitskih šolah. Zroči v zatiranju vsih animalnih občutkov in v odpovedi vseh zemeljskih slastij svojo razvojno smer, a vzgojevanju otroka k neomejenemu vdajanju duševnemu dogmatičnemu življenju, so te šole izvajale Kristov nauk, ki je učil, da je življenje na tem svetu le prehodno stanje v drugo življenje, v večnost». Ebd.

[175] “ Vsporedoma stem, se je vcepal v otročjo dušo duh rimsko-orijentalne kulture, s katerim duhom je cerkev od svojega začetka bila zraščena». Ebd.

[176] Ebd.

[177] Ebd.

Vorträge über die verschiedensten kulturellen, gesellschaftlichen und soziologischen Themen zu halten. So wurde in der Zeitung *Edinost* aufgezeichnet, dass er auf einer «unerwartet gut besuchten Versammlung» in Triest den Vortrag über «Entwicklung und Lage der Frauen in England und in den Vereinigten Staaten» hielt.[178]

Josip Mandić war auch in anderen politischen Vereinen und Parteien aktiv. Vor allem wurde seine Mitgliedschaft in der „Politischen Gesellschaft für Kroaten und Slowenen in Istrien" dokumentiert. Diese Gesellschaft, deren Gründung Dinko Trinajstić, damals Anwalt in Pazin und später Mandićs Freund und „Mitkämpfer" im „Jugoslawischen Ausschuss" („Jugoslavenski odbor"), in die Wege leitete, wurde in Pazin am 7. Mai 1902 ins Leben gerufen. Mandić wurde als „Ausschussmitglied" der Gesellschaft schon 1905 erwähnt, und in der Vorwahlkampagne für die Staatsversammlungswahl berief er als Gesellschaftssekretär, gemeinsam mit Trinajstić, Zusammentreffen und Versammlungen in verschiedenen Ortschaften Istriens ein.[179]

2.3.3. Versuche als Dramatiker und politisches Engagement zu Beginn des Ersten Weltkrieges

Es ist wichtig zu sagen, dass sich Mandić auch als Schriftsteller, genauer gesagt als Dramatiker versuchte: Am 16. Jänner 1910 wurden in Triest mit großem Erfolg drei seiner Theaterstücke unter dem Pseudonym «Tugomir», verfasst in slowenischer Sprache, auf die Bühne gesetzt – *Nach fünfzehn Jahren* (*Po petnajstih letih*), *In der Dunkelheit* (*V temi*) und *Samariter* (*Samaritanci*). Heutzutage ist von diesen drei Stücken nur eines – *In der Dunkelheit* - aufbewahrt worden. Die Fassung in Schreibmaschinenschrift dieses «Bildes aus der Gegenwart in 2 Akten» wird heute im Slowenischen Theater- und Filmmuseum (Slovenski gledališki in filmski muzej) in Ljubljana aufbewahrt.[180]

---

178 "Mandić nam je razlagal položaj žensk na Angležkem in v Združenih državah». Vgl. dazu „Nedeljsko predavanje v NDO", in: *Edinost* 324 (22. November 1911), S. 3.

179 Kramar, Janez: *Narodna prebuja istrskih Slovencev*, Koper: Založba Lipa 1991, S. 149.

180 Das aufbewahrte Theaterstück *In Dunkelheit* (V temi) wurde in neuerer Zeit im Sammelband *Dokumenti slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*, 50-51, Ljubljana, 1988, S. 73-87 veröffentlicht. Im kurzen Vorwort eines anonymen Autors, in welchem er den Artikel aus *Edinost* zitierte, enthüllt er die wahre Identität des Schöpfers dieses Werkes, das mit dem Pseudonym Tugomir unterschrieben wurde – Josip Mandić. Ein möglicher Grund für die Aufbewahrung der Maschinenschrift beruht auf der Hypothese, die Regisseurin der Vorstellung hätte auf Grund des Premierenerfolgs das Stück auch für die Aufführung in Ljubljana zu empfeheln versucht. Ebd., S.
73-74.

Aus den noch erhaltenen Kritiken ist es möglich einiges über die sehr aufregenden und phantasievollen, man könnte sogar sagen bizarren Inhalte der einzelnen Stücke zu erfahren.[181] Die Handlung des ersten spielt in einem Spital, wo eine Krankenschwester, Anästhesiologin, am Operationstisch, nach fünfzehn Jahren ihren Vergewaltiger, der sie zum Kindesmord gezwungen hatte, wiedererkennt, über Rache nachdenkt, aber darauf aus ethischen Gründen verzichtet. Am Ende tötet sie ihn unabsichtlich durch eine zu große Dosis an Chloroform. Der Literaturkritiker der Zeitung *Edinost* beschreibt das Stück als ein Werk von «höchstem Naturalismus, das an die Nerven des Zuhörers (sic) beträchtliche Ansprüche stellt» und das sich «mit einer kinematographischen Geschwindigkeit abspielt».[182]

Das aufbewahrte «Bild aus der Gegenwart in zwei Teilen», *In Dunkelheit,* stellt eine scheinbar tadellose Familie aus der Mittelschicht dar, in der sich langsam im Laufe der Handlung die ganze Verdorbenheit der moralischen Werte entlarvt, Ehebrüche begangen werden, allmählich die Masken fallen bis, unter dem glänzenden Hintergrund, die Wahrheit zum Vorschein kommt. Den Worten des Kritikers nach, ist das «Globoko zasnovana filipika v tem, tudi scenično jako efektnem prizoru, je vznosila občinstvo in sledil je buren aplavz, ki je bil zares izraz prepričanja. Tudi akt te dvodejanjke je pač najbolje pisatelju vspel in je bil ob enem kulminacija večera» / «eine tief begründete Philippika, auch szenisch sehr effektvoll, die das Publikum mitriss, worauf ein stürmischer Applaus folgte, der tatsächlich ein Ausdruck voller Überzeugung war».[183]

«*Samaritanci* (*Samaritaner*) – Tableau in einem Akt» ist eine kurze, ausdruckvoll geschilderte Tragödie eines unheilbar kranken Mannes. Die Pointe dieses Bildes besteht in der Samariterliebe, die das hoffnungslose Dulden eines leidenden Menschen verlängern, vielmehr sogar erhalten will, sinnlos und im Widerspruch mit den Gesetzen, die die Natur unserem Körper gab.

In allen drei Theaterstücken entdecken die Kommentatoren von *Edinost* und *Narodni delavec* eine starke naturalistische Atmosphäre und stimmen darin überein, dass man trotz «einiger Sinnwidrigkeiten und psychologischen Unbegründetseins dem Schriftsteller anerkennen muss, dass er seine Ideen mit breiten, starken Strichen in Bilder umsetzte, die Dialoge interessant aufzulösen vermochte» und dass seine Theaterstücke «razkrivajo gotovo modernega, po rešitvi življenskih problemem nemirno stikajočega duha» / «aufgrund der

---

181 «Naše gledališče», in: *Edinost* 20 (20. Jänner 1910), S. 2.

182 "Ves ta prizor skrajne naturalistike, ki stavlja nemale zahteve na živce poslušalcev, se je odigral s kinematografično hitrostjo», Ebd.

183 Ebd.

Lösungsmethoden der Lebensprobleme einen fast modernen, unruhigen suchenden Geist enthüllen».[184]

Abschließend resümiert der Berichterstatter der *Edinost*, dass zu betonen ist, dass «so vse te igre dramatični *poskusi*, *prvenci* mladega inteligentnega človeka» / «all die Schauspiele dramatische Versuche, Erstlinge eines jungen, intelligenten Menschen sind».[185]

Obwohl Mandić der Politik den Rücken nicht ganz zugekehrt hatte, zog sich sein Name in den kommenden Jahren (was auch begreiflich ist) nicht mehr so oft durch die Zeilen der damaligen Zeitungsartikel.

Echte Versuchungen im Bereich der politischen Tätigkeit werden für Josip Mandić aber erst unmittelbar vor dem Anfang des Ersten Weltkrieges beginnen. Eine besondere Stelle in seiner politischen Tätigkeit nahm eine Episode ein, von der viele Geschichtsforscher, die sich mit der Geschichte Istriens und der dortigen Arbeiterbewegung seriös auseinandersetzten, berichteten. Diese Episode bezieht sich auf Mandićs Rolle eines wichtigen Informationsüberbringers und Kommunikators innerhalb des Jugoslawischen Ausschusses (Jugoslavenski odbor) – präziser gesagt, eines Vermittlers zwischen Ante Trumbić, einem der Anführer des Ausschusses auf der einen und Führer der slowenischen und kroatischen Nationalbewegung in Triest auf der anderen Seite. Dieses Ereignis, das schließlich einen sehr wichtigen Einfluss im Prozess der Gründung Jugoslawiens hatte, war die sogenannte «Mission» von Carlo Galli in Triest, in Januar 1915.[186]

Die Italienische Regierung hatte 1914 nämlich «ozbiljno promišljala da uđe u rat na starni Trojnog Sporazuma, i nije željela da taj rat završi, a da djelomično ne ostvari svoj

---

[184] «Z literarnega stališča bi se dalo proti vsem trem komadom marsikaj oporekati. Vidi se na delih samih, da so produkt trenotno uporabljene ideje, vržene z nervozno naglico v dramatično formo. Ne glede na poprej omenjene druge tehnične hibe je najti v vseh treh komadih v podrobnostih marsikatere logično in psihologično neutemeljene točke. Res je, da se pisatelj ni hotel spustiti do kakih dramatičnih stavb, pri katerih dejanje dovaja logično do katastrofe, marveč je hotel podati le kratke slike iz življenja; toda tudi dramatična slika navsezadnje ne sme biti nič druzega nego drama en miniature. – Slednjič bi lahko rekli, da tudi jezikovno bi se dalo marsikaj opiliti.» / „Vom literarischen Standpunkt her, lässt sich an allen drei Stücken einiges aussetzen. Man sieht es auf den Werken selbst, sie seien das Produkt einer augenblicklich verwendeten Idee, die in Eile in die dramatische Form umgestaltet wurde. Ohne Hinsicht auf die früher erwähnten, anderen technischen Fehler, kann man in allen drei Stücken in Einzelheiten einige logisch und psychologisch unbegründete Punkte finden. Es stimmt zwar, dass sich der Schriftsteller nicht irgendwelcher dramatischer Bildungen bedienen wollte, bei denen er die Handlung logisch zur Katastrophe führen würde, er wollte nur kurze Bilder aus dem Leben wiedergeben; jedoch darf auch das dramatische Bild letztendlich nichts Anderes als ein drama en miniature sein. – Schließlich könnten wir einfach hinzufügen, dass sich, auch sprachlich, einiges feilen lassen würde.“ (Übersetzung des Verfassers)

[185] Ebd.

[186] Die komplexen historischen Ereignisse, die der kroatische Historiker Dragovan Šepić in seinem Artikel unter dem Titel *Mission von Carlo Galli in Triest (in Januar 1915)* bearbeitete und darstellte, ist in dieser Arbeit nur insoweit Forschungsthema und Interessensziel als es mit Josip Mandićs Beteiligung verbunden ist. Vgl. dazu Šepić, Dragovan: «Misija Carla Gallija u Trstu (u siječnju 1915.)«, in: Krbek, Ivo (Hrsg.), *Anali Jadranskog instituta*, Zagreb: Jadranski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 1958 (3/2), S. 53-80.

imperijalistički program koji u prvom redu imao osigurati priključenje Italiji Slovenskog primorja i Istre, a ako je moguće i Dalmacije» / «ernsthaft überlegt, in den Krieg auf der Seite der Triple Entente einzutreten und wollte nicht, dass der Krieg endet, ohne teilweise ihr imperialistisches Programm zu verwirklichen, das sich in erster Linie auf den Anschluss des Slowenischen Küstenlandes, Istriens und wenn möglich auch Dalmatiens an Italien bezog.»[187] Um zu erfahren , wie «Slovenci i Hrvati Istre i Goričke odnosti prema talijanskoj vojsci kada u tim krajevima bude vodila operacije, te da li su spremni da se pomire s aneksijom Italiji» / «die Slowenen und die Kroaten von Istrien und Gorička zur italienischen Armee stehen, wenn diese in ihren Gebieten Operationen durchführt, und ob sie bereit wären sich mit dem Anschluss an Italien abzufinden"[188], so wie noch viele andere unbekannte Antworten angesichts strategischer Fragen, schickte die italienische Regierung in geheimer Mission den jungen Konsularbeamten Carlo Galli nach Triest. Er sollte mit den slowenischen und kroatischen Anführern für Julisch Venetien Kontakt aufnehmen und ihre Ansichten in Bezug auf das mögliche Verhalten, die Vorgänge und Reaktionen slawischer Bevölkerung dieser Regionen zur eventuellen Kriegserklärung Italiens erfahren. In der damaligen Österreich-ungarischen Monarchie war es für Galli und seine Unterhändler ein außerordentlich gefährliches und anspruchsvolles Unternehmen.

Einer der Unterhändler Gallis war freilich auch Josip Mandić. Seine Standpunkte in Bezug auf die Positionierung Triests zu Italien im Falle einer Niederlage und des Zerfalls der Monarchie erfolgten und waren eigentlich sehr ähnlich jener der Gesellschaft „Edinost", für die Triest „predstavljao jedinu luku Slovenije i glavnu luku buduće Jugoslavije" / „den einzigen Hafen Sloweniens und den Haupthafen des zukünftigen Jugoslawiens darstellte".[189]

In dieser sehr komplexen Situation im Moment des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges und großer Demonstrationen in Triest, da „Slowenen verdächtig waren wegen der offenen Sympathien, die sie vor dem Krieg für Serbien äußerten", [17] suchten die Anführer der slowenischen und kroatischen Nationalbewegung – vor allem die Anführer der politischen Gesellschaft „Edinost" als einer der stärksten solcher Organisationen – politische Lösungen für ihren zukünftigen Status zwischen der Österreich-ungarischen Monarchie („im Sterben") und den italienischen Gebietsansprüchen zu finden, indem sie alle möglichen Kriegsausgänge in Betracht zogen.[190] In dieser bedrohlichen und beängstigenden Situation suchten die

---

[187] Ebd., S. 53.
[188] Ebd.
[189] Ebd.
[190] Man darf nicht vergessen, dass zur Zeit des politischen Aufwallens in London am 26. April 1915 der sog. Londoner Vertrag im Geheimen unterschrieben wurde. Mit diesem Vertrag verpflichteten sich England, Frankreich und Russland, dass Italien am Ende des Krieges d.h. nach dem Zerfall der Doppelmonarchie als

slowenischen Anführer in Triest Kontakte mit politischen Emigranten, den Fürsprechern der Vereinigung von Slowenen mit Kroaten und Serben in einen gemeinsamen Staat. Das waren die Anführer des Jugoslawischen Ausschusses *in spe*, vor allem, einer ihrer meist herausragenden Mitglieder – Ante Trumbić.[191]

Gerade auf Josip Mandić fiel die Aufgabe des Boten und Vermittlers zwischen den Ideen des Jugoslawischen Ausschusses Ante Trumbićs auf der einen und der Triester Anführer der Nationalbewegung auf der anderen Seite. Die Aufgabe beinhaltete mehrmalige Reisen nach Rom, wo zu dem Zeitpunkt Dr. Trumbić weilte, der alle Aktionen koordinierte und sich mit anderen Mitgliedern des Ausschusses – in erster Linie mit Frano Supilo, der mit seiner politischen Erfahrung und Klugheit die Pläne der politischen Tätigkeit der Slowenen und Kroaten vorbereitete und die heranrückende Situation detailliert analysierte – beriet. Mandić traf Trumbić mehrere Male. Einen von Mandićs Rom-Aufenthalten kann man mit Sicherheit auf den 28. Januar 1915 datieren, weil Trumbić über seine Gespräche mit Mandić, in einem Brief an Fran Supilo berichtete.[192] Durch Mandić teilte Trumbić aus Rom am „direkten Weg" den istrianischen Slowenen und Kroaten mit „ da se odlučno protive svakom ustupanju narodnog teritorija drugim narodima i da traže oslobođenje od današnjih gospodara u ime slobode» / „sie sollten sich entschlossen jeder Übergabe des nationalen Territoriums an andere Völker widersetzen, und dass sie im Namen der Freiheit die Befreiung von bisherigen Herrschern verlangen sollen." „[...] da otvoreno ustanu u obranu svojih prava, pa čak da se i oružjem odupru talijanskoj vojsci „ / „[...] sie sollen zur Verteidigung eigener Rechte offen aufstehen, sie sollen sich sogar mit Waffen der italienischen Armee widersetzen". Später schrieb Mandić, dass Trumbićs „duboka vjera u konačnu pobjedu Saveznika kod tršćanskih slovenskih i hrvatskih političara podigla borben duh" / „tiefer Glaube an den endgültigen Sieg der Alliierten bei den Triestiner slowenischen und kroatischen Politikern den Kampfgeist stärkte", und dass „su poruke ostavile dubok utisak na političare oko Edinosti'" / „die

---

Belohnung für die Kriegsgefälligkeiten Südtirol, Gorička, Gradiška, Triest, die Kvarner Inseln, Nord-Dalmatien bis Trogir wie auch norddalmatinische Inseln bekommen wird. »Istra i Slovensko primorje; Borba za slobodu kroz vijekove. I dio: Od najstarijih vremena do Drugog svjetskog rata«, in: Hrženjak, Juraj (Hrsg.), *Rad*, Beograd: Izdavačko poduzeće Beograd, 1952, S. 133.

[191] „Ante Trumbić (17. Mai 1864 in Split - 17. November 1938 in Zagreb) war ein kroatischer Politiker. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs trat er für die Vereinigung der kroatischen Länder innerhalb der Donaumonarchie ein. 1915 gründete er im Pariser Exil das Jugoslawische Komitee, das die Gründung eines gemeinsamen Staats von Serben, Kroaten und Slowenen anstrebte. In der ersten Regierung des SHS-Staats war er Außenminister. Seit 1921 war er in der Opposition. In seinen letzten Lebensjahren war Trumbić ein erklärter Gegner der Königsdiktatur unter Alexander I." https://de.wikipedia.org/wiki/Ante_Trumbi%C4%87. (Letzter Zugriff 20.03.2016).

[192] Vgl. dazu Šepić, Dragovan, «Iz korespondencije Frana Supila», in: *Arhivski vjesnik* 2/2, Zagreb 1959, S. 353-355.

Botschaften Dr. Trumbićs tiefen Eindruck auf die um 'Edinost' versammelten Politiker hinterließen".[193]

Über Mandićs politisches Engagement zu Beginn des Ersten Weltkrieges, schreibt in ihrem Buch *Jugoslavenski odbor. Povijest jugoslavenske emigracije za svjetskog rata od 1914.-1918.* auch Milada Paulová.[194] Verlässlich wissen wir, dass Mandić persönlich für den Buchbedarf Paulová bestimmte Informationen gab. Neben den Details über Mandićs Reise nach Triest und seiner Kommunikation mit Trumbić, beschreibt Paulová die Repression der Monarchiebehörden gegen die Volksanführer der Kroaten und Slowenen und Mandićs Rolle beim Versuch ihrer Rettung vor der Verfolgung, seinen Versuch „da intervenira kod vojnih oblasti u Trstu, čak i samog namjesnika Hohenlohea, u korist čitavog niza svojih klijenata / „bei den Militärbehörden in Triest, sogar beim Stadthalter Hohenlohe selbst, zu Nutzen einer ganzen Reihe seiner Klienten zu intervenieren" worauf er „brutal und mit Drohungen abgewiesen wurde".[195]

Im Januar 1915 reist Mandić als Rechtsvertreter der „*Živnostenská* Bank»[196] von Triest nach Rom, um dort für dieses große tschechische Geldinstitut einige Transaktionen durchzuführen und andere Geschäfte zu erledigen, und dazu wird ihm ein Visum ausgestellt, das ihm ermöglicht, dreimal aus Triest nach Italien zu reisen, „zum letzten mal 14 Tage vor dem Krieg mit Italien".[197] In Rom stellt er auf Ansporn des Volksvertreters für Triest und Umgebung im Wiener Parlament, Dr. Rýbař, der auch selber ein hervorragender Kämpfer für die Rechte der Slawen war, die Verbindung mit Dr. Ante Trumbić her, einem der Führer für die „Volksbefreiung" in Emigration. Mandić übernimmt die Aufgabe, die Triester Anführer der Bewegung «što češće i što ispravnije informira o svim događajima, koji se tiču započete akcije» / «so oft und aufrichtig wie möglich über alle Ereignisse, die sich auf angehende Aktionen beziehen, zu informieren».[198] Hier denkt Paulová freilich an die Erschaffung des neuen Staats Jugoslawien sowie auch an die Befreiung von der italienischen Herrschaft. Milada Paulová bringt in ihrem Buch für die Untersuchung von Mandićs Biographie außerordentlich wichtige Angaben, dass sich «u Rimu dr. Mandić sastao s drom. Trumbićem,

---

193 Ebd., S. 354.

194 Paulová, Milada: *Jugoslavenski odbor. Povijest jugoslavenske emigracije za svjetskog rata od 1914.-1918.*, Zagreb: Prosvjetna nakladna zadruga, 1925.

195 Ebd., S. 61.

196 Die *Živnostenská banka pro Čechy a Moravu v Praze* (Gewerbebank für Böhmen und Mähren in Prag) wurde 1868 als Aktiengesellschaft mit dem Ziel gegründet, tschechische Klein- und Mittelbetriebe in dem von den Deutschen dominierten Wirtschaftssystem der k.u.k Monarchie zu fördern. https://de.wikipedia.org/wiki/%C5%BDivnostensk%C3%A1_banka. (Letzter Zugriff 13. April 2016.) Es handelt sich, freilich, um eine Triestiner Bankfiliale.

197 Ebd.

198 Ebd.

Meštrovićem, Dr. Gazzari, Cvjetiša i drugima« / «Dr. Mandić in Rom mit Dr. Trumbić, Meštrović, Dr. Gazzari, Cvjetiša und anderen traf».[199]

Aufgrund der Tatsache, dass Mandić mit Paulová in direktem Kontakt stand, was sie in ihrem Buch auch angibt,[200] haben wir hier eine direkte Beschreibung und den Kommentar dieser Ereignisse aus der Feder Mandićs selbst, so scheint es angebracht einen ganzen Textabschnitt zu ziteren:

> «[…] O razgovoru s Trumbićem saopćio nam je dr. Mandić doslovce ovo: 'Dr. Trumbić mi je već na prvom sastanku naglasio, da je za njega od neizmjerne važnosti, e da bi se barem dvojica-trojica od poznatih političara u domovini preselili u Rim, dotično u Pariz, on da potrebuje u prvom redu reprezentanta naroda, ljudi opremljenih autoritetom, koji proističe iz njihova predratnog rada na narodnom polju, koji će svojom osobom uvjeriti Antantu, da rad emigracije nije individualno djelo, nego izraz volje cjelokupnoga naroda. Dr. Trumbić je želio, da bi od tih reprezentanata bio barem po jedan iz Hrvatske i jedan Slovenac, pošto su baš ova dva plemena bila dosada zastupana u emigraciji jedino od nekoliko lica. Moram otvoreno priznati, da sam od sastanaka sa drom. Trumbićem odnio neizbrisive utiske. Duboka vjera dr. Trumbića u konačnu pobjedu Saveznika, u dobar svršetak započete akcije za oslobođenje našega naroda morala je imponirati, a živjeli smo u doba velikih pobjeda Hindenburgovih! Dr. Trumbić mi je istaknuo već u siječnju 1915., da je konačna pobjeda Saveznika samo pitanje vremena. Centralne države da će se 'napobjeđivati', one će propasti baš zbog svojih velikih pobjeda. Emigracija da je uspostavila vezu sa diplomatskim zastupnicima velesila u Antanti, početak da je bio vrlo težak, pošto nije bilo apsolutno ni najmanje shvaćanje za hrvatsko slovensko ptanje (sic!) u svijetlu jugoslavenskog rešenja. Potrebito je, da narod u domovini podupre svakom prigodom najžešćom opozicijom u parlamentu, u zemaljskim i općinskim zastupstvima, u vojsci, na javnim sastancima rad emigracije i na eklatantan način dokaže svijetu, da hoće oslobođenje od jarma habsburškog i ujedinjenje s braćom Srbima u jednu jedinstvenu jugoslavensku državu. Samo, zaključivao je dr. Trumbić, neka se sve provede oprezno, da ne bude krvoprolića, jer šteta bi bilo žrtvovati austrijskoj soldatesci svaku kaplju naše krvi.' […]» / «[…] Über sein Gespräch mit Trumbić teilte Dr. Mandić wortwörtlich dies mit: 'Dr. Trumbić betonte schon beim ersten Treffen, dass es für ihn von unermesslicher Wichtigkeit sei, dass mindestens zwei, drei der berühmten Politiker aus der Heimat nach Rom bzw. nach Paris umziehen, er brauche in erster Linie Volksrepräsentanten, Leute gerüstet mit Autorität, die von ihrer Vorkriegsarbeit im Öffentlichkeitsbereich entstammen, die mit ihrer Person im Stande sind die Entente zu überzeugen, da das Wirken der Emigration keine individuelle Leistung sondern ein Ausdruck des gesamten Volkes ist. Dr. Trumbić wollte, dass von diesen Repräsentanten mindestens einer aus Kroatien und einer aus Slowenien wären, da eben diese zwei Stämme in der Emigration bis dato nur von einigen wenigen Personen vertreten worden waren. Ich muss aufrichtig zugeben, dass ich vom Treffen mit Dr. Trumbić unauslöschbare Eindrücke mitbrachte. Der tiefe Glaube Dr. Trumbićs an den endgültigen Sieg der Alliierten, an einen guten Ausgang einer angehenden Aktion für die Befreiung unseres Volkes musste imponieren, wir lebten ja in der Ära der großen Siege der Hindenburgs! Dr. Trumbić betonte mir gegenüber schon in Januar 1915, dass der endgültige Sieg der Alliierten nur eine Frage der Zeit sei. Die Zentralstaaten werden viele Siege feiern, sie werden genau aufgrund ihrer großen Siege untergehen. Er behauptete, dass die Emigration die Verbindung mit den diplomatischen Vertretern der Großmächte in der Entente aufgenommen hatte, doch der Anfang war sehr schwer, da es für die slowenische und kroatische Frage im Licht der jugoslawischen Lösung überhaupt kein Verständnis gab. Es ist notwendig, dass die Bevölkerung in der Heimat in jeder Gelegenheit die Arbeit der Emigration unterstützt durch den vehementesten Wiederstand im Parlament, in Landes- und Gemeindevertretungen im Militär, auf öffentlichen Versammlungen und dass sie auf unverkennbare Art der Welt nachweist, dass sie die Befreiung vom Joch und die Vereinigung mit den serbischen Brüdern in einen einheitlichen jugoslawischen Staat will. Dr.Trumbić beschließt, dass alles vorsichtig durchgeführt werden solle, um Blutvergießen zu vermeiden, weil es schade wäre, der österreichischen Soldateska einen einzigen Bluttropfen zu opfern […]“. (Übersetzung des Verfassers)

---

199 Ebd.

200 Diese Tatsache behauptete auch Šepić. Op. cit.

Nach der Rückkehr von seinem 14-tägigen Aufenthalt in Rom, wo er Gelegenheit hatte sich mehrmals mit Trumbić zu treffen, referierte Mandić seinen Gleichgesinnten über die geführten Gespräche. Das Resultat war die Schlussfolgerung, dass die «vorzüglichen Politiker aus Kroatien und aus den slowenischen Ländern auf eine vertrauliche Konferenz» nach Triest zusammengerufen werden sollen.[201]

Von Paulová ist zu erfahren, dass Mandić auch zum zweiten Mal nach Rom reiste. Für die genaue Rekonstruktion des Lebenslaufs von Mandić ist die Zeitangabe der Reise außerordentlich wichtig. Außer einem neuen Bericht über die rezenten Ereignisse im politischen Leben Triests und neuer Aktionen der Anführer der Nationalbewegung, überreichte Mandić an Dr. Trumbić bei dieser zweiten Reise

> „ […] otvoreno pismo i izvjesti[o] ga, kojim zanosom prati domovina njegov rad. Dr. Trumbić saopći tada dr. Mandiću – bilo je to već na početku ožujka 1915. – da je proma njegovim informacijama rat s Italijom neizbježiv, pa da je zato potrebno, da političari u domovini dadu za vremena narodu potrebne upute, kako će se držati u slučaju talijanske okupacije, ali da narod u svakom slučaju naglasi svoju slavensku narodnost. » / „ […] einen offenen Brief und benachrichtigte ihn, mit welcher Begeisterung seine Arbeit in der Heimat verfolgt wird. Dr. Trumbić teilte dann Mandić mit – und das war schon Anfang März 1915, – dass der Krieg mit Italien unvermeidlich sei, und dass es nötig wäre, dass die Politiker in der Heimat dem Volke rechtzeitig Anweisungen geben, wie sie sich im Falle der italienischen Okkupation verhalten sollten. Das Volk soll in jedem Fall seine slawische Nationalität zum Ausdruck bringen.“ (Übersetzung des Verfassers)

Nach Angaben von Paulová, «dr. Mandić [je] taj put donio mnogo tiskanica, naročito proklamaciju velikog kneza Nikolaja Nikolajeviča austrijskim Slavenima» / «brachte Dr. Mandić dieses Mal aus Rom viele Drucksachen mit, darunter auch die Proklamation des Großfürsten Nikolaj Nikolajevič gerichtet an die österreichischen Slawen“.[202]

Es ist zu vermuten, dass die damaligen Österreich-ungarischen Behörden Informationen über Mandićs politische Tätigkeit besaßen und seine «Mission» in einem bestimmten Moment entlarvten, obwohl darüber keine verlässlichen Angaben bestehen. Von der großen Gefahr, über die wir heute nur spekulieren können, welcher Mandić, wäre er in Triest geblieben, seitens der legitimen Obrigkeiten ausgesetzt gewesen wäre, spricht auch die

---

[201] Nach dem Schreiben von Paulová nahmen an der Konferenz Dr. Dinko Trinajstić, Vjekoslav Spinić, Dr. Otokar Rýbař, Dr. Gustav Gregorin aus Triest und Dr. Ivan Lorković, Dr. Ante Pavelić aus Zagreb, und Dr. Čok, Dr. Žerjav und aus Ljubljana Dr. Ravnihar teil.

[202] Ebd., S. 62. D. Šepić analyisert aufmerksam die Situation über die Paulová schreibt – besonders in Bezug auf Gallis Triester «Mission» und Mandićs Aussagen hinsichtlich des Inhalts seiner Gespräche mit den Triester Anführern, und was er davon Dr. Trumbić weitervermittelte, und ruft zur Vorsicht bezüglich der Bewertung von Mandićs Äußerungen auf und fragt sich «nije li Mandić u svom prikazu tršćanskih razgovora bio pristran, nije li htio da pred drom Trumbićem prikaže sebe i svoje drugove u ljepšem svijetlu i nije li nešto zatajio. U podacima, koje je dao dru (sic) Paulovoj nekih pet, šest godina poslije tršćanskih razgovora, zaista se primjećuje da on nastoji stvar uljepšati» / «ob Mandić in seiner Darstellung der Triester Gespräche nicht voreingenommen war und wollte er vor Dr. Trumbić sich und seine Kammeraden in besserem Lichte zeigen und hatte er nicht etwas verleugnet. In den Angaben, die er Paulová etwa fünf, sechs Jahre nach den Triester Gesprächen gab, merkt man wirklich, dass er die Sache zu verschönern versuchte». (Übersetzung des Verfassers) Šepić, D., op. cit., S. 67.

Tatsache, dass er bald nach den oben angeführten Ereignissen, zusammen mit seinen zwei Kindern und der schwangeren Frau (das dritte Kind Egon wurde am 1. Oktober 1915 in Zürich geboren) gezwungen war Triest zu verlassen.[203] Schon im «späten Herbst» 1915 begegnete Mandić in Zürich – eigenen Zeugnissen und Aufzeichnungen nach – Bogumil Vošnjak, der diese Periode der politischen Tätigkeit Mandićs von seinem Gesichtspunkt beleuchtete.[204] Vošnjaks Buch, beginnt mit dem Kapitel betitelt „Begstvo" / „Die Flucht" und zwar genau mit der Beschreibung jenes Moments, als er über Lwiw (dt. Lemberg - in der heutigen Ukraine – wo er beim Militär diente, d.h. als Soldat eingezogen war), Triest und Venedig in die Schweiz flüchtete. Er war, genauso wie Mandić, zur Flucht aus der Heimat aus politischen und Sicherheitsgründen gezwungen. Während er über das vereinbarte Treffen mit Mandić in Venedig schreibt, berichtet Vošnjak über ihre früheren Begegnungen und über Mandićs Wirken überhaupt, bestätigt aber in seinen Zeilen den Bedarf des vorsichtigen Umgangs mit den Äußerungen Mandićs, worauf auch Šepić aufmerksam machte:

> «Mandić me je već u decembru 1914. godine posetio u Gorici, te mi saopštio šta se radi u Rimu za našu stvar. U kafani Fabiano sam imao s njim dug razgovor. Mandić je bio u Rimu u dodiru s dr. Trumbićem, kojeg je oduševljeno hvalio. Ushićeno je izjavio, da će biti dr. Ante prvi jugoslovenski Ministar Spoljnih Poslova i u tome pogledu se nije prevario. Opširan je bio njegov izveštaj o radu Supilovu. Imajući potpuno poverenje u Mandićevo izveštavanje, ipak treba da spomenem, da je uspeh Supilove misije bio nešto suviše idealizovan. [...] Mandić mi je pričao o stvaranju prvobitnog Jugoslavenskog Odbora u Rimu, koji se bavio i organizacijom Jadranske Legije [...]». / «Mandić besuchte mich schon in Dezember 1914 in Görz und teilte mir mit, was für unsere Sache in Rom gemacht wird. Im Café Fabiano hatte ich mit ihm ein langes Gespräch. Mandić war in Rom in Kontakt mit Trumbić, den er begeistert lobte. Er äußerte schwärmerisch seine Meinung, dass Dr. Ante der erste jugoslawische Außenminister sein würde und in der Hinsicht hatte er sich nicht geirrt. Umfangreich war sein Bericht über die Arbeit Supilos. Indem ich volles Vertrauen in Mandićs Berichterstattung hatte, muss ich doch erwähnen, dass der Erfolg der Mission Supilos ein bisschen zu sehr idealisiert war. [...] Mandić erzählte mir über die Gründung des ursprünglichen Jugoslawischen Ausschusses in Rom, der sich auch mit der Organisierung der Jadranska Legija beschäftigte [...]".[205] (Übersetzung des Verfassers).

---

[203] Vielleicht wäre es hier angemessen anstatt „zu verlassen" den Wortlaut „aus Triest zu flüchten" zu verwenden.

[204] Vošnjak, Bogumil: *U borbi za ujedinjenu narodnu državu. Utisci i opažanja iz doba svetskog rata i stvaranja naše države*, Ljubljana: Naklada Tiskovne zadruge u Ljubljani, Zagreb: Izdavačke knjižare Z. i V. Vasića u Zagrebu, Beograd: Izdavačke knjižare Gece Kona u Beogradu, 1928., S. 9.

[205] Ebd., S. 9. "Dr. Ante" ist freilich Ante Mandić, der Bruder von Josip.

2.4. Die Schweiz (1915-1920)

Die Mehrzahl der Quellen berichtet, dass Mandić im Jahre 1915 in die Schweiz umgezogen war.[206] In einem Kapitel des Buchs *U borbi za ujedinjenu narodnu državu* (*Im Kampf für den vereinigten Volksstaat*) von Bogumil Vošnjak finden wir die erste explizite Bestätigung von Mandićs Aufenthalt in der Schweiz, obwohl es unmöglich ist, die genaue Zeit und den Ablauf der Abreise aus Triest präzise festzulegen. Aus dieser Quelle ist unwiderlegbar prüfbar, dass sich Mandić im späten Herbst 1915 in der Schweiz aufhielt.[207]

Die Informationen über Mandićs Abreise aus Triest und seinen Aufenthalt in der Schweiz sind *bis dato* in veröffentlichten schriftlichen Quellen sehr spärlich und werden grundsätzlich auf die Behauptung reduziert, dass er dort während des Ersten Krieges weilte. Dabei kommt es zu beträchtlichen Unterschieden in der Erklärung der Gründe seiner Ankunft und seines Aufenthalts. Besonders fraglich sind auch die überlieferten Daten über die genaue Zeit von Mandićs späterem Aufbruch aus der Schweiz nach Prag, weil sich die Angaben darüber von der einen zur anderen Quelle wesentlich unterscheiden. Aus ihnen erfährt man wenig über sein Leben und sein Wirken im Zeitabschnitt zwischen 1915 und 1920, als er in der Schweiz weilte. Im Moment der Niederschrift dieser Arbeit (2017) steht uns noch immer kein Dokument zur Verfügung, das es uns erlauben würde, jenen Moment ganz präzise zu bestimmen, in dem Mandić Triest verlassen hatte um in der Schweiz Fuß zu fassen. Milada

---

[206] Vgl. dazu Fajdetić, op. cit. In seinem Artikel anlässlich von Mandićs Tod führt der anonyme Autor des Textes an, dass Mandić „početkom svjetskog rata *pobjegao* / « ...am Anfang des Weltkrieges in die Schweiz *flüchtete*.» (hervorgehoben vom Verfasser). Das Jahr 1915, als Jahr der Ankunft Mandićs in der Schweiz, führt auch Josip Andrić an: «Kao mladi advokatski pripravnik mnogo je socijalno radio medju radnicima Slovencima i Hrvatima u Trstu i bio pristaša socijalističkih ideja. Početkom prvog svjetskog rata pobjegaoje g. 1915. u Švicarsku gdje je bijedno živući radio protiv Austrougarske i za ostvarenje Jugoslavije.» / «Als junger Anwaltspraktikant arbeitete er viel im Sozialbereich unter den slowenischen und kroatischen Arbeitern in Triest. Zu Beginn des Ersten Weltkriegs flüchtete er in die Schweiz, wo er in Armut lebte und gegen Österreich-Ungarn für die Verwirklichung von Jugoslawien arbeitete.» Andrić, Josip (Dr. J. A.): «Smrt hrvatskog kompozitora u Pragu», in: *Glas Slavonije* 4.475 (20. Oktober 1959), S. 5.

[207] «U poznoj jeseni pravio sam kratak put kroz Švajcarsku. Dr. Mandić, sa kojim sam u februaru 1915. godine imao prvi sastanak u Mletcima, nastanio se u Zürichu. Mandić je želeo, da mu Odbor poveri nešto u rad, makar da «čisti stube Odboru». Odgovorio sam: «Odbor nema stuba». Složili smo se o potrebi plebiscita u Primorju. Bilo bi to izvrsno taktičko sredstvo. Ali Italijani neće nikad na to pristati, osobito ne, ako bi se tražilo garancije za njegovu korektnost. [...]. / Im späten Herbst begab ich mich auf eine kurze Reise durch die Schweiz. Dr. Mandić, mit dem ich in Februar 1915 das erste Treffen in Vendig hatte, ließ sich in Zürich nieder. Mandić wollte, dass ihm der Ausschuss (der Jugoslawische Ausschuss – Anm. des Verfassers) etwas zu arbeiten anvertraut, wenn auch nur 'die Treppen im Ausschuss zu putzen'. Ich antwortete: 'Der Ausschuss hat keine Treppen'. Wir einigten uns über den Bedarf des Plebiszits in Primorje. Das wäre ein perfektes taktisches Mittel. Dem werden aber die Italiener nie zustimmen, besonders nicht, falls man Garantien für seine Korrektheit verlangen würde. [...]». Vošnjak, op. cit.

Paulová sowie wie die anderen Chronisten der damaligen politischen Ereignisse, legt es nicht dar.[208]

Die präziseste Information über Mandićs Aufenthalt in der Schweiz in weiteren Recherchen der vorhandenen Quellen (in der Schweiz) bekam ich im Meldeamt der Stadt Zürich.[209] Aufgrund der „Einträge in das Personenregister der Stadt Zürich" erfährt man, dass Mandić am 20. Mai 1916 aus „Zollikon im Kanton Zürich" nach Zürich kam.[210] Die Stadt Zürich (ganz präzise Zollikon) verfügt jedoch, dem von den Züricher Behörden erhaltenen Dokument nach, leider über keine Information über Mandićs Ankunft in Zollikon. Aus allen bisherigen Forschungen und allen bis jetzt zitierten verlässlichen Quellen nach geht unbestreitbar hervor, dass er nach Zollikon ganz sicher nicht direkt aus Triest kam.

Es ist bekannt, dass Mandić in Zürich relativ oft umzog und dort auf folgenden Adressen lebte:

Vom 20. Mai 1916 bis 3. April 1917 in der Winterthurerstrasse Nr. 81;

Vom 4. April 1917 bis 26. März 1918 in der Nordstrasse Nr. 34;

Und vom 27. März bis 3. April 1920 in der Schaffhauserstrasse Nr. 79, wonach er, wie in dem Dokument angeführt ist, nach „Prag, Tschechoslowakei" auswanderte.

In der Biographie Mandićs, die im Rahmen des Programmheftes vom Konzert der Tschechischen Philharmonie am 2. März 1932 in Prag (anlässlich der Aufführung seiner Komposition *Nächtliche Wanderung*) veröffentlicht wurde, wie auch in der mit Schreibmaschine geschriebenen, schon erwähnten Biographie aus seinem Nachlass, findet man die Information, dass Mandić eine Zeitlang auch im schweizerischen Bern gelebt hat.[211] Diese Information wurde auch von Leverić und Oleg O. Mandić übernommen und

---

[208] Paulová führt in diesem Kontext zwei Politiker an, die sich jedem Anschein nach auf eine ähnliche Art und Weise wie höchstwahrscheinlich auch Mandić die Reisedokumente besorgten und aus dem Lande emigrierten: «Außerdem nahm die Konferenz das Angebot von Dr. Gregorin und Trinajstić an, dass sie ins Ausland gehen und dem Jugoslawischen Ausschuss beitreten, womit der Hauptwunsch von Trumbić in Erfüllung ginge. Dr. Trinajstić verließ die Heimat tatsächlich am 1. Mai 1915, indem er den Reisepass vom Bezirksamtsvorstehenden Šorli in Pazin bekam. Dr. Gregorin, der den Reisepass vom Polizeibeamten Makovac in Triest persönlich bekam, folgte ihm acht Tage später nach». Paulová, Milada: *Jugoslavenski odbor. Povijest jugoslavenske emigracije za svjetskog rata od 1914.-1918.*, Zagreb: Prosvjetna nakladna zadruga, 1925.

[209] Stadt Zürich, Bevölkerungsamt, Personenmeldeamt, Ausweise und Auskünfte. Für diese Daten bzw. das Dokument über den Aufenthalt Mandićs in der Schweiz bedanke ich mich bei dieser Gelegenheit bei Herrn Hans Ulrich Härtenstein vom obengenannten Amt der Stadt Zürich.

[210] Zollikon war zu dem Zeitpunkt ein Vorort; heute ist es ein Teil Zürichs.

[211] Obwohl ich diese Information in dem der Stadt Zürich identischen Bevölkerungsamt in Bern überprüfte, bekam ich von den dortigen Behörden keine positive Antwort. Man kann vielleicht die Hypothese aufstellen, dass Mandić nach Bern direkt aus Triest kam und sich dort nicht bei den Stadtbehörden anmeldete. Unangemeldet lebte er auch in Zürich, d.h. Zollikon, falls die Angabe Vošnjaks, dass er Mandić «im späten Herbst 1915» in Zürich besuchte, stimmt. Das würde heißen, dass sich Mandić theoretisch auch in Bern sehr kurz aufhielt, d.h. in den Sommer- und eventuell Herbstmonaten 1915. Alles hier Angegebene muss man unbedingt mit Vorsicht betrachten, weil konkrete Informationen nicht vorhanden sind.

weitergegeben.[212] Die Information über seine Arbeit in der Anwaltskanzlei „Dudweiler" bekam Oleg O. Mandić von seinem Sohn Oleg Mandić Jun., der es wiederum, der eigenen Aussage nach, direkt von Mandićs Tochter Vera Dunst erfuhr. Die Glaubwürdigkeit der Information ist, bevor es durch Dokumente bewiesen wird, fraglich. Es ist signifikant, dass in einem im Nachlass aufbewahrten Dokument (Ochranné sdruženi autorské čsl. skladatelů, spisovatelů a nakladatelů, zapsané společenstvo s r. o. v Praze) angegeben ist, dass Mandićs jüngster Sohn Egon am 1. Oktober 1915 in Zürich geboren wurde. Das beweist wiederum eindeutig, nicht nur dass Mandić mit seiner ganzen Familie zu dem Zeitpunkt schon in Zürich war, sondern bestätigt hundertprozentig die schon mehrmals erwähnte Angabe Vošnjaks. Damit wird schließlich schwarz auf weiß bewiesen, dass Mandić mehr als 5 Jahre in der Schweiz verbracht hat.

In dem schon erwähnten maschinengeschriebenen und im Nachlass aufbewahrten Lebenslauf Mandićs in tschechischer Sprache, der mit «Strucny zivotopis» / «Fachlebenslauf" betitelt ist und ganz sicher aus der Zeit nach Mandićs Tod stammt,[213] erfährt man eine außerordentlich interessante Einzelheit und zwar, dass Mandić in der Schweiz Ferruccio Busoni begegnete, bei dem er sich musikalisch weiterbildete:

> "[…] Jeho povolani pravniho konsulenta su naponechalo mnoho casu pro hudbu, pres to se vsak vzdelaval hudebne dale u Ferruccio Busoniho, vynykajiciho skladatele a virtuosa […]». / « […] Sein Beruf des Rechtskonsulenten ließ ihm nicht viel Zeit für die Musik übrig, jedoch bildete er sich dort musikalisch weiter bei Ferruccio Busoni, dem ausgezeichneten Komponisten und Virtuosen […]».[214]

In der schon erwähnten Biographie Mandićs aus dem Nachlass von Dragutin Arany, deren Autor Mandić selbst ist, findet man noch einmal die Bestätigung dieser Behauptung, jedoch wird keine konkrete Musikausbildung oder Musiklehre beim großen Komponisten erwähnt, sondern nur der Einfluss, den Busoni als Mensch auf ihn ausübte und die Aussage, dass er ihn zur Rückkehr zur Musik bewog:

---

[212] Oleg O. Mandić schreibt in seinem Buch, dass «[…] 1915. Josip, uslijed neodgovarajuće političke klime, kao i zbog bojazni od regrutacije odlazi (bježi?) u Švicarsku, gdje boravi nekoliko godina u Zürichu i Bernu kod daljnje majčine rodbine. Živi bijedno, ali nastavlja svoju aktivnost protiv Austrougarske, a sada već i za ostvarenje nove države južnih Slavena. U Zürichu radi u odvjetničkoj pisarni Dudweiler […]» / «[…] Josip im Jahre 1915 infolge des widerwärtigen politischen Klimas wie auch der Angst vor der Rekrutierung in die Schweiz geht (flüchtet ?), wo er einige Jahre in Zürich und Bern bei weiteren Verwandten seiner Mutter verbringt. Er lebt elend, aber setzt seine Aktivität gegen Österreich-Ungarn, jetzt schon auch für die Verwirklichung des neuen Staates der Südslawen, fort. In Zürich arbeitet er in der Anwaltskanzlei Dudweiler […]». Mandić, O. Oleg: *Kronika obitelj Mandić*, Rijeka-Opatija: Adamić, Katedra Čakavskog sabora Opatija 2001. Eine große Zahl von Angaben über Josip Mandić übernimmt Oleg O. Mandić von Leverić, was er in seinem Buch auch selbst explizit angibt.

[213] Dieses Dokument bekam ich von Herrn Oleg O. Mandić, wofür ich mich bei ihm bedanke.

[214] Im Text fehlen die tschechischen Akzente über den einzelnen Buchstaben und einige Worte wurden auch falsch geschrieben.

«U Zürichu upoznao se je sa velikim umjetnikom i čovjekom, Ferrucciom Bussonijem (sic). Možda bi bio Mandić posvema izgubljen za umjetnost, da nije bilo uzvišene pojave Bussonija, koja je Mandića tako fascinirala, da je našao opet vjeru u sebe.» / In Zürich lernte er den großen Künstler und Menschen Ferrruccio Busoni kennen. Vielleicht wäre Mandić für die Kunst ganz verloren, gäbe es nicht die erhabene Erscheinung Busonis, die Mandić so faszinierte, sodass er das Vertrauen in sich wiederfand".

Es gibt keinen Grund, die Glaubwürdigkeit dieser Behauptung anzuzweifeln, weil sich Ferruccio Busoni während des Ersten Weltkrieges tatsächlich in Zürich aufhielt.[215] In seinem Buch über Busoni schreibt Hans Heinz Stuckenschmidt über die während des Ersten Weltkrieges in der Schweiz verbrachten Jahre des Komponisten Folgendes: «Er fand bald eine Wohnung in der Scheuchzerstraße, die ein Treffpunkt von Künstlern und Intellektuellen aus aller Welt wurde.»[216] Sowohl über eventuelle Kontakte und Begegnungen als auch Musikunterricht Mandićs bei dem glänzenden Intellektuellen und Komponisten breiter Horizonte gibt es leider keine konkreten Bestätigungen oder Angaben.[217] Die Information über mögliche Kontakte Mandićs mit Busoni, sein hypothetischer Einfluss auf ihn, bietet andererseits eine mögliche Erklärung und einen Wegweiser in Anbetracht der Tatsache, dass sich Mandić dezidiert für einen «radikal» modernen Musikausdruck entschloss, der sich nach vielen Jahren seines kreativen «Schweigens»[218] im ersten erfolgreichen Musikwerk aus der Prager Periode, dem *Streichquartett*, bemerkbar macht.

Obwohl es keine Informationen über Mandićs musikalische Tätigkeit in der Schweiz gibt (falls sie in irgendeiner Form überhaupt existierte)[219], werfen seine Briefe, die ich 2014 im Archiv der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste (Hrvatska akademija znanost i umjetnosti – HAZU) – und zwar im Archiv des Jugoslawischen Ausschusses (Arhiv Jugoslavenskog odbora) der dort untergebracht wurde – fand, ein bisschen mehr Licht auf diesen Lebensabschnitt.

---

[215] Leverić stellt diese These in ihrer Diplomarbeit in Frage, weil ihr die Tatsache über Busonis Aufenthalt in Zürich während des Ersten Weltkrieges unbekannt ist. (Vgl. dazu Leverić, Diplomarbeit, S. 68)

[216] Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Ferruccio Busoni: Zeittafel eines Europäers*, Zürich, Freiburg: Atlantis, 1967.

[217] Das Vorhandensein irgendeiner Spur an Kommunikation und Beziehung zwischen Busoni und Mandić versuchte ich im Kontakt mit Herrn Jean-Christophe Prümm wie auch Dr. Jutta Theurich, den exzellenten Kennern des Werkes und Nachlasses Busonis, in Berlin in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zu überprüfen, allerdings ohne konkrete Resultate. In dieser Gelegenheit bedanke ich mich für die erhaltenen Informationen bei Frau Theurich und Herrn Prümm.

[218] Mandić schrieb vom Jahr 1905 an, als er die symphonische Suite *Čemulpo* komponierte, bis zu den ersten Kompositionen, die er in Prag während der Arbeit mit seinen «Prager» Musiklehrern, den Professoren Křička, Zamrzla und Jírák wie auch dem Slowenen Slavko Osterc, allem Anschein nach kurz vor 1927 als er die *Suite in altem Stil* (*Suita u starom stilu*) für Klavier, den Liederzyklus für eine Stimme und Klavier *Improvisationen* (*Improvizacije*) und *Präludien für Klavier* verfasste, also ganze 20 Jahre lang, keine einzige Komposition!

[219] Im bisherigen Forschungsgang wurde kein Dokument, Zeitungsartikel oder irgendeine mündlich überlieferte Angabe aus diesem Zeitabschnitt von Mandićs Leben gefunden, die auf seine eventuelle musikalische oder kompositorische Tätigkeit hinweisen würde. Somit kann diese Periode nur hinsichtlich Mandićs politischer Tätigkeit beleuchtet werden.

In einem dieser Briefe (undatiert, obwohl es sich evident um das Jahr 1916 handelt), gesendet von Zürich nach Genf, wo der Sitz des Ausschusses war, schreibt Mandić über die Notwendigkeit der Gründung einer Tageszeitung, die in deutscher Sprache publiziert werden sollte und der Schweizer Öffentlichkeit die Ideen, das Programm und die Richtlinien des Ausschusses näherbringen würde. Ebenfalls würde man mit Hilfe der Zeitung die Gründung und die Affirmation des neuen Staates Jugoslawien der Öffentlichkeit erkenntlich machen und sie darauf vorbereiten. Mandić behauptete im Brief, dass «List [...] morao da se zove 'Jugoslavia' i otvoreno da stupi pred javnost kao glasonoša i branitelj političkih interesa Jugoslavije» / «das Blatt [...] 'Jugoslavia' heißen solle und vor der Öffentlichkeit offen als Bote und Verteidiger der jugoslawischen Interessen auftreten solle.»[220] Mandić führt im Brief die Kosten der Herausgabe eines solchen Blattes an sowie die Art und Weise seiner Distribution und schlägt sich selbst als Hauptredakteur vor. Die Verwaltung des Blattes würde unter direkter Kontrolle des Ausschusses in Genf sein und er rechnet damit, dass das Blatt aus Genf unterstützt werde durch «šiljanjem dopisa i raznih informacija» / «das Versenden verschiedener Schreiben und Informationen». An dieser Stelle ist ein wichtiger und informationsreicher Briefausschnitt anzuführen:

> «Široka javnost u neutralnoj Švici informirana je o našim pitanjima posvema krivo i jednostavno. Ne rijetko čuješ iz inače prijateljskih ustiju, optima fide, zastupati po koje stanovište, koje se diametralno kosi sa našim stanovištem. Pitaš li začuđeno odakle im ova tvrdnja, odgovorit će ti: iz «Bunda» ili iz «Zürizitig» [...] Ne čudimo se dakle, ako se inteligenti u Zürichu ili u Baselu snebivaju od čuda, spomeneš li im, da imade npr. u Trstu toliko Slavena! O našim aspiracijama rek (sic!) bi, da se sudi onako, kako smo sudili mi o aspiracijama – Albanaca. Jasno je, da moramo i mi – kasno nu ne prekasno – stupiti na mejdan. Latiti se moramo istoga oružja i započeti – dosljedno i odriješito – i u njemačkom djelu (sic!) Švice – novinarsku kampanju. [...] «Sa svoje strane hoću samo još da nadometnem, da bi list morao da bude, za sada, tjednik a izlazio bi u Zürichu, u tom velikom emporiju europejske mednarodnosti. Ime bilo bi mu: «Jugoslavia» Organ für die Verfechtung der politischen Interessen (ili Rechte) des südslavischen Volkes». Redigovanje bilo bi isključivo u njemačkom jeziku, dotično, sceni li, slavni odbor, da bi bilo zgodnije, u njemačkom i u našem jeziku. Format onaj od «Neue Züricher Zeitung». Tehničke predprive su posvema dovršene i list bi mogao zagledati svijetlo u 14 dana. Formalnu odgovornost nosio bi – kao izdavač i odgovorni urednik – g. Franz Morger, Bäckerstrasse 24, Zürich 4, tiskar, namještenik tiskare, gdje bi se list tiskao.» / «Die breiteste Öffentlichkeit in der neutralen Schweiz ist über unsere Fragen ganz falsch und eindimensional informiert. Nicht selten hört man aus einem ansonsten freundlichen Mund, optima fide, dass ein Standpunkt vertreten wird, der dem unseren diametral entgegengesetzt ist. Wenn man fragt, woher dieser Standpunkt kommt, wird geantwortet: «Aus dem 'Bund' oder 'Zürizitig' [...] Wir wundern uns also nicht, dass die Intelligenz in Zürich oder Basel verblüfft ist, wenn man ihnen erwähnt, dass es in Triest z. B. so viele Slawen gibt! Über unsere Aspirationen würde ich sagen, urteilt man so, wie wir über die Aspirationen der Albaner geurteilt haben. Es ist klar, dass wir uns auch – spät aber noch nicht zu spät – dem Kampf stellen müssen. Wir müssen zu den gleichen Waffen greifen und fangen – konsequent und entschlossen – im deutschen Teil der Schweiz mit der journalistischen Kampagne an. [...] Meinerseits möchte ich nur noch hinzufügen, dass das Blatt in *Zürich,* diesem großen, europäischen internationalen Handelszentrum, herausgegeben und vorläufig einmal die Woche erscheinen sollte. Der Name wäre: 'Jugoslavia' - Organ für die Verfechtung der politischen Interessen des südslawischen Volkes. Die Texte wären ausschließlich in deutscher Sprache, wenn nicht

[220] Brief von Josip Mandić an den Jugoslawischen Ausschuss. Ohne Datum und Kuvert. Signatur: J. O. 8/11a., S. 4. Archiv des Jugoslawischen Ausschusses im Archiv der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Zagreb.

der ruhmreiche Ausschuss entscheiden sollte, dass es geschickter wäre sowohl die Deutsche wie auch unsere Sprache zu nutzen. Das Format wäre jenes von der „Neuen Züricher Zeitung“. Technische Vorbereitungen sind vollkommen beendet und das Blatt könnte in 2 Wochen das Tageslicht erblicken. Die formelle Verantwortung würde als Herausgeber und verantwortlicher Redakteur Herr Franz Morger, Bäckerstrasse 24, Zürich 4, tragen, der ein Drucker, Angestellter in der Druckerei ist, wo das Blatt publiziert werden würde.“[221] (Übersetzung des Verfassers).

Es ist nicht bekannt, ob es Mandić gelungen ist, die im Brief erwähnte Blattausgabe in Bewegung zu setzen[222], jedoch beweist dieses Dokument eindeutig, dass Mandić seine politische Tätigkeit *de facto* auch in der Schweiz fortgesetzt hat. Im Anhang des besprochenen Briefes stellt Mandić die Kostenkalkulation für den Druck und die Distribution des Blattes auf. Die Anfrage über diese Kosten ließ er der Druckerei G. v. Ostheim (Billets und Plakat Druckerei) in Zürich zukommen und bekam im Brief vom 17. August 1916 vom Besitzer Ostheim die genauen Antworten auf seine Fragen.[223]

In einem anderen, im gleichen Archiv aufbewahrten und mit «September 1916» datierten Brief, der keinen dazugehörigen Briefumschlag hat und somit die Identität des Empfängers unterschlägt,[224] findet man eine wichtige Information: «Zanimat će Vas da sam završio monografiju '*Viribus unitis* (Österreich-Ungarns Glück und Ende. Ein Beitrag zur südslawischen Bewegung. Von einem Südslawen')» / «Es wird Sie interessieren, dass ich die Monographie '*Viribus unitis* (Österreich-Ungarn Glück und Ende. Ein Beitrag zur südslawischen Bewegung. Von einem Südslawen' beendet habe». Mandić schreibt im Brief weiter: «Knjigu ću tiskati u Zürichu» / «Das Buch werde ich in Zürich drucken». Leider hatte er den zugänglichen Informationen nach das Buch nicht veröffentlicht, und es ist nicht bekannt, ob vielleicht die Handschrift des Buchs aufbewahrt ist.

Außer diesen relativ dürftigen Informationen, ist in diesem Augenblick nichts mehr über Mandićs «Schweizer Periode» bekannt. Im Jahre 1920 befand er sich, wie aus den verfügbaren Angaben zu schließen ist, schon in der damaligen Tschechoslowakei, in Prag.

---

[221] Ebd., S. 3.

[222] Über die eventuelle Herausgabe des Blattes verfügen wir bis heute über keine Information. Dass zu dem Zeitpunkt in der Schweiz die Herausgabe einer Zeitung nicht ganz ungewöhnlich war, beweist auch die Information, dass die serbische Regierung in Genf damals ihr Journalistenbüro eröffnete. So schreibt Vošnjak in seinem Buch über die Zeitung 'La Serbie', die «Dr. Laza Marković vrlo umešno izdavao u ime Srpske Vlade» / «Dr. Laza Marković sehr geschickt im Namen der serbischen Regierung herausgab». Vgl. dazu Vošnjak, Bogumil, *U borbi za ujedinjenu narodnu državu. Utisci i opažanja iz doba svetskog rata i stvaranja naše države*, Naklada Tiskovne zadruge u Ljubljani, izdavačke knjižare Gece Kona u Beogradu, i izdavačke knjižare Z. i V. Vasića u Zagrebu, 1928, S. 140-141.

[223] Auch dieser Brief wird selbstverständlich in derselben Archiveinheit in der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Zagreb aufbewahrt.

[224] Den Empfänger spricht er als „gospodine Doktore“ / „Herr Doktor“ an, so könnte es sich um Dr. Ante Trumbić handeln, da noch ein Brief Mandićs in der gleichen Einheit im Archiv an ihn gerichtet ist.

2.5. Prag (1920-1939): Leben und Wirken. Rückkehr zur Komposition.

Wenn es um das genaue Jahr von Mandićs Ankunft in Prag geht, sind sich die vorhandenen biographischen Quellen wieder nicht einig, so ist der Beantwortung dieser Frage besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Vladimir Fajdetić berichtet, dass Mandić «bio nekoliko godina u Švicarskoj» / «einige Jahre in der Schweiz war», und kommentiert seine Abreise aus der Schweiz mit folgenden Worten: «Tamo upoznaje češkog tvorničara iz Praga, koji mu ponudi da se preseli u Prag i zaposli u njegovoj tvornici kao pravni zastupnik, što Mandić prihvaća.» / «dort lernt er einen tschechischen Fabrikanten aus Prag kennen, der ihm angeboten hat nach Prag umzuziehen und in seiner Fabrik eine Stelle als Rechtsvertreter zu besetzen, was Mandić annimmt.»[225]

Über Mandićs Beweggründe nach Prag umzuziehen erzählte auch Frau Silvia Mandić, die Ehefrau seines Sohns Niko: Noch während seines Aufenthalts in Zürich, schwärmte Mandić nämlich von Prag als «der Stadt von Dvořák und Smetana», jener Komponisten, die er besonders mochte. Wie sie sagte, «bot ihm im Jahr 1918 ein reicher Industrieller eine Stelle in seiner Anwaltskanzlei in Prag an, die er annahm».[226]

Das Dokument, in dem das Datum des Umzugs Mandićs aus der Schweiz nach Prag am präzisesten bestimmt wird, ist eigentlich das schon erwähnte Dokument über den Aufenthalt Mandićs in der Schweiz, das vom Meldeamt der Stadt Zürich stammt und aus dem zu erfahren ist, dass Mandić in Zürich «bis zum 3. April 1920 in der Schaffhauserstrasse Nr. 79 wohnte» und danach - wie im Dokument angeführt wurde - «nach Prag, in die Tschechoslowakei» umsiedelte. Die Bestätigung dieser Information findet man auch in Mandićs Brief an seinen Bruder Ante vom 5. Dezember 1953. In ihm bestimmt Mandić das Umzugsjahr nach Prag mit dem Jahr 1920: «È stata davvero per noi una vera catastrofa nel 1920 emigrare dalla Svizzera e venire in questo disgraziato paese.» / «Es war für uns wirklich eine echte Katastrophe 1920 aus der Schweiz in dieses unglückselige Land zu emigrieren.»[227]

---

[225] Fajdetić, Vladimir: "Dr. Josip Mandić, hrvatski skladatelj", in: Munić, Darinko (Hrsg.), *Zbornik Kastavštine III*, Kastav: Općina Kastav 1995, S. 168. Gemäß einigen Quellen kam Mandić schon 1919 nach Prag, (z.B. laut einem mit der Schreibmaschine verfassten und mit „Strucny zivotopis" / „Fachbiographie" benannten Dokument aus dem Nachlass des Komponisten. Auch Dr. Ivan Esih behauptete in einem im Nachlass aufbewahrten Schreiben, dass er Josip Mandić im Jahr 1919 in Prag kennenlernte.) und laut anderen im Jahre 1923**.** Vgl. dazu: Dr. J. A. (Andrić, Josip?: «Smrt hrvatskog kompozitora u Pragu", in: *Glas Slavonije* 4.475 (20. Oktober 1959), S. 5.; Černušák, Gracian: Art. «Mandić, Josip», in: Černušák, Gracian und Helfert Vladimír (Hrsg.), *Pazdirkův hudební slovník naučný II-1*. Část osobní (Personenteil), Bd. 2/1, Brno: Nákl. O. Pazdírka 1937, S. 92; Art. „Mandić, Josip", in: Černušák, Gracian; Štědroň, Bohumír und Nováček Zdeněk (Hrsg.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. 2, Prag: Státní hudební vydavatelství 1965, S. 40).

[226] Ein unaufgezeichnetes Gespräch mit Silvia Mandić aus dem Jahre 2004.

[227] Die Information über die Ankunft in Prag im Jahre 1920 findet man auch in der schon erwähnten maschinengeschriebenen Biographie aus dem Nachlass des Komponisten: «Preselivši se god. 1920. u Prag / gdje

Dennoch hatte Mandić zur Zeit des Umzugs eine gute Meinung über das Land, in dessen Hauptstadt er zog.

So wie es leider bei einem großen Teil von Mandićs Lebenslauf der Fall ist, sind die Informationen über die ersten Jahre seines Aufenthaltes in Prag sehr dürftig.
Allem Anschein nach, brachte ihm seine schon erwähnte Stelle bedeutende Einkünfte, da er ziemlich bald eine große Wohnung in der Bredovská Straße (Heute Třída politických vězňů), Prag 2, Hausnummer 14 erwarb und in Besitz einer Villa in Černošice, keine zwanzig Kilometer südwestlich von Prag kam.[228]

Prag war durch seine reiche Geschichte seit jeher als ein wichtiges Musikzentrum bekannt. 1583, als Prag wieder zur Hauptstadt des Kaiserreichs wurde, kamen am Kaiserlichen Hofe viele wichtige Komponisten wie P. De Monte, J. Regnart, J. de Kerle, C. Luyton und J. Gallus zusammen. Zur Zeit des Barock wie auch der Vorklassik wirkte in Prag weiterhin eine Reihe exzellenter Musiker. Es sollte z. B. Bohuslav Matěj Černohorsky (1684-1742) erwähnt werden, der als «origineller und ungewöhnlicher Komponist“ bekannt war, und zugleich als „ein Lehrer von Weltruf galt, zu dem sich Schüler aus ganz Europa nach Prag bemühten“.[229] Vierzig Jahre später, zur Zeit des großen Prager Erfolgs von Mozarts Oper *Le nozze di Figaro*, die gleich nach der Uraufführung in Wien (1786) auf die Bühne gebracht wurde, und der ein Jahr später uraufgeführten Oper *Don Giovanni*, war in Europa eine Reihe hervorragender tschechischer Virtuosen und Komponisten tätig, die durch ihre musikalische Wirkung die Musikgeschichte der Epoche wesentlich bestimmten: so z.B. František Benda (1709-1786), Jan Václav Stamic (1717-1757) oder František Xaver Richter (1709-1789). Einer von ihnen war auch Jan Křtitel Vaňhal (1739-1813), ein Komponist, der eine Zeit lang als Kapellmeister im Dienste des Grafen Erdődi auch im kroatischen Varaždin wirkte.[230]

Schon 1808 wurde in Prag das Konservatorium für Musik gegründet und 1830 kam eine der wichtigsten pädagogischen Institutionen dazu, die berühmte Prager Orgelschule, an der Spitzenmusiker unterrichteten, die nicht nur die Qualität der Kirchenmusik in Böhmen auf ein

---

se je nastanio kao odvjetnik / kušao je da nadoknadi izgubljeno, te je nastavio svoje nauke [...]» / «Indem er im Jahre 1920 nach Prag umgezogen war / wo er sich als Anwalt niederliess / versuchte er das Verlorene nachzuholen und setzte seine Lehre fort [...]».

[228] In einigen Quellen wird erwähnt, dass Mandić in Prag erst im Jahre 1923 als Anwalt zu arbeiten anfing. Vgl. dazu z.B. Černušák, Gracian: Art. „Mandić, Josef (Josip)“, in: Štědroň, Bohumír, Nováček, Zdenko und Černušák, Gracian (Hrsg.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. 2, Prag: Státní hudební vydavatelství 1965, S. 40.

[229] Štěpánek, Vladimír und Karásek, Bohumil: Zur Geschichte der tschechischen und slowakischen Musik. I. Teil Tschechische Musik, Prag: Orbis, 1964, S. 25.

[230] Seifert, Herbert: «Musik und Musiker der Grafen Erdődy in Kroatien im 18. Jahrhundert», in: Schneider, Hans (Hrsg.), *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (Tutzing 1995), S. 191-208.
Man soll nicht außer Acht lassen, dass Mozarts Lehrer in Italien auch ein tschechischer Komponist war, nämlich Josef Mysliveček.

hohes Niveau brachten, sondern eine Reihe wichtiger tschechischer und ausländischer Musiker ausgebildet haben, von denen die berühmtesten zweifellos Antonín Dvořák und Leoš Janáček waren.[231] In Prag setzt sich 1843 der große Bedřich Smetana nieder und bleibt dort mit einer kürzeren Unterbrechung (der Aufenthalt in Göteborg 1856-1861) bis zu seinem Tod. Štěpánek und Karásek nach «bedeutet sein Musikwerk für die tschechische Musik einen großen und grundsätzlichen Umbruch, und bis zu dieser Zeit die größte Entfaltung des tschechischen Musikgenies. Es ist die organische Fortsetzung und der Höhepunkt der alten Tradition der tschechischen Kunst- und Volksmusik.»[232] Seine Opern und der Zyklus von sechs symphonischen Dichtungen *Mein Vaterland* (1874-1879) gehören zu den Höhepunkten der tschechischen und europäischen symphonischen Literatur. Smetanas Oper *Dalibor* wurde «bei der Grundsteinlegung zum Nationaltheater im Jahre 1868» uraufgeführt[233], und es ist wichtig zu erwähnen, dass Smetana in Prag mit Hilfe von Franz Liszt das «vielbesuchte Musikinstitut», eigentlich eine eigene Musikschule, gründete.[234] Den Worten Jiři Vyloužils ist zu entnehmen, dass man hinsichtlich des deutschen Einflusses, der Prag und seine Kultur sowie auch die Musik dieser Stadt wesentlich bestimmte, das Prager Musikkonservatorium erst «nach der Ernennung Antonín Dvořáks zu dessen Professor (1891) und Direktor (1901), eher als tschechisch» bezeichnen konnte. Sein Ansehen eines weltberühmten Komponisten und «die slawischen Momente in seinem Schaffen zogen zu dieser Zeit bereits erste Musiktalente aus allen slawischen Völkern der Monarchie und aus Bulgarien zum Studium nach Prag an. So wurde das Prager Konservatorium auch zur führenden slawischen Musikinstitution.»[235] Aus Dvořáks Prager Schule stammen wichtige tschechische Komponisten wie Vítězslav Novák, Josef Suk und Oskar Nedbal. Vysloužil hebt in der Entwicklung der tschechischen Musik zur Jahrhundertwende (am Übergang vom 19. auf das 20. Jahrhundert) die Rolle des Prager Komponisten und Dirigenten Otakar Ostrčil hervor, der «der Lehrer seiner Generation» und einer «der hervorragendsten Repräsentanten der tschechischen Moderne» war. Sein Musikschaffen, genauso wie das des bekannten Prager Komponisten Josef Bohuslav Foerster ist wesentlich vom Opus Gustav Mahlers beeinflusst. Der letzte in der Reihe der bemerkenswerten Lehrer am Prager Musikkonservatorium vor

---

[231] Dvořák lehrnte an der Orgelschule von 1857 bis 1859 und Leoš Janáček in den Jahren 1874 und 1875. Štěpánek und Karásek, op. cit, S. 59.
[232] Ebd., S. 43.
[233] Ebd., S. 50.
[234] Vgl. dazu ebd., S. 45, als auch https://de.wikipedia.org/wiki/Bed%C5%99ich_Smetana. (Letzter Zugriff 17. April 2016).
[235] Vysloužil, Jiři: «Das Musikzentrum Prag in der Zeit der Moderne und Vítězslav Novák's, des Lehrers Krsto Odak», in: Sedak, Eva (Hrsg.), *Krsto Odak. Life and Opus. Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on October 20-22*, 1988, Zagreb: Croatian Music Institute / Croatian Musicological Society 1997, S. 138.

Mandićs Ankommen in Prag war der Komponist Vítězslav Novák, der später zu seinem Freund wurde[236] und der 1909 die Stelle des Professors der Meisterkurse (später der Kompositionsklasse) übernahm.

Als eines der größten europäischen Musikzentren spielte Prag eine wichtige Rolle in der Entwicklung der kroatischen Musik. Nicht nur, dass eine ganze Reihe Prager und überhaupt tschechischer Musiker schon im 19. Jahrhundert auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens tätig war - wie Ivan Tropsch (1830-1913), Ivan Strnad (1843-1913), Karel Kukla (1867-1913), Ivan Oertl (1827-1889) und Vilim Gustav Brož (1861-1915) etc.[237] - sondern etliche kroatische Musiker krönten ihre musikalische Ausbildung mit einem Musikstudium in Prag. Dabei sollte nicht nur einer der bedeutendsten Komponisten des musikalischen Romantismus in Kroatien Vatroslav Lisinski (1819-1854) erwähnt werden,[238] der genau so wie Mandićs Zagreber Musiklehrer Serafin Vilhar Kalski (1852-1928) und der Organist Vatroslav Kolander (1848-1912) die berühmte Prager Orgelschule besuchte. In Prag, in der Klasse von Antonín Dvořák, studierte auch der Tscheche Fran Lhotka (1883-1962), der von 1909 bis zu seinem Tod in Zagreb gelebt hat sowie Slavomir Grančarić (1878-1941), einer der letzten Schüler des großen tschechischen Meisters überhaupt. Anfangs des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts waren es Antun Dobronić (1878-1955) und Oskar Jozefović (1890-1941) (beide bei V. Novák, Dobronić noch bei K. Strecker). In den zwanziger Jahren, in der so genannten Meisterschule des Konservatoriums, studierte drei Jahre lang auch einer der wichtigsten kroatischen Komponisten des 20. Jahrhunderts – Josip Štolcer Slavenski (1869-1955)[239] («Unterfertiger» seines Abschlussdiploms waren unter anderen auch Förster, Suk, Novák und Janáček). In der Musikgeschichte Kroatiens nimmt auch Krsto Odak (1888-1965), ein

---

[236] Das beweist auch die Widmung an der ersten Notenseite der Ausgabe von Mandićs *Kleinen Suite* für Orchester «Vítězslav Novák in freundschaftlicher Ergebenheit».

[237] Vgl. dazu Majer-Bobetko, Sanja: «Djelovanje stranih (osobito čeških) glazbenika u drugoj polovici 19. stoljeća u našim krajevima», in: Tuksar, Stanislav (Hrsg.), *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti 2005, (455, Muzikologija Bd. 7).

[238] Lisinski erhielt während seines dreijährigen Aufenthaltes in Prag (1847-1850) privat Musikunterricht und zwar auf folgende Art und Weise: Ein Semester „na zavodu orguljaške škole slušao [...] predavanja o kontrapunktu» / «Am Institut der Orgelschule hörte er [...] Vorlesungen über Kontrapunkt“ bei Karl Franz Pitsch, dem Direktor der Prager Orgelschule, und „od listopada 1847 do prosinca 1849“ / „von Oktober 1847 bis Dezember 1849“ lernte er privat beim Direktor des Konservatoriums Jan Bedřich Kittl. Županović, Lovro: *Vatroslav Lisinski (1819-1854). Život. Djelo. Značenje*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti 1969, S. 89.

[239] Es ist nicht bekannt, ob sich Josip Štolcer Slavenski und Josip Mandić kannten. Da Štolcer am 16. November 1920 nach Prag kam, (dort bis September 1923 blieb und dann nach Zagreb zurückkehrte), und Mandić im gleichen Jahr wie Štolcer nach Prag umsiedelte, ist eine hypothetische Begegnung dieser zwei Komponisten nicht auszuschließen. Über irgendwelche Kontakte zwischen Mandić und Štolcer gibt es im Moment kein Dokumente oder schriftliche Hinweise, die die Behauptung über ihre Bekanntschaft bestätigen würden. Vgl. dazu Sedak: Eva, *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb 1984, Bd. 2, S. 240.

langjähriger Professor der Zagreber Musikakademie, der in Prag von 1919 bis 1922 in der Klasse von Vítězslav Novák studierte,[240] einen wichtigen Platz ein.

Zur Zeit von Mandićs Ankunft in der tschechoslowakischen Metropole, hielt sich eine ganze Reihe von Musikern und Komponisten aus dem damaligen Königsreich Jugoslawien zum Studium in Prag auf, die Mandić allem Anschein nach kannte und mit einigen von ihnen zweifellos öfters Kontakt pflegte. Von ihnen sollten hier die Serben Miloje Milojević,[241] Stanojlo Rajičić, Ljubica Marić, Vojislav Vučković, Mihailo Vukdragović, Predrag Milošević, Marko Tajčević und die Slowenen Dragotin Cvetko (Musikwissenschaftler), Matija Bravničar, Franz Šturm und Slavko Osterc[242] genannt werden.

Anfangs der 30er Jahre wurde dank einem außerordentlich günstigen politischen Klima und den freundschaftlichen Verhältnisse zwischen der Tschechoslowakei und dem damaligen Jugoslawien, aber auch den wichtigen und vortrefflich organisierten Bündnissen wie es beispielsweise die Tschechoslowakisch-Jugoslawische Liga war, wurde in Prag eine Reihe von Veranstaltungen abgehalten (Ausstellungen, Konzerte, Vorlesungen, Akademien und „Jugoslawische Abende"), die die damalige jugoslawische Kultur präsentierten.[243] In der Zeit des Ersten Weltkrieges und unmittelbar danach studierten und weilten in Prag wichtige kroatische Maler Milivoj Uzelac, Vladimir Varlaj, Ivo Režek, Vilko Gecan.[244] Vlaho Bukovac, der herausragende kroatische Maler der Jahrhundertwende, der Gründer und Hauptvertreter der kroatischen Moderne in den bildendenden Künsten, lebte von 1903 bis zu seinem Tod 1922 als Professor der damaligen Akademie der Bildenden Künste in Prag.

---

[240] Vgl. dazu Gligo, Nikša: „O ‚avangardnosti' ‚nacionalnih škola' u glazbi prve polovine 20. stoljeća. Pokušaj određenja mjesta Krste Odaka u hrvatskoj glazbenoj kulturi" in: Sedak, Eva (Hrsg.), *Krsto Odak. Life and Opus. Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on October 20-22*, 1988, Zagreb: Croatian Music Institute / Croatian Musicological Society 1997.

[241] Einer der prominentensten serbischen Komponisten der Zwischenkriegszeit, Miloje Milojević (Belgrad, Serbien, 28. Oktober 1884 – Belgrad, Serbien, 16. Juni 1946), verteidigte seine Doktorarbeit an der Karlsuniversität in Prag 1925 (das Thema der Dissertation: *Der harmonische Stil bei Bedřich Smetana*). Vgl dazu Konjović, Petar: *Miloje Milojević kompozitor i muzički pisac*, Beograd: Srpska akademija nauka. Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, 1954.). Dass sich Milojević und Mandić gekannt haben, geht aus dem Artikel hervor, in dem vom Kongress der Tschechoslowakisch-Jugoslawischen Liga in Pilsen (Plzen) 1928 berichtet wurde, an dem beide teilnahmen und gelegentlich in einer Diskussion über das Thema einer verbesserten Zusammenarbeit zwischen der Tschechoslowakei und Jugoslawien im Bereich der Kunst einheitliche Meinung äußerten. Vgl. dazu „Kongres Ligy v Plzni 1928.", in: Paul, Karel (Hrsg.) *Československo Jihoslovanská liga*, Prag: I. L. Kober 1929, 9, S. 4-5.

[242] Über Kontakte der Musiker aus dem ehemaligen Jugoslawien mit der tschechischen Musik und Musikern und Prag als einem wichtigen Bildunszentrum junger Komponisten mehr in: Bek, Jozef: »Jugoslovensko-češka saradnja izmedju dva svjetska rata», in: *Zvuk* 4 (1982), S. 23-30.

[243] Vgl. dazu „Kongres Ligy v Plzni 1928.", in: Paul, Karel (Hrsg.) *Československo Jihoslovanská liga*, Prag: I. L. Kober 1929, 9, S. 4-5.

[244] Vgl. dazu Reberski, Ivanka: „Evropski doprinos Ive Režeka: praško-pariška faza 1919-1929)", in: Reberski, Ivanka (Hrsg.), *Radovi instituta za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu. Odjel za umjetnost*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 1988-1989 [i.e. 1991] (12-13), S. 314-323.

Die Entwicklung der zeitgenössischen Musik in Prag wurde in den frühen zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts zweifellos von der Tschechoslowakischen Abteilung der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, dem Spolek pro moderní hudbu (Verein für moderne Musik; 1920-1933)[245] wesentlich beeinflusst und bestimmt. Um die neuesten Ereignisse der damaligen Weltmusik regelmäßig zu verfolgen, wofür dem Verein höchste Anerkennung gebührt, wurde in Prag eine Reihe von Konzerten veranstaltet, sogar einige Musikfestivals im Rahmen der eigenen Mutterorganisation, der IGNM (Internationale Gesellschaft für neue Musik), in denen oft die prominentesten und wichtigsten internationalen Komponisten ihre eigenen Werke auch selbst aufführten (z.B. Béla Bartók am 10. 1. 1925, oder Hindemith mit seinem Amar-Hindemith Quartett am 24.11. 1923). Im Rahmen solcher Musikveranstaltungen wurden dann später auch Mandićs *Streichquartett* am 14. April 1928 und am 12. Februar 1932. das *Bläserquintett* aufgeführt.[246] Von den wichtigen Aufführungen der zeitgenössischen Musikwerke in Prag sollte die Uraufführung des musikalischen Monodramas Erwartung von Arnold Schönberg am 6. Juni 1924 (erst 15 Jahre nach der Beendung der Komposition) im Neuen Deutschen Theater unter der Leitung von Alexandar von Zemlinsky[247] hervorgehoben werden. Im Rahmen des Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hatte am 11. November 1926 im Nationaltheater Bergs *Wozzeck* seine Premiere. Obwohl Berg im Brief an seinen Freund Schönberg die großen Bemühungen und den hohen Professionalismus von Otakar Ostrčil sowie anderen Aufführenden bei den Vorbereitungen der Oper in Prag lobte[248], endete die zweite Aufführung am 16. November mit einem Skandal: Die tschechische Faschistische Jugend inszenierte im Theater große Krawalle und verhinderte damit, dass die Vorstellung zu Ende gespielt werden konnte.[249]

Wiederum kann man nur bedauern, dass in Mandićs Nachlass kein einziges Konzert- oder Opernprogramm oder ein anderes Dokument aufbewahrt wird, aus dem wir mit Sicherheit herauslesen könnten, ob Mandić bei irgendeinem dieser Ereignisse anwesend war. Es ist sehr

---

[245] Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda*, 8/2, 1976, S. 147-173.

[246] In diesem Konzert 1932 wurden neben Mandićs Komposition auch das *Konzert für Flöte, Viola und Kontrabass* von Erwin Schulfhoff, das *Streichquartett* No. 4 von Béla Bartók sowie *Das Quintett für Bläser und Streicher* Op. 39 von Sergei Prokofjew aufgeführt. Vgl. dazu Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda* 8/2, 1976, S. 171.

[247] Alexander von Zemlinsky war gemäß der Behauptung von Silvia Mandić (Mandićs Schwiegertochter) ein oft anwesender Besucher und Gast in Mandićs Wohnung im Zentrum von Prag. Es ist nicht auszuschließen, dass sich Mandić und Zemlinsky noch während Mandićs Studium in Wien während der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts kennenlernten. Jedoch, wie schon betont, existieren darüber weder schriftliche Spuren noch verlässliche Angaben.

[248] Vgl. dazu *The Berg Schoenberg Correspondence. Sellected Letters*, Brand, Juliane / Hailey, Christoper / Harris, Donald (Hrsg.), London: Macmillan Press LTD 1987, S. 354.

[249] Vgl. dazu Ludvová, Jitka: *Es schreibt: Jitka Ludvova*. http://www.ipsl.cz/index.php?id=874&lg=de&menu=de_echos&sub=de_echos&str=de_echos_jedno.php (letzter Zugriff 10.05.2016).

wahrscheinlich, dass er, wenn man den „geweckten“ Wunsch Mandićs nach dem erneuten Komponieren, aber auch die ganz moderne Musiksprache, die er in seinen neuen „Prager“ Werken zu nutzen vermochte, in Betracht zieht, sowohl vielen dieser Konzerte von „Spolek“ als auch den erwähnten Opernaufführungen tatsächlich persönlich beigewohnt hat. Zweifelsohne spiegelte sich das Klima der „modernistischen Bestrebungen“ in der Musik der zwanziger Jahre sowie das reiche, geradezu üppige Angebot der Konzerte der zeitgenössischen Musik in Prag jener Zeit in Mandićs neuerlichem kompositorischen Anfang wider.

In Prag wurden in den zwanziger Jahren freilich auch Werke der Komponisten aus dem ehemaligen Jugoslawien aufgeführt. Božo Lovrić, Publizist und Schriftsteller, auf dessen Libretto Mandić später seine Oper *Kapetan Niko* komponieren wird,[250] berichtete aus Prag zwischen den Jahren 1924 und 1927 in der Zagreber Tageszeitung *Riječ* über fünf „jugoslawische Konzerte in Prag“. Später, Anfang der dreißiger Jahre, konzertierte in Prag auch das Zagreber Streichquartett, und in der Organisation des Konzertes spielte gerade Josip Mandić[251] eine große Rolle.

Aus den späteren schriftlichen Äußerungen Mandićs wird deutlich, dass er die Entwicklung des Musiklebens in seiner damals politisch veränderten Heimat vorsichtig verfolgte und mit den Neuheiten und Nachrichten vertraut war. Einige Aspekte der fünfjährigen (1925-1930) Tätigkeit des jugoslawischen Pendants des „Spoleks“ – der Jugoslawischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Moderne Musik – analysiert in ihrer Arbeit Eva Sedak.[252] Obwohl auch sie in ihrer Arbeit die „Vorführung der eigenen Musik im September 1927 und im April 1928 in Prag“ unterstreicht (wo neben des schon erwähnten *Streichquartetts* von Mandić auch die Kompositionen *Sonata da Camera* vom Slowenen Lucijan Marija Škerjanc sowie das *Quartett-Konzert* des Tschechen Fran Lhotka,

---

[250] Usp. npr Lovrić, Božo: „Peti jugoslovenski koncert u Pragu“, in: *Riječ* 92 (20. April 1925), S. 4.

[251] „Četiri odlična svirača, četiri Zagrebčana ne rodom, ali osjećajem krenuše u svijet, da propagiraju jugoslavensku komornu muziku. Cilj njihovog puta bio je Prag , Brno i Bratislava. Svuda objeručke dočekani, slavljeni i od češke i slovačke kritike primljeni kao umjetnici svjetskoga glasa. U tom uspjehu Zagrebačkog kvarteta ima mnogo udjela i kompozitor J. Mandić, koji nije žalio ni truda, ni muke, ni novaca, da jugoslavenska muzika bude što dostojnije reprezentirana. [...]“ / „Vier exzellente Spieler, vier Zagrebianer, nicht aufgrund ihrer Geburt aber aufgrund ihrer Gefühle, machten sich auf den Weg in die Welt, um die jugoslawische Kammermusik zu propagieren. Das Ziel ihrer Reise waren Prag, Brno und Bratislava. Überall mit offenen Armen aufgenommen, gefeiert, und von der tschechischen und slowakischen Kritik als Künstler von Weltruf empfangen. Am Erfolg des Zagreber Quartetts ist im großen Maße auch der Komponist J. Mandić beteiligt, der keine Mühe, Anstrengungen und Geld scheute, um jugoslawische Musik möglichst ehrwürdig zu repräsentieren. [...]“ Usp. Lovrić, Božo: „Zagrebački kvartet i Češka filharmonija“, in: *Obzor* 69 (23.3.1931), S. 3. Vgl. dazu auch Weiss, D.: «Veliki uspjeh Zagrebačkog kvarteta u Pragu», in: *Novosti* 65 (6. März 1931), S. 7.

[252] Sedak, Eva: „Suvremenost kao epizoda. Prilog za poimanje napretka u međuratnoj glazbi s južnog ruba srednje Europe. Uz dokumentaciju Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku, 1925-1930“, in: Tuksar, Stanislav (Hrsg.) *Arti musices*, 22/2, 1992, str. 185-200.

der als Komponist und Pädagoge in Zagreb tätig war), bringt sie keine relevanten Angaben, die mit Mandićs Namen verbunden wären.[253]

2.5.1. Fortsetzung des Musikstudiums in Prag mit den Prager Professoren. Werkrezeption in der zeitgenössichen Periodik.

Nach einem kurzen Musikstudium am Wiener Konservatorium in den Jahren 1903/1904, das Mandić offensichtlich (unfreiwillig) unterbrechen musste, setzte er seine Musikausbildung in Prag fort, dieses Mal allerdings außerhalb der Institutionen als Privatschüler bekannter slowenischer und tschechischer Musiker und Komponisten, die zu diesem Zeitpunkt an den dortigen höchsten Musikinstitutionen als angesehene Professoren galten.[254]

Die erste ganz konkrete und außerordentlich wichtige Angabe, mit deren Hilfe man den Anfang von Mandićs Studium in Prag bestimmen kann, können wir dem Zeitungsartikel von Slavko Osterc, eines der prominentesten slowenischen Komponisten der Periode entnehmen:

> «[...] Ob priliki nekega koncerta z jugoslovanskim programom, pri katerem je sodeloval tudi Pavel Debevec, sva se z Mandićem seznanila in se je učil dve leti pri meni harmonije i kontrapunkta, potem ga je vzel Jirak in mi je rekel, da je zelo zadovoljen ž njim [...]« / „[...] „Gelegentlich eines Konzerts mit einem jugoslawischen Programm, bei dem auch Pavel Debevc mitmachte, habe ich mit Mandić Bekanntschaft gemacht; bei mir lernte er zwei Jahre Harmonie und Kontrapunkt, danach übernahm ihn Jirák der mir sagte, dass er mit ihm sehr zufrieden sei [...].[255]

Aufgrund der Information, dass Osterc Mandić in einem Konzert kennenlernte, in dem auch Pavel Debevc teilnahm“, kann mit großer Sicherheit bestimmt werden, es handle sich um das Konzert unter dem Namen „Večer slovinské moderní hudby“ / „Abend der modernen slawischen Musik“, das am 2. März 1926 im Prager Mozarteum stattfand.[256] Das ist zugleich jenes Datum, das nach heutigen Erkenntnissen – nach dem 15. April 1905, als in Triest Mandićs symphonische Suite *Tschemulpo* aufgeführt wurde - den Tag von Mandićs

---

[253] Es ist auch nicht bekannt, ob und mit wem von den Mitgliedern der jugoslawischen Abteilung der IGNM, Mandić eventuell Kontakt pflegte.

[254] Es sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass Mandić, als er nach Prag kam, 37 wurde, so konnte er die musikalische Komposition allem Anschein nach nicht mehr als ordentlicher Hörer am Musikkonservatorium inksribieren.

[255] Osterc, Slavko, „Uspeh naše glasbe v Pragi“, in: *Jugoslovan* 41 (19. Februar 1931), S. 7.

[256] Vgl. dazu Soustružník, Leoš: *Slovinská hudba v Praze. Recepce slovinských skladatelů, dirigentů a interpretů mezi lety 1900 – 1939*, Diplomarbeit, Karls-Universität Prag 2015., S. 96. https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120197028. (Letzter Zugriff 24. April 2017). Auch Osterc berichtete sehr oft in der Presse des ehemaligen Jugoslawiens über die Erfolge damaliger kroatischer wie auch jugoslawischer Komponisten in Prag, wie es z.B. die erfolgreiche Aufführung des *Streichquartetts* von Fran Lhotka war. Vgl. dazu Osterc, Slavko: „Naša glasba v Pragi” in: *Jutro* 69 (25. März 1926), S. 11.

„Rückkehr zur Musik“ bestimmte.[257] Die wichtige Information, die man auch diesem Zeitungsartikel von Osterc verdankt und für die man eine Bestätigung auch in anderen schriftlichen Quellen finden kann, ist, dass Mandić in Prag privat mit einem der bekanntesten tschechischen Komponisten, dem damaligen Professor des Prager Musikkonservatoriums Karel Boleslav Jirák studierte.[258]

Mandić studierte Musik später privat auch bei Rudolf Zamrzla, bei dem er Instrumentation lernte, und bei Jaroslav Křička, bei dem er den vorhandenen Quellen nach auch Kompositionsunterricht nahm. Die vollkommenste Information darüber (obwohl noch immer sehr vage, was die genaue Zeitangabe betrifft) ist im Konzertprogramm der Tschechischen Philharmonie vom Konzert am 25. September 1929 in Prag zu finden, als unter der Leitung von Václav Talich Mandićs *Erste Symphonie* aufgeführt wurde. Im Konzertprogramm wird angeführt, dass Mandić „po svém přesídleni do Prahy pokračoval ve svých studiích u Jaroslava Křičky, Rudolfa Zamrzly (instrumentace), a dokončil je u K. B. Jiráka “ /“nach seinem Umzug nach Prag seine Studien bei Jaroslav Křička und Rudolf Zamrzla (Instrumentation) fortsetzte und sie bei K. B. Jirák beendete.“[259] Die gleichen Informationen bringt in der Musikenzyklopädie des ehemaligen Jugoslawiens auch Predrag Milošević, der serbische Komponist, der Mandić persönlich kannte, weil er selbst von 1924 bis 1931 in Prag

[257] Diese Behauptung, dass Mandić von 1905 bis 1926 (erste Prager Kompositionen!) kein einziges Musikwerk schrieb, könnte eventuell nur das Autograph einer symphonischen Suite mit 4 Jahreszeiten, gefunden in seinem Nachlass, widerlegen. Es ist aber nicht möglich, diese Komposition mit hundertprozentiger Sicherheit Mandić zuzuschreiben, da sich die Handschrift der Suite um einiges von anderen Handschriften Mandićs unterscheidet.

[258] „Karel Boleslav Jirák (auch: Karel Bohuslav Jirák) (* 28. Januar 1891 in Prag; † 30. Januar 1972 in Chicago) war ein tschechischer Komponist und Dirigent. Jirák war Schüler von Josef Bohuslav Foerster und Vítězslav Novák an der Karls-Universität Prag und der Musikakademie Prag. Von 1915 bis 1918 war er Kapellmeister der Hamburger Oper und wirkte von 1918 bis 1919 ebenfalls als Dirigent am *National Theater* in Brünn und Mährisch Ostrau. Von 1920 bis 1930 war er Kompositionslehrer am Prager Konservatorium, danach bis 1945 Chefdirigent des Tschechischen Rundfunks. 1947 emigrierte er in die USA, wo er von 1948 bis 1967 Professor an der *Roosevelt University*, Chicago war und 1967 Kompositionslehrer am *Conservatory College* in Chicago wurde und in dieser Position bis 1971 blieb. Jirák komponierte eine Oper (*Apolloniós z Tyany* (*Apollonius von Tyana*), später unter dem Titel *Žena a Bůh* (*Frau und Gott*) 1912–13), sechs Sinfonien, sinfonische Variationen, 1952 ein *Symphonic Scherzo for Band, op. 65a*, Suiten und Ouvertüren, zahlreiche kammermusikalische Werke, Präludien, Fugen und eine Suite für Orgel, ein Requiem, Chöre, Liederzyklen und Volksliedbearbeitungen. Seine Schrift *Theorie der Musikalischen Form* erschien in mehreren Auflagen.“ https://de.wikipedia.org/wiki/Karel_Boleslav_Jir%C3%A1k. (Letzter Zugriff 19.08.2016)

[259] Das Konzertprogramm der Tschechischen Philharmonie vom Konzert in Prag am 25. September 1929. Archiv der Tschechischen Philharmonie, Rudolfinum, Alšovo nábřeží 12, 110 00 Prag 1, Tschechische Republik. Für die freundliche Übersendung der Kopie des Programms bedanke ich mich bei Frau Pavlína Landová, der Archivarin des Archivs der Tschechischen Philharmonie.

studierte.[260] Die Bestätigung der Information, dass Mandić Jiráks Privatschüler war, bekam ich auch vom Prager Musikwissenschaftler Dr. Milan Kuna.[261]

Die Information, dass Mandić Jiráks Privatschüler war bringt in seinem Buch *Jaroslav Ježek & osvobozené divadlo* auch Václav Holzknecht. Indem Holzknecht über die Aufführung des *Klavierkonzerts* des begabten, damals jungen tschechischen Komponisten Jaroslav Ježek spricht, erfährt man aus dem Buch über eine wunderschöne Geste von Josip Mandić: Mandić wohnte nämlich im Jahre 1927 der Diplomprüfung von Jaroslav Ježek, in der er sein *Klavierkonzert* selbst interpretierte bei, und war mit der Komposition und von dem jungen Komponisten so begeistert, dass er ihm materielle Unterstützung bot, die ihm einen 10-monatigen Musikstudienaufenthalt in Paris ermöglichte, den Ježek im Frühling 1928 antrat!

> „[...] Premiéra klavírního koncertu znamenala takový úspěch, že podnítila jednoho ze soukromých žaků Jirákových - dr. J. Mandiče, v civilním životěadvokáta, který však také mnoho komponoval – k mecenáškému činu. Poslal Ježka na rok do Paříže, aby trochu poznal cizinu. Byla to příliš svůdná nabídka. Rodina se lekala toho, že Jaroslav sotva obstojí bez cizí pomoci v neznámém prostředí, a nepřála tomuto záměru. Ale Jaroslav překonal domáci obavy silou vůle. V konservatoři dali svolení k přerušení studia, a tak se v záři 1928 Ježek vypravil na zkušenou [...].“ / „[...] Die Premiere des Klavierkonzerts brachte einen so großen Erfolg, der einen Privatschüler Jiráks, Dr. J. Mandič, im Zivilleben Rechtsanwalt, der jedoch auch viel komponierte – zu einer Tat als Mäzen veranlasste. Er schickte Ježek zum einjährigen Studium nach Paris, um auch das Ausland kennenzulernen. Das war ein sehr verführerisches Angebot. Die Familie hatte Angst davor, dass Jaroslav ohne fremde Hilfe in einer unbekannten Umgebung nicht bestehen würde, und stemmte sich gegen dieses Vorhaben. Jaroslav überwand jedoch die Sorgen der Familie durch seine Willenskraft. Im Konservatorium bekam er Bewilligung für eine Unterbrechung des Studiums und brach im Frühling des Jahres 1928 nach Paris auf [...]“.[262] (Übersetzung Paul Koutnik).

Wenn die Angabe Ostercs richtig ist, dass Mandić im Jahre 1926 mit dem Musikunterricht bei ihm angefangen hatte und in den beiden darauffolgenden Jahren sein Schüler blieb, als dann Jirák das Unterrichten übernahm, würde dies bedeuten, dass Mandić ungefähr im Frühling 1928 bei Jirák anfing. Wie lange der Unterricht bei ihm dauerte, und wann er Musikunterricht bei Klička und Zamrzla hatte, ist aufgrund der uns heute zur Verfügung stehenden Informationen kaum rekonstruierbar.

Zweifellos ist Mandićs *Streichquartett* (1927) schon das Resultat einer seriösen Arbeit, wenn nicht mit Jirák, Klička und Zamrzla dann mit Slavko Osterc, weil der Unterschied im Idiom, der Komplexität der Musikstruktur, den angewandten kompositionstechnischen Mitteln und dem Prozedere des *Streichquartetts* und den aufbewahrten Werken aus der

---

[260] Milošević, Predrag: Art. „Mandić, Josip“, in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.) *Muzička enciklopedija*, Bd. 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1974, S. 522 – 523. Vgl dazu auch den Artikel über Predrag Milošević: Đurić-Klajn, Stana: Art. „Milošević, Predrag“, in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.) *Muzička enciklopedija*, Bd. 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1974, S. 586.

[261] Vgl. dazu Kuna, Milan, *Exulantem proti své vůli. Život a dílo Karla Boleslava Jiráka*. Editio Bärenreiter, Prag 2003.

[262] Holzknecht, Václav, *Jaroslav Ježek & osvobozené divadlo,* Prag: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1957, S. 27.

früheren Schaffensperiode – der Kantate *Slaven und Lied*, der Orchestersuite *Tschemulpo* und den rekonstruierten Fragmenten der Oper *Petar Svačić* - sogar mehr als evident ist.

Da, wie schon mehrmals im Laufe der Arbeit betont, ein wichtiger Teil von Mandićs Oeuvre verloren ging[263], kann man nicht ganz genau feststellen, welche Kompositionen die ersten sind, die nach 1905, als er *Tschemulpo* schrieb, entstanden sind. Höchstwahrscheinlich sind es jedoch die drei, mit denen er sich dem Prager Publikum im Konzert am 20. Mai 1927 im Prager Mozarteum als Komponist vorstellte: *Suite im alten Stil* für Klavier, *Drei Kompositionen für Klavier* und der Liederzyklus *Improvisace* / *Improvisationen* für Solostimme und Klavier. Alle diese Kompositionen sind heute verloren und es war ziemlich schwer ihrer Aufführung und dadurch auch Existenz auf die Spur zu kommen. Die Informationen, die über diese Kompositionen heute bekannt sind, stammen aus den Zeitungsartikeln, die in Prager Zeitungen anlässlich der Aufführung erschienen sind. Die Reaktionen der Kritiker waren ziemlich negativ. Ernst Rychnowsky, der Kritiker der Tageszeitung *Prager Tagblatt*, schreibt über Mandićs Kompositionen, dass sie in der Qualität oszillieren und behauptet, dass in der *Suite im alten Stil* im *Präludium* der Fluss „noch häufig stockt". In den darauf folgenden Teilen der Suite merkt man aber deutlich, dass der Autor „eine traditionelle Form zu bändigen" versucht, und sich bemüht „an Bach und Couperin anzuknüpfen, um von da zu einem eigenen Ausdruck zu gelangen".[264] Der Kritiker merkt auch an, dass sich „in den Liedern schärfer als in den Klavierstücken „ein eigener Ton" zeigt. „Sie haben frischen Schwung und geben dem Sänger dankbare Aufgaben".[265]

Die Kritiken von Mandićs Kompositionen aus der Feder von Mirko Očadlík waren noch „vernichtender":

> „[...] Především byl na programu skladatel Josef Mandič, věkem daleko předstihující ostatní skladatele večera. Je příkladem skladatele učícího se. Dasavadní jeho komposice mají charakter nenáročného diletantismu, nadhozeného běžnou improvisační manýrou, která má mnohdy – v písňovém cyklu Improvisace – náladovou sevřenost impresionistickou. Jinde však se ocitá Mandič na cizíh cestách, zvláště tam, kde se pokouší o hutný výraz schönbergovsky (někde dokonce i Bergovsky) zabarvený. Ale to nedostačuje, protože to není přirozenou formou vydřovací, kterou by Mandič přirozeně ovládal. A jeho Suita ve starém slohu je školácké neosobité a mechanické opakování starých forem, úloha a i to jen průměrná. [...]"/" [...] Am Programm stand in erster Linie der Komponist Josef Mandić, der altersmäßig andere Komponisten des Abends bei weitem übertraf. Er ist das Beispiel eines studierenden

[263] Von Mandićs *Liedern* wurde bis jetzt z.B. kein einziges wiedergefunden. Dazu ein detailliertes Verzeichnis der verlorengegangenen Werke Mandićs im Teil der Arbeit - Werkverzeichnis.

[264] Rychnowsky, Ernst (E. R.): «Jugoslawisches Konzert», in: *Prager Tagblatt* 120 (21. Mai 1927), S. 5.

[265] „[...] In den Werken von Josef *Mandic*, die den größten Teil des Programms in Anspruch nahmen, steht Schülerhaftes neben ausgesprochenen Talentproben, so wenn man die *Suite im alten Stil* neben die drei *Klavierstücke* stellt. Im *Präludium* stockt noch häufig der Fluß, aber in den folgenden Suitenteilen merkt man deutlich die Kraft, eine traditionelle Form zu bändigen, gekoppelt mit dem eifrigen Bemühen, an Bach und Couperin anzuknüpfen und von da zu einem eigenen Ausdruck zu gelangen. Schärfer als in den Klaviersachen zeigt sich in den Liedern ein eigener Ton. Sie haben frischen Schwung und geben dem Sänger dankbare Aufgaben. [...]." Ebd.

Komponisten. Seine bisherigen Kompositionen haben den Charakter eines bescheidenen Dilettantismus, verziert mit einer einfachen improvisatorischen Manier, die – im Liederzyklus *Improvisace* – oft eine launenhafte impressionistisch geprägte Knappheit hat. Anderswo wiederum beschreitet Mandić ungewohnte Wege, besonders dort, wo er den dichten schönbergschen- (stellenweise sogar den bergschen-) gefärbten Ausdruck auskostet, was nicht genügt, weil es nicht jene gewohnte Ausdrucksform ist, die Mandić von sich aus beherrschen würde. Und seine Suite im alten Stil ist eine schulische, untypische, mechanische Wiederholung alter Formen. Eine Übung, und auch nur eine durchschnittliche [...]".[266] (Übersetzung Paul Koutnik)

Die erste Komposition, mit der Josip Mandić die Aufmerksamkeit der Prager Musikkritiker (im positiven Sinne des Wortes) auf sich zog, war das *Streichquartett*, das mit beachtenswertem Erfolg am 14. April 1928 vom Zika Quartett / Zikovo kvarteto im Konzert des Vereins für moderne Musik aufgeführt wurde.[267] Der bekannte Prager Musikkritiker Boleslav Vomáčka charakterisierte bei dieser Gelegenheit Mandićs *Streichquartett* als „Meisterwerk", verglich es mit den Werken von Hindemith und Křenek, bemerkte seine „stilistische Einheitlichkeit"[268], und behauptete, dass es sich auf keinen Fall um eine „trockene Konstruktion" handelt, sondern um ein Werk „voll musikalischen Gefühls."[269] Über das *Streichquartett* schrieb äußerst positiv auch Jaroslav Ježek, was hinsichtlich der schon erwähnten Umstände und freundschaftlichen Beziehungen der beiden nicht verwundert. Das aber vermindert auf keinen Fall den Wert und den Wahrheitsgehalt von Ježeks Beurteilung und seine im Artikel artikulierte Auffassung des Werkes.[270] Anlässlich der Aufführung des

---

[266] M. O. (Očadlík, Mirko?): "Večer jihoslovanské hudby", in: *Československá republika* 121 (22. Mai 1927), S. 7.

[267] Am Programm waren neben Mandićs Werk noch die *Sonatina da Camera* von Lucijan Marija Škerjanc und das *Quartett – Konzert* von Fran Lhotka. Vgl dazu Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda* 13/2 (1976), S. 168.

[268] Es ist interessant diese Bemerkung im Kontext der Kritiken von Mandićs Werken, die dem *Streichquartett* folgten, zu betrachten, in denen die Berichterstatter gerade das Gegenteil – die stilistische Uneinheitlichkeit und Unausgeglichenheit anprangerten.

[269] «[...] Eine besondere Überraschung war das Quartett des in Prag bereits akklimatisierten Josef Mandić, Schüler von Prof. K. B. Jirák, der hier mit einem Meisterstück vor die Öffentlichkeit trat. Anknüpfend an die zeitgenössische Moderne, am ehesten Hindemith oder Křenek, erzielt er charakteristische Wirkungen durch einen Stil von ungewöhnlicher Einheitlichkeit. Dabei ist das Werk keineswegs eine trockene Konstruktion, sondern voll von musikalischem Gefühl, hauptsächlich im zweiten, freien Satz, dem ausdrucksvollsten Teil der Komposition. Das Tschechoslowakische Quartett spielte die höchst anspruchsvollen Werke mit technischer und musikalischer Vollendung, und erntete den verdienten künstlerischen Beifall." Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Z pražských koncertů», in: *Lidové Noviny* 197 (17. April 1928), S. 7.

[270] «[...] Mandičův kvartett jest velmi pozoruhodné dílo, překvapivě mladé, sršící nápady a invenci, hrané divokým, jižním až překotním temperamentem, jehož některé zpěvní passáže, hlavně druhé a posledni věty, maji prudká lyrická mista, jež se oslnivě zablesknou, aby hned zase přeletěla do zmítavých vln neklidu, který neustále viři na dně této bytosti. Posledni věta má zejména krásný chorál a zajímavou, velkou fugu, zakončujici imposantně toto odvážné dílo, v reprodukčním ohledu jedno z najtěžich. Zikovo kvartetto má všechny požadavky, aby je přineslo na koncertni podium co nedoknalejší: má krasné umělecké mládí, jemuž jeho divokost je nejsilnějším tvůrčím problémem, má vysokou technickou pohotovost, prošlou křtem mnoha modernich reprodukci a má lásku k modernim věcem, jež vytváří s porozuměnim a odvahou. Jediná disharmonie, jež nám vadila, byla okolnost, že takové dílo v takové reprodukci bylo dáno do spolku pro komorní hudbu před učesané a nastrojené obecenstvo, příliš nepohyblivé a neochotné hýbati se za žádnou cenu [...]." / „[...] Mandićs Quartett ist ein sehr bemerkenswertes Werk, überraschend jung, sprühend vor Ideen und

Streichquartetts im Jahr darauf in Ljubljana[271] berichtete der nicht mit Namen genannte Berichterstatter der Tageszeitung *Slovenski narod*, dass das Werk „vzbudilo v praškem glasbenem svetu splošno pozornost“ / „in der Prager Musikwelt allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog“, und dass die tschechischen Kritiker und Komponisten das Werk „označili kot najboljše jugoslovansko komorno delo ki ima častno mesto med najboljšim komornimi deli svetske literature“ / „als das beste jugoslawische Kammerwerk bezeichneten, das seinen ehrenvollen Platz unter den Kammerwerken der Weltliteratur hat“. Der Berichterstatter fügt hinzu, dass das Werk bald bei Universal Edition in Wien herausgegeben werden solle, und dass sich sowohl die Kritiker der Prager Tageszeitungen *Deutsche Zeitung Bohemia* und *Prager Tagblatt* und der *Vossische Zeitung* sehr schmeichelhaft über Mandićs *Streichquartett* geäußert haben.[272]

Mandićs *Streichquartett* wurde sogar, den Behauptungen der Presse nach, zum Repertoirestück des Prager Quartetts, und dieses Ensemble spielte es auf seinen Gastauftritten auch in anderen Städten der Welt.[273]

Kurz danach erfolgte in Prag die Aufführung einer weiteren Komposition Mandićs: Im Jahre 1928 versuchte sich Mandić im Komponieren für große Orchesterbesetzung. Das

---

Invention, mit wildem, südlich-überschwingendem Temperament gespielt, dessen gesangliche Passagen, insbesondere im zweiten und letzten Satz, heftige lyrische Stellen darstellen, die blendend aufblitzen, um sofort wieder in jene taumelnden Wellen der Unruhe geschleudert zu werden, die ununterbrochen im Grunde dieses Wesens herrscht. Der letzte Satz hat namentlich einen herrlichen Choral sowie eine interessante, große Fuge, die imposant dieses gewagte, aus interpretatorischer Sicht sehr schwere Werk abschließt. Das Zika-Quartett erfüllt alle Voraussetzungen, um es vollkommen auf dem Konzertpodium wiederzugeben: es besitzt künstlerische Jugend, der die Wildheit das stärkste Entwicklungsproblem ist, es hat hohe technische Fertigkeiten, verfestigt durch Uraufführungen vieler moderner Reproduktionen und es hat die Liebe zu modernen Stücken, die es mit Mut und Verständnis darstellt. Die einzige störende Disharmonie bestand in der Tatsache, das ein solches Werk in einer solchen Interpretation im Verein für Kammermusik einem gekämmten und aufgeputzten Publikum vorgesetzt worden war, das ziemlich unbeweglich war und um keinen Preis zur Beweglichkeit bereit war [...]“. (Übersetzung Paul Koutnik) Ježek, Jaroslav: «Hudba», in: *Rozpravy Aventina* 4/5 (1928-1929), S. 50.

[271] Das gleiche Ensemble führte das *Streichquartett* am 29. April 1929 beim Gastauftritt in „Glasbena matica“ („Musikverein“) in Ljubljana auf.

[272] «Tako n. pr. piše kritik praške Bohemia in Vossische Zeitung sledeče: Mandič je s tem kvartetom dokazal občudovanja vreden talent. Njegova tehnika je izredna, v fugi pa je ustvaril kar mora vzbuditi neomajno občudovanje. Še bolj laskavo se izraža o delu kritik Prager Tagblatta.» / „So z.B. schreibt der Kritiker der Prager Bohemia und Vossische Zeitung folgendes: Mandič hat mit diesem Quartett ein bewundernswürdiges Talent bewiesen. Seine Technik ist ausgezeichnet, in der Fuge schuf er etwas, das eine ganz starke Bewunderung hervorrufen muss. Noch schmeichelhafter äußerte sich über das Werk der Kritiker des Prager Tagblatts“. Vgl. dazu „Prosveta“, in: *Slovenski narod* 89 (19. April 1929), S. 2. Obwohl ich alle Nummern der erwähnten Zeitungen (die in digitaler Form im Internet zugänglich sind), sogar jene, die einige Wochen nach der Aufführung des *Streichquartetts* in Prag herausgegeben wurden, „durchgeblättert“ habe, ist es mir nicht gelungen, die Zeitungsartikel auf die sich der Berichterstatter von *Slovenski narod* beruft, zu finden. Das *Streichquartett* von Mandić wurde nie beim Wiener Verlag Unversal Edition herausgegeben.

[273] Über die Information, dass das Prager Quartett Mandićs *Streichquartett* als Repertoirestück auf seinen Turneen spielte, ist es nur teilweise gelungen eine Bestätigung zu finden: „«[...] Pogrešna bila je i vijest, da je Odakov kvartet izveden po Praškom kvartetu u Parizu, jer su Pražani u Parizu svirali kvartet jednog drugog našeg zemljaka, dra Josipa Mandića, kompozitora iz Praga. / „Falsch war die Nachricht, dass das Prager Quartett Odaks Quartett in Paris aufgeführt hat, die Prager spielten in Paris das Quartett unseres anderen Landsmanns, des in Prag lebenden Komponisten Dr. Josip Mandić„„. Vgl. dazu Weiss, D.: «Veliki uspjeh Zagrebačkog kvarteta u Pragu», in: *Novosti* 65 (6. März 1931), S. 7.

symphonische Gedicht *Nächtliche Wanderung* (tsch. *Noční pouť*, kroat. *Noćno lutanje*) gestaltete Mandić als sechs einzelne Sätze von denen jeder einen phantastischen, imaginären Traum darstellt. Es handelt sich um ein Werk, in dem das poetische Programm klar durch anschauliche Überschrift jeden einzelnen Satzes bestimmt wurde.[274] Es ist interessant, dass die Komposition „phasenweise" aufgeführt wurde: Zuerst wurde nur der 2. Satz des Werkes (*Wettlauf mit den Wolken*) aufgeführt[275], danach drei Sätze, der 2., der 3. und der 5.[276] In seiner Gesamtheit wurde das Werk erst am 2. März 1932 in Prag aufgeführt.[277] Im Konzert am 13. Dezember 1929 in Prag, in dem die 3 Sätze der *Nächtlichen Wanderung* aufgeführt wurden, leitete das Orchester der Dresdener Staatskapelle zweifelsohne einer der größten Dirigenten jener Zeit, der Deutsche Stardirigent Fritz Busch. Schon die Tatsache selbst, das eines der besten Orchester der Welt auf seinem Gastauftritt in Prag auf das Repertoire seines Konzertes Mandićs Werk setzte, sagt genug über die Qualitäten der Komposition aus, und genauso über die guten Beziehungen, die Mandić mit Prags einflussreichen Musikkreisen, die die Konzertprogramme bestimmt haben, pflegte.

Die Rezeption des Werkes in der Tagespresse zeugt von den konträren Beurteilungen und Meinungen über die Komposition, ihrer „handwerklichen" Qualitäten und künstlerischen Errungenschaften. Die Kritiker lobten schon bei der Aufführung der 3 Sätze „die thematische Arbeit" die „Beherrschung des großen Aufführungsapparats" und „sichere Zeichnung der Stimmungen" was als „eine starke Talentprobe" bezeichnet wurde.[278]

In den Kritiken wurden „der komplexe modernistische Stil" und „konstruktivistisches Talent des Autors"[279] hervorgehoben. Einige Kritiker behaupteten wiederum, dass die

---

[274] Die Titel der Sätze sind: *Zauber der Nacht* / *Kouzlo noci*, *Wettlauf mit den Wolken* / *Letem o závod s mráčky*, *Bei der Königin des Lichtes* / *U královy světla*, *Mephisto lacht* / *Mefisto se směje*, *Der Fall* / *Pad* und *Die Versöhnung* / *Smír*. Wie aus den im Nachlaß aufbewahrten alten Orchesterstimmen ersichtlich ist, hatte die Komposition ursprünglich noch einen Satz, der als *Der Tanz der Dämone und Leidenschaft* betitelt war. Mandić nahm den Satz bei der ersten Revision der Kompostion im Jahre 1930 offensichtlich aus dem Werk heraus. Der Komponist brachte, wie es im weiteren Verlauf dieser Arbeit erklärt wird, im Konzertprogramm von der integralen Aufführung des Werkes 1932 ein detailliertes Programm, aus dem ersichtlich ist, dass es eindeutig um ein Werk geht, das auf einem außermusikalischen Inhalt aufgebaut wurde.

[275] Mandićs Prager Musiklehrer, der Dirigent Karel Boleslav Jirák, führte den 2. Satz der *Nächtlichen Wanderung* (*Wettlauf mit den Wolken*) mit dem Orchester der Tschechischen Philharmonie in Prag schon am 10. März 1929 auf.

[276] Am 13. 12. 1929 wurden die Sätze *Wettlauf mit den Wolken*, *Bei der Königin des Lichtes* und *Der Fall* aufgeführt. Da Mandić, wie schon erwähnt, die Komposition detailliert umarbeitete, ist es möglich, dass es sich um einen anderen Satz handelt, weil die Sätze im Druck nur mit den Zahlen und nicht mit den vollen Titeln angeführt worden sind.

[277] Die Aufführung fand in Prag, in Obecní Dům, Smetanova síň (Der Smetana Saal) statt. Die Tschechische Philharmonie leitete der Dirigent Jiří Scheidler.

[278] « Die thematische Arbeit, gleich vom fugierten Anfang an, die Beherrschung des großen Klangapparats, die sichere Zeichnung der Stimmungen sind fraglos eine starke Talentprobe (...) ». Baum, Oskar (O. B.), "Dresdner Staatskapelle unter Fritz Busch.", in: *Prager Presse* 339 (14. Dezember 1929), S. 6.

[279] „Tato novinka psána je složitým stilem modernistickým a přesvědčuje o konstruktivistické vloze autorově, která zde patrně úmyslně vylučuje živel lyrický aby působila jen dojmem pohybu a dynamiky." / „Diese Neuheit

Instrumentation „dick wirkt“ – „ein ewiges Unterstreichen von Einfällen, deren Valenz nicht überzeugt“ und dass der Komponist „lyrische Elemente absichtlich ausschließt, um nur durch Dynamik und Bewegung zur Wirkung zu gelangen“.[280]

Bei der ganzheitlichen Aufführung des Werkes 1932 hob der Kritiker der *Prager Presse* wieder die „ausgezeichnete Instrumentation“ hervor, warf Mandić jedoch vor, dass „diese Musik nicht ans Herz rührt“. „Eine beträchtliche technische Kunstfertigkeit und Orchesterkolorit“ konnte er dem Komponisten aber nicht absprechen.[281] Für Mandić war das Konzert, in dem das Werk als Gesamtes aufgeführt wurde, sehr erfolgreich, worüber auch die Angabe spricht, dass der Autor und der Dirigent Jiří Scheidler bejubelt waren.[282]

Es ist interessant zu erwähnen, dass im Konzert im Jahre 1929, bei dem die Dresdener Staatskapelle unter der Leitung von Fritz Busch die Fragmente (drei Sätze) aus der *Nächtlichen Wanderung* aufführte, auch der damalige tschechoslowakische Präsident, der berühmte Tomáš Garrigue Masaryk, anwesend war und Mandićs Werk hörte.[283]

Am 25. September 1929 führte einer der bedeutendsten tschechischen Dirigenten jener Zeit, Václav Talich[284], zum ersten Mal Mandićs *Erste Symphonie* für das große Orchester, Sopran und Tenor mit dem Untertitel „Romantische“ auf, in der der Komponist im 1. und 3. Satz die Texte aus dem berühmten *Hohelied* aus dem Alten Testament vertonte. Wie man aus dem Konzertprogramm dieses Konzertes erfährt, wollte Mandić in der Komposition „die große Kraft der Leidenschaft darstellen und deswegen nannte er sein Werk ursprünglich ‚*sinfonia proibita*‘“.[285] Genauso wie zur Zeit seiner größten jugendlichen Musikerfolge in Triest zog die Musik Mandićs aufs Neue große Aufmerksamkeit auf sich: Die *Erste Symphonie* weckte beträchtliches Interesse der Prager Musikberichterstatter, und es existieren über sie Berichte aus der Feder einiger der kompetentesten Musikkritiker des damaligen

---

im komplexen modernistischen Stil zeugt vom konstruktivistischen Talent des Autors, welches hier offenbar absichtlich lyrische Elemente ausschließt, um nur durch Dynamik und Bewegung zur Wirkung zu gelangen.“ Vomáčka, Boleslav (– *bv.*): «Česká filharmonie“, in: *Tempo* 8 (1929), S. 253.

[280] M. B., „Fritz Busch dirigiert“, in: *Prager Tagblat* 292 (14. Dezember 1929), S. 7.

[281] Bartoš, Josef (J. B.), „Tschechische Philharmonie“, in: *Prager Presse* 64 (4. März 1932), S. 8.

[282] „Das Werk erzielte erfolgreiche Akzeptanz des leider nicht zahlreichen Publikums, sodass der Autor und der für die ausgezeichnete Ausführung verantwortliche Dirigent Jiří Scheidler bejubelt wurden.“ Vomáčka, Boleslav, (B. V.), „Kulturní kronika“, in: *Lidové Noviny* 118 (5. März 1932), S, 9.

[283] Vgl. dazu Baum, Oskar (O. B.), “Dresdner Staatskapelle unter Fritz Busch.”, in: *Prager Presse* 339 (14. Dezember 1929), S. 6.

[284] Das Konzert fand in Prag, in Gemeindehaus / Obecní Dům, im Smetana Saal / Smetanova síň statt; Die Tschechische Philharmonie leitete Václav Talich, und als Solisten traten die Sopranistin Zdenka Ziková und der Tenor Miloslav Jeník auf.

[285] Das Konzertprogramm der Tschechischen Philharmonie von 25. September 1929. Für die freundliche Übersendung der Kopie des Programms bedanke ich mich bei Frau Pavlína Landová, der Archivarin des Archivs der Tschechischen Philharmonie in Prag.

Prags.[286] Die Rezeption der *Ersten Symphonie* in der Prager Presse war nicht ausgeglichen: Einige Kritiker merkten im Werk die Einflüsse von Gustav Mahler, Abweichung von der Musiksprache, in der das *Streichquartett* komponiert wurde, stilistische Unausgeglichenheit (expressionistische, impressionistische und konstruktivistische Note (Vomáčka), „Mangel an Verschmelzung der symphonischen, orchestralen Faktur und des gesungenen Wortes" und „stellenweise massive Orchestrierung"[287] während die anderen den Einfluss der Volksmusik aus Mandićs Heimatland bemerkten.[288]

Die *Erste Symphonie* wurde am 23. März 1931 auch in Zagreb aufgeführt.[289] Es ist interessant, die Unterschiede in der Beurteilung der *Symphonie* bei der Prager und der Zagreber Musikkritik zu beobachten. In Zagreb, dessen Umfeld damals musikalisch um einiges unentwickelter war als das Prager Milieu, ist Mandićs Symphonie eine erstklassige „Nachricht": Der bekannte Zagreber Musikkritiker Lujo Šafranek Kavić bezeichnet die *Symphonie* als „[...] prvu modernu simfoniju velikih dimenzija jednog našeg autora [...]" / „[...] die erste moderne Symphonie großer Dimension eines Autors aus unserem Land" und behauptet dass „[...] obilno upotrebljenja kromatika, savremena, smiona, uvijek interesantna harmonika, bujna polifonija, arhitektonske logične gradacije i živi ritam unutarnje poletne snage [...] daljnje su odlike ovoga velikoga djela, koje je publika primila s iskrenim, oduševljenim zadovoljstvom." / „[...] opulent verwendete Chromatik, moderne, mutige, immer interessante Harmonik, üppige Polyfonie, architektonisch logische Gradationen und lebendiger Rhythmus einer inneren schwunghaften Kraft [...] sind die weiteren Vorzüge dieses großen Werkes, das das Publikum mit der aufrichtigen, begeisterten Zufriedenheit empfing [...]".[290] (Übersetzung des Verfassers). Der bekannte slowenische Komponist, Dirigent, Kritiker und Publizist Emil Adamič (1877-1936) maß Mandićs *Erster Symphonie* eine historische Bedeutung bei, mit der Behauptung, dass „[...] njegovo I. simfonijo smemo smatrati za dosedaj največje in najbolj tehtno reprezentančno instrumentalno delo naše jugoslovanske muzike [...]« / » [...] wir seine I. Symphonie als bis dato bestes repräsentatives Instrumentalwerk unserer jugoslawischen Musik betrachten können [...]«, und, dass die

---

[286] Vgl. dazu das Verzeichnis der Zeitungsartikel über Josip Mandić in den tschechoslowakischen Periodika im weiteren Verlauf der Arbeit.

[287] Schleissner, Leo (L. S.): «Die Tschechische Philharmonie», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 22 (27. September 1929), S. 7.

[288] Doležil, Hubert (H. D.): «Závěrečný koncert v podzimním cyklu České Filharmonie», in: *České slovo* 228 (28. September 1929), S. 8.

[289] Mandićs *Erste Symphonie* wurde in Zagreb am 23. März 1931 im Saal des Kroatischen Musikvereins (Hrvatski glazbeni zavod) aufgeführt. Die Zagreber Philharmonie leitete Mandićs Lehrer, Dirigent und Komponist Karel Boleslav Jirák, und die Solistisenstimmen sangen Zlata Špehar und Marijan Majcen.

[290] Šafranek-Kavić, Lujo: «Iz glazbenog svijeta. V. koncerat Zagrebačke filharmonije», in: *Obzor* 70 (24. März 1931), S. 3.

Komposition »[...] zaradi svoje apartnosti, moderne smeri in revolucijonarne instumentacije silno težko, vendar je že pri generalki napravilo močan, mestoma grandiozen vtis[...]«. / »[...] wegen ihrer Eigenart, moderner Ausrichtung und revolutionärer Instrumentation ungeheuer schwer ist, dennoch hinterließ sie schon bei der Generalprobe einen mächtigen, stellenweise grandiosen Eindruck [...]«.[291] Mandićs Lehrer, Slavko Osterc, ist im Gegensatz zu den Prager Kollegen, der Meinung, dass »[...] sinfonija nima na sebi niti enega znaka epigonsk (sic) romantike, ampak e (sic) seskozi originalna, močna samonikla skladba [...]“ / „[...] die Symphonie an sich kein einziges Zeichen der epigonenhaften Romantik hat, sondern eine durch und durch originelle, mächtige und unverfälschte Komposition ist [...]“.[292]

Die *Erste Symphonie* wurde wieder in Prag in „definitivním znění“ / „definitiver Version“ am 26. April 1933 aufgeführt.[293] Für diese Gelegenheit hatte Mandić das Werk neu bearbeitet. Die Prager Kritiker hatten auch dieses Mal einige Einwände: Josef Bartoš wirft ihm vor, dass gerade die leidenschaftlichen Worte der alttestamentarischen Lyrik trotz des Titels des Werkes „kalt, unaufrichtig und daher auch unromantisch“ ertönen und das Kompositionsende „hohl“ klingt. Aber Bartoš lobt auch Mandić, erkennt sein „rezeptives Talent“ und behauptet er verstehe „sehr gewandt und farbenreich mit dem Orchester zu arbeiten“. Er ist der Meinung, Mandićs „Polyphonie entbehrt nicht des Niveaus“.[294] Bartoš enthüllt in seiner Kritik eine Wahrheit, die tatsächlich nicht nur für diese Symphonie, sondern für das ganze Schaffen Mandićs sehr zutreffend ist: Er behauptet, dass für Mandić „die Unzufriedenheit mit dem eigenen musikalischen Ausdruck“ typisch ist und fügt hinzu, dass er „in stilistischer Hinsicht noch im Dunkeln“ tappt.[295] Der andere bekannte Prager Musikkritiker Boleslav Vomáčka gibt Mandić allerdings „[…] vynalézavým způsobem ve formě i v orchestrálních kombinacích […] ” / „[…] den Erfindungsreichtum sowohl in der Form als auch in orchestralen Kombinationen […]“ zu, behauptet jedoch, dass „Architektonicky se mu však nepodařilo dílo semknouti v pevný celek, v jeho podání zůstává jakási rozervanost a nesoustředěnost, zmnožená ještě nezvládnutím vokální koncepce” / “es […] allerdings nicht gelang, das Werk architektonisch zu einem Ganzen zusammenzufügen, es bleibt eine gewisse Zerfahrenheit und Zerstreutheit, potenziert noch durch ein unbewältigtes Vokalkonzept […].“

---

[291] Adamič, Emil (-č.):, «Dr. Josipa Mandiča I. simfonija», in: *Jutro* 71 (26. März 1931), S. 8.

[292] Osterc, Slavko: «Dr. Josip Mandić: Prva sinfonija», in: *Jugoslovan* 86 (15. April 1931), S. 7.

[293] Prag (Obecní Dům, Smetanova síň), Tschechische Philharmonie, Dirigent Otokar Jeremiáš, (Solisten Eva Hadrabová, Miloslav Jeník). Die Symphonie wurde im Rahmen des “X. Konzerts des Radiojournals“ aufgeführt, und allem Anschein nach gleichzeitg im Rundfunk übertragen. Vgl. dazu das Konzertprogramm des Konzerts der Tschechischen Philharmonie vom 26. April 1933, das im Archiv der Tschechischen Philharmonie aufbewahrt wird.

[294] Bartoš, Josef (J. B.): «Josef Mandičs Erste Symphonie», in: *Prager Presse* 117 (28. April 1933), S. 6.

[295] Ebd.

Vomáčka teilt die Meinung seines Kollegen Bartoš, dass „[…] Závěr díla pak násilnou dynamikou budí dojem vnějšího, dutého pathosu […] ” / “ […] der Schluss des Werkes […] durch gewaltvolle Dynamik den Eindruck von äußerlichem, hohlem Pathos […]“ wecke.[296]

Die heute verlorene *Zweite Symphonie* von Josip Mandić wurde von der Kritik im Unterschied zu der Vorhergehenden, überall wo sie aufgeführt wurde außerordentlich positiv empfangen und bewertet. Sie wurde am 18. Dezember 1930 in Glasgow uraufgeführt.[297] Das Schottische Orchester[298] wurde bei dieser Gelegenheit vom Russen Nikolai Malko[299] geleitet, einem der größten Dirigenten jener Zeit. Da die *Zweite Symphonie* verloren ging, kann man über dieses Werk nur aufgrund des aufbewahrten Textes im Konzertprogramm von der Aufführung in Prag (zweifellos aus der Feder des Autors selbst) und aufgrund der Musikkritiken in der schottischen wie auch der tschechischen Presse sprechen. Der Kritiker des Glasgower *Evening Times* stellt fest, dass Mandić in seinem Werk als Themen “Balkan folk melodies, mostly of singing-dancing character “benützt, und (dass) „these themes have been used with great ingenuity throughout the work. [...]“. Dank dem Kritiker erfährt man noch einiges über das Werk:

> „The Symphony which has the rather unusual number of three movements, is written in modern style, and while there are passages, particularly in the second movement, of considerable beauty, there are also parts of the work which on a first hearing appear to be a mere mass of cacophony and dissonance“ und nannte das Werk „intricate composition“.[300]

---

[296] Ebd.

[297] Der namentlich nicht genannte Journalist der Tageszeitung *Večernja pošta* („Uspjeh našeg muzičara, Dr. Josipa Mandića u Londonu i Pragu”, in: *Večernja pošta* 2898 (7. Februar 1931), S 10) behauptete, dass die *Zweite Symphonie* auch in London aufgeführt wurde, wofür ich, trotz vieler Recherchen, keine Bestätigung finden konnte, sowohl in Mandićs aufbewahrten Dokumenten oder Briefen als auch in der Periodika. Das Konzert in Glasgow fand in der St. Andrew´s Hall statt.

[298] „The Scottish Orchestra”, wie es zur Zeit der Aufführung der *Zweiten Symphonie* hiess, wurde später umbennant und wirkt heute unter dem Namen “Royal Scottish National Orchestra”.

[299] Nikolai Andrejewitsch Malko (1883-1961) “one of the most sympathetic and energetic propagandist of new music in Russia” (Fey, Laurel E.: *Shostakovich. A Life*, New York: University Press 2000, S. 30. „Nikolai Andrejewitsch Malko […] *4. Mai 1883 in Brailow, Gouvernement Tschernigow, Russisches Kaiserreich; † 23. Juni 1961 in Sydney, Australien) war ein ukrainischer Dirigent. […] 1906 schloss er sein Geschichts- und Sprachstudium an der Sankt Petersburger Universität und 1909 sein Studium am Sankt Petersburger Konservatorium ab. Unter seinen Lehrern waren Nikolai Rimski-Korsakow, Alexander Glasunow und Anatoli Ljadow. 1909 wurde er Dirigent am Mariinski-Theater und sechs Jahre später sogar Chefdirigent. Ab 1909 studierte er Dirigieren bei Felix Mottlin in München. 1918 wurde er Direktor am Konservatorium in Wizebsk und ab 1921 unterrichtete er am Moskauer Konservatorium. Er wurde Dirigent der Sankt Petersburger Philharmoniker im Jahr 1926 und leitete im selben Jahr die Premieren von Schostakowitschs Erster Sinfonie sowie der Zweiten Sinfonie 1927. […] 1928 setzte er sich während einer Konzertreise in den Westen ab. Er lebte in Wien, Prag und von 1930 bis 1956 in Kopenhagen, wo er lange Jahre beim Royal Orchestra und Danish National Symphony Orchestra engagiert war. Er siedelte 1940 in die USA um, wo er auch Dirigierunterricht gab. […] 1956 zog er nach Australien und wurde Chefdirigent des Sydney Symphony Orchestra. Diese Position hatte er bis zu seinem Tod inne […]“. https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Andrejewitsch_Malko (letzter Zugriff 15.05.2016). Leider sind über die Kontakte zwischen ihm und Mandić keine schriftlichen Informationen aufbewahrt.

[300] P.: «Popular orchestral concert, First Performance of Balkan Folk Theme Symphony», in: *Evening Times* (Glasgow) 17,053 (19. Dezember 1930), S. 3.

Der Musikkritiker der Glasgower *Evening Times* meinte, dass der größte Teil der Symphonie „[…] might be described as volcanic as well as Balkanic […] " und dass " […] Mandić applies a sophisticated technique to primitive material[…]". Er führt auch an dass „[…] orchestration is throughout that of master […] » wie auch dass «[…] the scoring imparts many a trill […]".[301] Wie auch der Kritiker von *Evening Citizen*, dem die Teile der Komposition beim ersten Hören als „mass of cacophony and dissonance" klingen, verwies auch sein Kollege von *Evening Times* auf eine gewisse Logik hinter den dissonanten Tönen, die sich bei mehrmaligem Anhören sicherlich bemerkbar gemacht hätte:

> "[…] The impression I carried away after a first hearing was, that one would get more out of the symphony on closer acquaintance. One sensed a kind of logic in it, which would probably become fully evident with familiarity. The sudden changes of mood hint at an underlying dramatic scheme, of which the composer was always aware. The idiom is modern, yet a rude sort of sincerity lies at the back of it, and Mandic works with his vocabulary more naturally than most advanced composers do. The orchestration is throughout that of a master – the scoring imparts many a thrill. There are some good moments in the slow movement, where the shepherd`s piping establishes a fine contrast to the boisterous opening and finale. A fugal section in the latter is well done. While not a great work, the symphony, on account of its themes, colouring, and unusal complexion, made an interesting novelty […] ".[302]

Die Äußerung des gleichen Kritikers, dass die Partitur zahlreiche Volksthemen eines Gesang-Tanz Charakters („folk-themes of a song-dance character") enthalte, ein großer Teil des Materials dergleichen Natur sei, und dass diese Themen bzw. das Baumaterial der *Symphony* „had only melodic appeal, but nevertheless attracted one as an expression of ideas largely by means of rhythmic devices"[303] Er kommt zu der Schlussfolgerung, dass Mandić auch hier genauso wie im *Scherzo* der ersten *Symphonie* komplexe rhythmische Muster wie auch kurze motivische Elemente verwendet, die zu den „Grundzellen", zu den Grundelementen des Baumaterials der gesamten *Symphonie* wurden.

Die *Zweite Symphonie* wurde von der Prager Musikkritik unvergleichlich besser als die *Erste* aufgenommen, obwohl auch hier einige Misstöne zu hören waren. Den Kommentaren der Berichterstatter nach konnte man den Eindruck gewinnen, dass Mandić schließlich den Punkt erreichte, wo er seinen eigenen Stil, den „originalen" Kompositionsstil gefunden hatte, und dass den stilistischen „Wanderungen" ein Ende gesetzt wurde. Die darauffolgenden Kompositionen Mandićs werden (leider) zeigen, dass es nicht der Fall war. In der *Zweiten Symphonie* bemerkten alle Kommentatoren vor allem die Verwendung der

---

[301] «Scottish Orchestra, Varied Popular Programme», in: *Evening Citizen* (Glasgow) 20,767 (19. Dezember 1930) S. 4.
[302] Ebd.
[303] Ebd.

Volksmusikelemente[304], oder z.B. dass das Werk "[…] pozoruhodné rozmanitosti nápadů motivických, převzatých však většinou z lidové hudby jugoslavské […]" / „[…] eine bemerkenswerte Vielfalt von motivischen Einfällen, welche allerdings zum großen Teil aus der jugoslawischen Volksmusik übernommen sind […]"[305] besitzt, und viele von ihnen brachten das Orchesterkolorit in Verbindung zu Mandićs Heimat.[306]

Besonders positiv war die Kritik aus der Feder von Karel Hába, dem Bruder des berühmten tschechischen Komponisten Alois Hába:

> "'[…] Druhá symfonie' Jos. Mandiče, kterou Malko v Praze po prvé provedl (po úspěšné premieře v Anglii), je v krátké době třetím větším orchestrálním dílem skladatele, který v mužných letech nezvykle rychlým a intesivním vývojem pevně zakotvil v moderním duchu hudebního tvoření a je po té stránce "mladším" než mnozí z "mladé evropské generace" povlážlivě konservativní. Pevný rytmus a stručné výrazné melodické nápady dávají jeho výrazu mocný spád, dynamika svědčí o výbušném temperamentu jihoslovanském, moderní zvuk, barvitá instrumentace a pevné formy třech vět koronují osobitý projev skladatele, který dnes ví co chce a stojí dnes v popředí moderní tvorby hudební. Lidové prvky činí Mandičovu hudbu i laiku srozumitelnou […]". / "[...] Die Zweite Symphonie von Josip Mandić, die Malko (nach der erfolgreichen Uraufführung in England) zum ersten Mal in Prag aufführte, ist das dritte Orchesterwerk des Komponisten, der sich in kurzer Zeit und in reifen Jahren durch ungewöhnlich schnelle und intensive Entwicklung in modernem Geist des Musikschaffens verankerte und von dieser Seite "jünger" ist als viele auffallend Konservative aus der "jungen europäischen Generation". Fester Rhythmus und kurze ausdrucksvolle melodische Ideen geben seinem Ausdruck starken Lauf, die Dynamik zeugt vom feurigen südslawischen Temperament und moderner Klang, farbenreiche Instrumentierung und feste Form der drei Sätze sind die Krone der originellen Aussage des Komponisten, der heute weiß, was er will, und mit gutem Beispiel im modernen Musikschaffen vorangeht. Elemente der Volksmusik machen Mandićs Musik auch für den Laien verständlich [...]".[307] (Übersetzung Paul Koutnik)

Eine wesentliche Bemerkung in der Bewertung der *Zweiten Symphonie* ist die des mit den Initialen F. B. unterschriebenen Kritikers, der offensichtlich Mandićs frühere Werke sehr gut kennt[308], der seiner kompositorischen Entwicklung und Kontinuität folgt und wahrnimmt, dass Mandić „přiklání se ve své II. symfonii k "modernistickému výrazu a proti jeho I. symfonii, již názvem se nepokrytě hlásící k romantismu, je opravdu značný krok k výrazovému přeorientováni." / „in seiner 2. Symphonie mehr zum modernistischen Ausdruck

---

[304] „[…] toto dílo tim větším návratem k národním zdrojům a typickým rysům lidové hudby jihoslovanské […]" / „[…] dieses Werk eine umso größere Rückkehr zu volkstümlichen Quellen und typischen Wesensmerkmalen südslawischer Volksmusik […]" (Übersetzung Paul Koutnik). Doležil, Hubert (H. D.): «Koncert Slovanského ústavu», in: *České slovo* 30 (4. Februar 1931), S. 9. Auch Josef Bartoš bemerkte in der Symphonie die Verwendung des thematischen Materials folkloristischer Provenienz: „[...] Der Kroate Josip Mandić verwendet interessante, volkstümlich gefärbte Musikthemen [...]". Bartoš, Josef (J. B.): «Malko und die Philharmonie», in: *Prager Presse* 34 (3. Februar 1931), S. 8.

[305] Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Kulturní kronika, Z Pražských koncertů», in: *Lidové noviny* 62 (4. Februar 1931), S. 9.

[306] "Farbenfreudigster Orchester-Balkan" Seidl, Walter: «Konzerte. Slawisches Repräsentations-Konzert unter Malko», in: *Prager Tagblatt* 20 (3. Februar 1931), S. 6.

[307] Hába, Karel: «Z pražské koncertní síně. Representační koncert 'České Filharmonie'», *Československá republika* 29 (3. Februar 1931), S. 6.

[308] Allem Anschein nach handelt es sich um Franz Bartoš, der als Berichterstatter der Tageszeitung *Die Prager Presse* auch über andere Werke Mandićs berichtete. (Vgl. das Kapitel dieser Arbeit „Bibliographie").

neigt. Gegenüber seiner 1. Symphonie, die schon im Namen unbestreitbar an den Romantismus angelehnt ist, ist es tatsächlich auch ein wesentlicher Schritt zu einer Re-Orientierung im Ausdruck“ und dass in ihr eine gewisse „ útěk od romantisujících prvků k věcnějšímu, střízlivějšímu výrazu, jenž se Mandičovi nezdařil dosud úplně.” / “ „Flucht von romantisierenden Elementen zum mehr sachlichen, nüchternen Stil“[309] passiert. Wie aus dem Programmheft des Konzertes, in dem die *Zweite Symphonie* in Prag aufgeführt wurde, zu schließen ist, verwendete Mandić im ersten Satz als Thema die bekannte kroatische Volksweise *Igra kolo* (*das Kolo / der Reigen tanzt*) und im dritten Satz die mazedonische Folklore. Wahrscheinlich genau diese Verschiedenheit der Folkloremuster bewog Walter Seidl dazu, von einem „Vorteil“ der Zweiten Symphonie zu sprechen und zwar durch: „Buntheit. Ein Vorzug, der sich besonders im Finale geltend macht. Anlass zur Entfesselung eines wahren Wirbels von rhythmischer, vertrackter Bewegung gibt hier eine mazedonische Volksmelodie.“[310]

Wenn man nach den aufbewahrten Kritiken urteilt, scheint es, dass Mandić mit seiner *Zweiten Symphonie* eines seiner besten Werke schuf. In der Tat wird es ein großer Verlust für die kroatische Musik sein, falls – wie zur Zeit alles darauf hin deutet – tatsächlich bestätigt wird, dass sie für immer verloren ging.

In den folgenden Jahren, genauer gesagt in der Zeitspanne zwischen 1930 und 1933, schuf Mandić seine wichtigsten Kammerwerke: *Bläserquintett*, *Nonett*, *Kleine Suite* (die Version für Streichquartett und Orchester). Alle hier angeführten Kompositionen wurden mit bemerkenswertem Erfolg in Prag aufgeführt, worüber in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit berichtet wird. Für drei der Kammerwerke - *Divertimento für Violine, Viola und Violoncello* (um 1930)[311] und der Zyklus von 6 Liedern für Singstimme und Klavier *Kleine Lyrik* (*Malá Lyrika;* um 1932)[312] -, die heute als verschollen gelten, ist es mir leider nicht gelungen weder

---

[309] F. B. (Bartoš, Franz?): „Z koncertů. Novinky v koncertech České Filharmonie“, in *Klíč*, 1/8 (1930-31), S. 252.

[310] Seidl, Walter: «Konzerte. Slawisches Repräsentations-Konzert unter Malko», in: *Prager Tagblatt* 20 (3. Februar 1931), S. 6.

[311] Das Divertimento für Violine, Viola und Violoncello wurde zum ersten Mal im Programmheft jenes Konzertes erwähnt, in dem die Tschechische Philharmonie am 1. Februar 1931 in Prag unter der Leitung von Nikolai Malko Mandićs *Zweite Symphonie* aufführte: „V rukopisu ma J. Mandić divertimento pro housle, violu a cello z. r. 1930“ / “J. Mandić hat in Handschrift das Divertimento für Violine, Viola und Cello aus dem Jahr 1930”. Mandić erwähnte das Werk auch im Brief an Slavko Osterc (Prag, 14. März 1932): »Sicer sem v zadnjem času napisal ciklus 3 balad za sopran in orkestar / I. izvajanje je bilo v Smetanovej dvorani na III. abonentnim koncertu Filharmonije pod nezapomenutelnim Jíří Scheidlerem /, Nonet za pihala, nekoliko pesmi za sopran s klavirem, trio za godala in – kakor sem že rekl – III. simfonijo.« / »Sonst, schrieb ich in der letzten Zeit einen Zyklus von 3 Baladen für Sopran und Orchester. / Die erste Aufführung war im Smetana Saal im 3. Abonnentenkonzert der Philharmonie unter der Leitung von unvergesslichen Jíří Scheidler, / Nonett für Bläser, einige Lieder für Sopran mit Klavier, Trio für Streicher und – wie ich schon gesagt habe – die 3. Symphonie.«

[312] Die Angaben über das Werk wurden auch in diesem Fall aus dem Programmheft vom Konzert, in dem die *Kleine Suite* aufgeführt wurde (26. 3. 1933 – Tschechische Philharmonie, Nikolai Malko), übernommen. Das

Daten noch Artikel in den Periodika über die Aufführungen ausfindig zu machen, was an und für sich die Frage aufstellt, ob diese Werke überhaupt aufgeführt worden waren. Zu dieser Zeitperiode gehören noch *Drei Balladen* für Sopran und Orchester, die 1932 entstanden sind. Die Periode von 1926 bis 1933 könnte als „mittlere Schaffensperiode" charakterisiert werden, wenn man noch die „frühe („Triester") und „späte" (von 1936 bis zum Tod 1959) Schaffensperiode in Betracht zieht, in der Mandić die Opern *Mirjana* und *Kapitän Niko*, die *Dritte* und *Vierte Symphonie* und *Variationen auf das Thema von Mozart* komponierte. Von diesen Werken bis zum Zeitpunkt des Schreibens dieser Arbeit wurde nur die Oper *Mirjana* aufgeführt.[313]

Auf die heikle aber wichtige Frage, welchem nationalen Korpus der Musikgeschichte Mandićs Opus zuzuordnen ist - dem österreichisch-ungarischen, jugoslawischen, tschechoslowakischen - ist Mandić also tschechischer, kroatischer, italienischer (Triest) oder sogar österreichischer Komponist. Wenn wir die Folgestaaten in Betracht ziehen, kann man nach längerem Nachdenken ohne Zweifel antworten: Mandić gehört dem kroatischen, tschechischen, vielleicht zum Teil auch italienischen, und einigen Elementen nach sogar österreichischen Kulturgut an. Um aber zu dieser Antwort zu gelangen, werden umfangreiche Erklärungen und ein sehr genaues Studium seiner Werke verlangt. Letzten Endes sind die Antworten nicht leicht zu erörtern. Summarische Antworten kann man in Form allgemeinster Richtlinien geben: Die Zugehörigkeit zum kroatischen nationalen Korpus und Kulturkreis wird nicht nur durch seine kroatische Herkunft (dem Vater nach) bestimmt, sondern auch dank der Musikausbildung in Rijeka und Zagreb, dem perfekten Beherrschen der kroatischen Sprache, seiner intensiven politischen Tätigkeit, die an slawische (slowenische und kroatische) Bevölkerung gebunden war, der Verwendung der Volksmusikthemen und der Melodie in seinem Opus, der Wahl der Librettos seiner Opern, die ihre Wurzeln eindeutig in den Werken kroatischer (und serbischer) Schriftsteller haben. Dem Prager d.h. dem tschechoslowakischen (tschechischen) Kulturkreis und Musikleben gehört Mandić vor allem

---

Werk wurde in diesem Programmheft als "cyklus šest písní 'Malá lyrika'" / "Zyklus von 6 Liedern 'Kleine Lyrik'" angeführt. Die Komposition wird auch in Mandićs Lebenslauf im Programmheft vom Konzert des Tschechischen Nonetts am 2. Februar 1934 in Rom erwähnt: "Un Ciclo di sei Canzoni 'Piccola lirica' [...], altre Canzoni per soprano e orchestra, su parole di Sova e Goethe [...]" / "Ein Zyklus von sechs Liedern 'Kleine Lyrik' [...], andere Lieder für Sopran und Orchester auf die Worte von Sova und Goethe [...]". Aus diesen Angaben könnte man schließen, dass Mandić außer den *Drei Balladen* auch andere Lieder für Sopran und Orchester auf Gedichte von Sova komponierte und noch Lieder für Sopran und Orchester auf Gedichte von Goethe, von welchen in diesem Augenblick keine Informationen vorhanden sind.

[313] Das Jahr 1926 wird als das Jahr des ersten Opus, das Mandić in Prag schrieb, festgelegt, auf der Annahme beruhend, dass eine der Kompositionen, die im Konzert am 20. Mai 1927 aufgeführt wurden – *Suite im alten Stil für Klavier*, *Improvisationen für Singstimme und Klavier* oder *Drei Kompositionen für Klavier* – schon 1926 komponiert wurde, worüber keine exaten Daten existieren.

durch seinen fast vierzigjährigen Aufenthalt in Prag (was mehr als die Hälfte seines Lebens ausmacht) und ebenso durch die „späte“ Musikausbildung bei den tschechischen Spitzenmusikern in Prag. Seine Angehörigkeit zur Prager Kultur wurde wesentlich durch die persönlichen Bekanntschaften mit einigen der führenden Musiker und Intellektuellen geprägt. Hier handelt es sich um angesehene Angehörige verschiedener europäischen Nationen, die dort weilten und mit denen Mandić befreundet war, kommunizierte, die auf ihn wesentlichen Einfluss ausübten und neben denen er nicht nur seine intellektuelle, sondern auch künstlerische und ästhetische Weltanschauungen formte.

Das musikalisch fortschrittliche, gut entwickelte und damit ausgezeichnet „informierte“ Prager Milieu ermöglichte ihm das Kennenlernen der neuesten Bewegungen und Tendenzen in der zeitgenössischen Musik, was ihn zur Entscheidung bewog, eine Änderung seiner eigenen (bis dato wegen gegebenen Umständen nur zum Teil entwickelten) Musiksprache vorzunehmen, die nach seiner Ankunft in Prag ganz „zeitgenössisch“ und mit den modernsten Tendenzen dieser Zeit übereinstimmend geworden war. Prag war neben Olmütz jener Ort, an dem seine Kompositionen zu seinen Lebzeiten am häufigsten aufgeführt wurden.

Dem italienischen „Musikkorpus“ gehört Mandić durch seine Geburt in Triest an, jener Stadt, in der die italienische Bevölkerung die Kulturabläufe wesentlich prägte und die große Musiktradition (besonders die der Oper) die Gründe der Musikphysiognomik des jungen Mandić mitbestimmte. Die deutschen (österreichischen!) Kulturkreise drückten Mandić ihren tiefen Stempel durch die Ausbildung (die deutsche Grundschule!) auf, und durch die wichtigen Kulturrichtlinien der Österreich-Ungarischen Monarchie, zu der Triest damals gehörte. Später wurde er im gleichen Maße durch das Studium am Wiener Konservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde und durch das Jurastudium in Wien und Graz geprägt.[314]

Nach der Zeugenaussage von Frau Silvia Mandić[315], der Ehefrau des Komponistensohns Niko, fand in der Wohnung Mandićs im Zentrum von Prag (Bredovska Strasse) intensives gesellschaftliches Leben statt: Die regelmäßigen Besucher des „Salons Mandić“ und der „Musiksoireén“, Mandićs Bekannte und Freunde, waren bedeutende tschechische Intellektuellen dieser Zeit, bekannte Personen, die (gleichzeitig) der Elite der Musik-, Kunst-

[314] Jelena Heidenreichová- Holečková nannte Mandić „jugoslawischer moderner Komponist“, der „[...] aklimatisován v Praze, patři již mnohým svým koncertním vystoupením zároveň mezi skladatele české [...]“ / „[...] schon in Prag akklimatisiert, durch seine vielfachen Konzertauftritte bereits auch unter tschechische Komponisten eingereiht werden kann [...]“. Heidenreichová- Holečková, Jelena: „Z hudebních událností“, in: *Československo-Jugoslavenská revue*, 7/5, 1937, S. 135. Durch das Syntagma „v Praze aklimatisovaného Jihoslovana“ / „in Prag akklimatiserter Jugoslawe“ nennt Mandić auch Boleslav Vomáčka. Usp. Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Z pražských koncertů», in: *Lidové Noviny* 197 (17. April 1928), S. 7.

[315] Nicht aufgezeichnetes Gespräch mit Frau Silvia Mandić aus dem Jahre 2004.

und Geistesadelszene gehörten so wie Nikolai Malko, Alexander von Zemlinsky, Georg Szell, Slavko Osterc, Josef Suk und Vítězslav Novák, Beniamino Gigli und viele andere. Später, im Laufe der dreißiger Jahre war Mandić mit den Schriftstellern der Prager Literatur-Elite – Max Brod und Franz Werfel - befreundet, obwohl zu vermuten ist, dass der Kreis von Mandićs hochgebildeten Freunden wesentlich größer war.[316] Wie bereits erwähnt beherrschte Mandić die Sprachen all der Länder mehr oder weniger perfekt!

Dass die Tschechen selbst Mandić und sein musikalisches Œuvre als einen Teil der eigenen Kultur und Musik betrachteten, bezeugt die Tatsache, dass sie sein *Bläserquintett*[317] als die Komposition die die tschechoslowakische Sektion der Gesellschaft für Neue Musik vertrat, nach Wien zum 10. Musikfest der internationalen Gesellschaft für Neue Musik schickten. Mandićs *Bläserquintett* wurde in Wien im Konzert (Erstes Kammermusik-Konzert) am 17. 6. 1932 im Wiener Konzerthaus (im "Mittleren Konzertsaal") aufgeführt.[318]

Hinsichtlich des internationalen Charakters des Festivals, wurden die Zeitungsartikel der Berichterstatter und Musikkritiker über das *Bläserquintett* nicht nur in der österreichischen, sondern auch in der internationalen Presse veröffentlicht.[319]

Das *Bläserquintett* wurde jedoch schon ein Jahr davor durch das gleiche Ensemble uraufgeführt: das Prager Bläserquintett (Pražské dechové kvinteto)[320] und zwar am 12. Februar 1931 im Konzert der Gesellschaft für moderne Musik (Spolek pro moderní hudbu) in Mozaretum in Prag.[321] Die Musikkritik nahm das *Bläserquintett* ebenso positiv auf wie das

---

[316] Die Information über Mandićs Freundschaft mit Josef Suk und Václav Talich bestätigt auch ihr gemeinsames Photo, veröffentlicht im Milan Kunas Buch über Václav Talich (Kuna, Milan: *Václav Talich*, Prag: Panton 1980, S. 115). Seine *Kleine Suite* für Orchester, die der Wiener Verlag Universal Edition veröffentlichte, widmete er «Josefu Sukovi v přátelské oddanosti" / „Josef Suk in freundschaftlicher Verehrung". Einige Einzelheiten über Mandićs Kontakte mit Brod und Werfel sind aus dem Artikel von Alexander Heinz (Alexander, Heinz: «Josip Mandić arbeitet an einer neuen Oper», in: *Morgenblatt* 211 (7. September 1934) zu erfahren, da die beiden Schriftsteller in der Arbeit am Libretto für Mandićs Oper *Mirjana* involviert waren.

[317] Da die Partitur des *Bläserquintetts* verloren ging, wurden nach einer langwierigen Suche in der Familie eines ehemaligen Ensemblemitgliedes des Tschechischen Bläserquintetts die Instrumentalstimmen entdeckt, aus denen die Komposition wieder rekonstruiert und dadurch doch aufbewahrt wurde. Für die Hilfe beim Auffinden der Instrumentalstimmen bedanke ich mich bei Herrn Miloslav Klement und Frau Vlasta Smetáčková. Aus dem Brief von Herrn Miloslav Klement an den Autor dieser Arbeit von 12. 11. 1997 kann man entnehmen, dass das Werk im Jahre 1930 komponiert wurde: „Von der Partitur habe ich in meinem Archiv nur die Titelseite ohne Noten, mit dem Datum 1930 gefunden". (Brief an den Verfasser von Miloslav Klement vom 12. November 1997).

[318] Neben Mandićs *Bläserquintett* wurde die tschechoslowakische Sektion der IGNM durch die *Sonate für Violine und Klavier* von Fidelio Finke vertreten.

[319] Vgl. dazu Prunieres, Henry: «The Festival of Contemporary Music. Society's Annual Meeting, Held at Vienna This Year, Presents Sharp Contrast Between Schoenberg and Latin Schools», in: *The New York Times* 27,217 (31. Juli 1932), S. 4, «Das Internationale Musikfest. Die Eröffnungsfeier im Rathaus», in: *Neues Wiener Tagblatt* 107 (17. Juni 1932), S. 3. Foss, James Hubert: «The International Festival at Vienna», in: *The Musical Times*1074 (1. August 1932), S. 701-703, und Gerhard, Robert: «La S.I.M.C. a Viena», in: *Mirador* (Barcelona) 187 (1. September 1932), S. 5.

[320] Die Mitglieder des Prager Bläserquintetts waren Rudolf Hertl, Václav Smetáček, Vladimír Říha, Otakar Procházka und Karel Bidlo.

[321] Vgl. Dazu Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: Hudební věda, 8/2, 1976, S. 171.

Streichquartett (obwohl auch hier nicht ganz einstimmig) und würdigte es als ein ausgeglichenes Werk, in dem sich Mandić von romantischen Einflüssen loslöste.

Václav Štěpán, Kritiker der Zeitschrift *Tempo*, bemerkte im *Quintett* "důslednou lineárnost, polyfonní hutnost a zvukovou strohost" / "konsequente Linearität, polyphone Dichtheit und klangliche Herbheit", die mit "slovanskou hudební impulsivností" / „slawischer musikalischer Impulsivität" vermengt ist. Der gleiche Kritiker lobt auch "komposičně-technická dovednost autorova ve využití charakteru jednotlivých nástrojů a určitost, stručnost stavby, jíž zejména závěry vět dodávrají strhující sráznosti." / „die kompositorisch-technische Fertigkeit des Autors in der Nutzung des Charakters der einzelnen Instrumente und die Bestimmtheit und Knappheit der Komposition, der insbesondere die Abschlüsse der Sätze eine mitreißende Schroffheit verleihen."[322] Der Kritiker der Zeitschrift *Klíč* hob wiederum hervor, dass Mandićs *Quintett* ein Beweis für die "dokladem autorova vývoje z romantického výrazu k moderní věcnosti a stručnosti formy" / „Entwicklung des Autors vom romantischen Ausdruck hin zur modernen Sachlichkeit und Knappheit der Form" ist. Weiters konstatiert er, dass Mandić „dosáhnouti jasné formované stavby" / „ein klares formales Gerüst aufzubauen" versucht, und dass der letzte Satz „připomíná vzdáleně stylisaci lidového zpěvu" / „entfernt an eine Stilisierung von Volksgesang erinnert" (Übersetzung von Paul Koutnik).[323]

Auch nach der Wiener Aufführung des *Bläserquintetts* äußerten sich die Kritiker in der internationalen Presse über das Werk sehr positiv, obwohl sie wegen der Besprechung vieler anderer im Rahmen des Festivals aufgeführten Kompostionen Mandićs Werk nicht viel Platz widmen konnten. Hubert J. Foss in *The Musical Times* schrieb über die Komposition: "Here was modernity in all its starkness, a skillfully-woven texture of abstract music with every device of counterpoint to commend it." Foss bewertete die Verwendung der kurzen Phrasen im Anfangsteil des Werkes als "rather troublesome", während seiner Ansicht nach der zweite Satz "was moving in a remote way and had a good shape". Jedoch, es scheint, dass ihm die Musik stilmäßig nicht gefällt, so schließt er ab, dass "unfortunately such music needs to be known to be understood, and at the same time the first appeal does not encourage further hearings".[324]

---

[322] Štěpán, Václav: Vídeňský festival soudobé hudby (16.-22. června 1932)", in: *Tempo* 1/12 (1933), S. 15. Dem Verfasser dieses Textes war nicht bekannt, dass Mandić im letzten Satz das mazedonische Volkslied *Biljana platno beleše* verwendete.

[323] F. B. (Bartoš, Franz?): „Z koncertů. Novinky v koncertech České Filharmonie", in *Klíč*, 1/8 (1930-31), S. 252.

[324] Foss, James Hubert: «The International Festival at Vienna», in: *The Musical Times*1074 (1. August 1932), S. 702.

Von besonderer Wichtigkeit war der Bericht über die Aufführung des *Bläserquintetts* in Wien für Mandićs Lehrer Slavko Osterc, weil er, im Unterschied zu den Prager Kritikern, als einziger Berichterstatter das Werk im Kontext der damaligen jugoslawischen Musikproduktion wahrnimmt, in die er das *Bläserquintett* einreiht, weil er der Meinung ist, dass Mandić der Nationalität nach Jugoslawe sei:

> „[...] Mandićev kvintet za flautu, oboe, klarinet, rog i fagot, poslala je češka sekcija, jer je Mandić češki državljanin, ali je kompozicija tipično jugoslovenska, sa naročito značajnom južnjačkom melodikom i pravim našim južnjačkim temperamentnim ritmom. Po narodnosti je Mandić Jugosloven i smatram s pravom de je njegov kvintet obogaćenje naše kamermuzičke literature i naše muzike u opšte. Kompozicija je u tehničkom pogledu uzorno delo, po zamisli duhovita, po svojoj koncepciji sasvim moderna i idealno pisana za pet duvača, tako da njena bujna obojenost potpuno dolazi do izraza. Našim koncertnim izvođačima toplo preporučujem studiju i izvođenje Mandićevog kvinteta [...]“ / „[...] Mandić's Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott schickte die Tschechische Sektion, weil Mandić tschechischer Staatsbürger ist, aber die Komposition ist typisch jugoslawisch, mit besonders charakteristischer südlicher Melodik und mit unserem echten südländischen temperamentvollen Rhythmus. Der Nationalität nach ist Mandić Jugoslawe und zu Recht bin ich der Meinung, dass sein Quintett eine Bereicherung unserer kammermusikalischen Literatur und unserer Musik überhaupt ist. Die Komposition ist in technischer Hinsicht ein vorbildliches Werk, der Idee nach geistreich, ihrer Konzeption nach durchaus modern und ideal geschrieben für fünf Bläser, so dass ihre üppige Farbigkeit vollkommen zum Ausdruck kommt. Unseren Musikern empfehle ich aufs Wärmste das Studium und die Aufführung vom Mandićs Quintett [...]“.[325] (Übersetzung des Verfassers).

Aus einem Schreiben der Wiener Universal Edition vom 22. Januar 2003 an den Autor dieser Arbeit geht hervor, dass Mandićs *Bläserquintett* für die Herausgabe (unter dem Nummerverzeichnis EU 10382) vorausgesehen war. Aus unbekannten Gründen wurde das Werk von diesem angesehenen Wiener Notenverlag am Ende jedoch nicht veröffentlicht.[326]

Die Universal Edition gab dennoch eine Komposition von Mandić heraus! Die *Kleine Suite für Orchester* veröffentlichte der Wiener Verlag 1932, und dadurch wurde diese Komposition auch das einzige Stück, das abgesehen von seinem Jugendwerk, der *Kroatischen Messe,* herausgegeben im Jahre1897 von „Dionička tiskara“, zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde. Zugleich ist es nicht nur die eindeutige Bestätigung des künstlerischen Wertes dieser Komposition, sondern auch eine unverkennbare Würdigung seines gesamten kompositorischen Werks. Die *Kleine Suite* für Orchester wurde zum ersten Mal am 6. Mai 1932 in Prag im Deutschen Theater (Německý divadlo) aufgeführt[327]; geleitet wurde das Theaterorchester von George Szell (György Széll), einem ungarischen Dirigenten mit internationalem Ansehen, der als langjähriger Chefdirigent des US-amerikanischen Symphonieorchesters aus Cleveland (Cleveland Orchestra) Weltruhm erreichte. Gemäß den

---

[325] Osterc, Slavko: «Muzika na strani. Deseti međunarodni festival suvremene muzike u Beču», in: *Zvuk* 1/1 (1932), S. 29.

[326] Für diese Auskunft sei Herrn Werner Schembera Teufenbach von der Wiener Universal Eidition herzlich gedankt.

[327] Vgl. dazu “Koncerty”, in: *Tempo*, 11, 1932, S. 379.

Angaben von Jitka Ludvová, wurde die *Kleine Suite* schon am 13. Mai 1932, also nur einige Tage nach der Uraufführung, in der Fassung für Streichquartett aufgeführt.[328] Es wurde vom Zika Quartett (Zikovo kvarteto) in einem der Konzerte der Gesellschaft für neue Musik in Prag aufgeführt.[329] Die *Kleine Suite* wurde am 26. März 1933 in Prag ebenfalls von der Tschechischen Philharmonie unter der Leitung des großen russischen Dirigenten Nikolai Malko[330] (Obecní Dům, Smetanova síň) aufgeführt.

Zudem wurde die *Kleine Suite* auch in Zagreb im Rahmen des "IV. Gesellschaftskonzertes des Kroatischen Musikvereins" (Hrvatski glazbeni zavod) am 15. Januar 1936 zum Klingen gebracht. Bei dieser Gelegenheit leitete Maestro Krešimir Baranović die Zagreber Philharmonie.[331]

Die Kritiker waren bei der Bewertung der Qualität und des künstlerischen Wertes der *Kleinen Suite* wieder sehr gespalten. Während einige der Meinung waren, dass sich Mandićs Werk als "[...] Velmi zdařilým dílem [...] ukázala se Mandićova malá suita: pět krátkých vět, podaných v poutavých kontrastech a instrumentovaných s vkusnou pikanterií; skladba má moderní zvuk, internacionální ražení, působivost. [...] / „[...] sehr gelungen erwies [...] fünf kurze Sätze, gebracht in fesselnden Kontrasten und mit geschmackvoller Pikanterie orchestriert; das Werk hat einen modernen Klang, internationale Prägung, Wirksamkeit"[332], waren andere der Meinung, dass die *Kleine Suite* wesentlich schlechter war als die vorherigen Kompositionen Mandićs:

> „[...] Von J. Mandić hat man in früheren Jahren seriösere Schöpfungen gehört. Damit ist gesagt, daß seine ‚Kleine Suite' wohl nicht zur Literatur gezählt werden kann. Ein Nebenwerk dieses vielseitigen Prager Künstlers, der formbegabt ist, hier aber auf Grund jugoslawischer Thematik zu allzu naturalistischen Kantilenen verführt wird, die ihm scheinbar so behagen, daß er seine strenge Erziehung vergißt. Wir wollen nicht weiter analysieren und wenden uns der Vergangenheit zu. [...]"[333]

Das objektivste Urteil über die *Kleine Suite* scheint jenes von Mirko Očadlík zu sein:

---

[328] Erich Steinhard behauptete scharfsinnig, dass die Kleine Suite eigentlich „ein für Orchester frisiertes Streichquartett" des Komponisten" sei. Vgl. dazu Steinhard, Erich: (- Std.): «Philharmonisches Konzert. Neues Deutsches Theater», *Prager Tagblatt* 110 (8. Mai 1932), S. 7.

[329] Ludvová, Jitka, op. cit. («Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda*, 8/2, 1976, S. 172.)

[330] Malkos Aufführungen von Mandićs *Zweiter Symphonie* in Glasgow und Prag sowie die Aufführung der *Kleinen Suite* genügten dem mit den Initialen F. B. unterzeichnenden Musikkritiker der Prager Tageszeitung *Lidové Noviny* um Malko als „známý propagátor Mandičových skladeb" / „ein bekannter Propagator von Mandić's Werken" zu bezeichnen. Vgl. Dazu F. B.": „Mimořádný koncert Česke filharmonie", in: *Lidové Noviny* 159 (28. März 1933), S. 9.

[331] In jüngster Zeit wurde die *Kleine Suite* auch in Zagreb aufgeführt: am 5. Februar 2009 im Rahmen des „Meisterzyklus des Rundfunksymphonieorchesters Kroatien" unter der Leitung von Mladen Tarbuk in der Konzerthalle „Vatroslav Lisinski".

[332] Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Kulturní kronika», in: *Lidové Noviny* 234 (8. Mai 1932), S. 9.

[333] Steinhard, Erich: (- Std.): «Philharmonisches Konzert. Neues Deutsches Theater», *Prager Tagblatt* 110 (8. Mai 1932), S. 7.

> "Mandičova Malá suita není dílo homogenní. Zdá se, jakoby se v ní soustředily drobné zápisy z malých inspiračních podnětů, které ex post byly seřazeny v suitu. Srovnáváme-li tuto skladbu s Mandičovými pracemi dřívějšími, pak bychom ji přirovnali k skladebnému období před prvým kvartetem. Přijmeme bez námitek krajní temperamentní věty, konstruované velmi bystře se smyslem pro novou řadu tonovou i pro zajímavé křižení rythmů, ale s partiemi středními se nesmíříme. Je to povážlivé commodo, které by si skladatel měl uvědomiti v celém rozsahu a uvážiti jeho eventuelní nebezpečí, které pak celek suity staví do světla málo příznivého. Nejde to o valčikový, meditativní či baladicko rhapsodický námět (ten je pouze ve versi orchestrální), ale o jeho rozvedení, které nemá v sobě náporu ani síly, a je spíše jen skicákovým nástinem, než skutečným postavením věty. Mandič, jenž svou suitu postavil na vynikající instrumentální bási, nemá dnes zapomínati na nutnou ústrojnost svého projevu a má se přičiniti autokriticky o svou skladbenou důslednost, aby mu nemusela kriticky být vyčítána." / "Mandićs Kleine Suite ist kein homogenes Werk. Es scheint, als wäre es ein Konzentrat von Notizen kleiner inspirativer Motive, die ex post zu einer Suite aneinandergereiht wurden. Vergleichen wir diese Komposition mit Mandićs früheren Arbeiten, so würden wir sie in die Zeit vor dem ersten Quartett einreihen. So, wie wir ohne Einwände die temperamentvollen Ecksätze akzeptieren können, die sehr erfrischend mit viel Sinn für neue Tonreihen und Kreuzrhythmik konstruiert sind, so müssen wir die Mittelpartien ablehnen. Da ist ein bedenkliches Commodo, dass der Autor in seinem ganzen Umfang neu überdenken und auch dessen eventuelle Gefahren beachten sollte, welche die Suite in ihrer Gesamtheit in Frage stellen. Es geht weniger um die walzerartigen, meditativen oder balladisch-rhapsodischen Motive, sondern um deren Durchführung, die in sich weder Kraft noch Stütze trägt, sondern eher eine Skizze als einen fertig aufgestellten Satz darstellt. Mandić, der seine Suite auf eine hervorragende Instrumentalbasis gestellt hat, sollte nicht auf eine notwendige Formalität seiner Präsentationen vergessen und selbstkritisch zu seiner kompositorischen Konsequenz beitragen, damit diese ihm nicht kritisch vorgeworfen werden muss."[334] (Übersetzung von Paul Koutnik)

Nach der *Zweiten Symphonie* und dem *Bläserquintett*, in dem er einen stilistischen „Zufluchtsort" im Sinne der Bewegung von Neuer Sachlichkeit und dem Musikidiom der französichen „Groupe de Six" gefunden hat, blieb eine der charakteristischen Züge der Musiksprache des größeren Teils von Mandićs Opus aus der Prager Periode die Präsenz mehrerer Stile oder Stilmerkmale im gleichen Werk, d. h. stilistische Unbestimmtheit und Unbeständigkeit, wie auch eine ständige Suche nach einer eigenen originellen Musiksprache, was auch während der Aufführung in Prag den Berichsterstattern ins Auge fiel.[335]

So wird das nächste Opus Josip Mandićs in der chronologischen Reihenfolge seines Lebens und Schaffens, der kurze symphonische Zyklus *Drei Balladen* für Sopran und Orchester, von den Kritikern wieder als stilistisch unausgeglichen hervorgehoben.[336] Die *Drei Balladen* wurden am 16. 11. 1932 in Prag im Rahmen des Dritten Abonnentenkonzerts der Tschechischen Philharmonie (Obecní Dům, Smetanova síň) unter der Leitung von Jiří

---

[334] Očadlík, Mirko, (M. O.): „Posudky. Josef Mandič: Mála suita", in: *Klíč*, 2/14-15 (1931-32), S. 234.

[335] Eine wichtige Frage in der Bewertung von Mandićs Opus – ob das simultane Vorhandensein verschiedener Stilrichtungen innerhalb einer Komposition, also gewisse stilistische Unausgeglichenheit binnen eines Werkes – seine Ganzheit zerstört und seinen Wert vermindert, wird der Gegenstand der weiteren Betrachtungen im Verlauf dieser Arbeit.

[336] „ [...] Josip Mandić wiederum hält noch an keinem einheitlichen Stil fest. Diesmal präsentiert er sich in seinen Drei Balladen zu Dichtungen Ant. Sovas (gesungen von M. Šponarová vom Nationaltheater) als Impressionist und einige stimmungsvolle Passagen sind als gelungen zu bezeichnen. Aber welchem Stil wird er sich nächtens zuwenden? [...]". Bartoš, Josef (J. B.): «Das III Abonnementkonzert der Tschechischen Philharmonie», in: *Prager Presse* 315 (18. November 1932), S. 8.

Scheidler[337] und mit der Solistin Marie Šponarová als Sopran aufgeführt. In den *Drei Balladen* griff Mandić wieder nach einer vokal-instrumentalen Form und stellte in den Brennpunkt seines musikalischen Interesses die Gesangsstimme mit Orchesterbegleitung: Dies war ein Schritt, eine kompositionstechnische "Kraftprobe" Richtung Opernkomponieren und zwar zur Schöpfung seiner zweiten Oper *Mirjana*. Božo Lovrić[338], jener Schriftsteller und Publizist, der zu dem Zeitpunkt für kroatische Tageszeitungen und Zeitschriften über Musikereignisse in Prag schrieb und Autor des Librettos von Mandićs letzter Oper *Kapitän Niko war,* wurde gerade von den *Drei Balladen* auf den Gedanken gebracht, dass Mandić vielleicht eine „gute Oper" schreiben könnte.

> „[...] Josef Mandić je izabrao srednju cestu. Koristio se je stečevinama moderne muzike ali pritom nije zaboravio na melodiju. Njegove su me Tri balade na tekst A. Love (sic) ugodno iznenadile. Očito je, da kompozitor ima mnogo smisla za dramatičnost i pjesničko raspoloženje. Skoro sam siguran, da bi Mandiću uspjelo, da napiše dobru operu, kad bi sve svoje sile posvetio pozorištu. Živ je, nemiran, voli snažne efekte, dobro poznaje tajne ljudskog glasa i pjevanja, orkestar mu je put (sic!) kolorita, iznenađuje nas naglim prelazima i eksplozijama zvukova, mijenja ritme i štimunge, ukratko ima sve prednosti za opernog kompozitora [...]" / „[...] Josef Mandić entschied sich für den mittleren Weg. Er benutzte die Errungenschaften der modernen Musik, vergaß aber dabei nicht auf die Melodie. Seine Drei Balladen auf den Text von A. Lova (sic) überraschten mich angenehm. Es ist offenbar, dass der Komponist viel Sinn für Dramatik und poetische Stimmung hat. Ich bin fast sicher, Mandić würde es gelingen, eine gute Oper zu schreiben, wenn er alle seine Kräfte dem Theater widmen würde. Er ist lebendig, unruhig, er liebt starke Effekte, er kennt gut die Geheimnisse der menschlichen Stimme und des Gesangs, sein Orchester ist voll von Farbe, er überrascht uns durch abrupte Übergänge und Explosionen vom Klang, er wechselt die Rhythmen und Stimmungen, kurz und gut, er hat alle Voraussetzungen für einen Opernkomponisten [...]".[339]

Lovrićs Bericht über die *Drei Balladen* ist fast eine Vorwegnahme von Mandićs kompositorischen Absichten, denn als Lovrić den Zeitungsartikel schrieb (9. Dezember 1932),

---

[337] Der junge, sehr begabte Prager Dirigent Jiří Scheidler (13. 8. 1899 – 20. 12. 1932) starb ungefähr einen Monat nach diesem Konzert an Lungenentzündung. Vgl. dazu "Úmrtí", in: *Národ* 255 (31. Dezember 1932), S. 2.

[338] „Lovrić, Božo, kroatischer Schriftsteller (Split, 24. XII. 1881 – Prag, 28. IV. 1953). Studierte Rechtswissenschaft in Wien, Innsbruck, Graz und Zagreb. Mit J. Kosor reiste er durch Europa und ließ sich nach der vierjährigen Wanderung im Jahr 1913 in Prag nieder. Seine Tätigkeit als Schriftsteller begann er in Split um 1900. Er veröffentlichte die Gedichtsammlungen *Iris* (1902) und *Hrizanteme* (1904) wie auch den Sonettenzyklus *Luki Botiću* (*An Luka Botić*) (1903). Vorwiegend die Liebeslyrik mit florealer Symbolik aus der ersten Schaffensphase ist völlig im Geiste der damaligen Jugendstilästhetik. In seiner bedeutendsten Sammlung *Sveto proljeće* (*Heiliger Frühling*) (1915) macht sich die Wendung zu den verschiedenen Versionen des Neoprimitivismus und Naturalismus bemerkbar. Die strenge Dichterform im Abschlussteil der Sammlung löst der freie Vers ab. Bestimmte Charakteristika des Naturalismus machen sich auch im Drama *Dugovi* (*Schulden*) (1912) bemerkbar. Obwohl er bis zu seinem Tod in Prag lebte, veröffentlichte Lovrić weiterhin regelmäßig in Kroatien. In heimischen Zeitschriften berichtete er über die europäischen künstlerischen Ereignisse, und die reife Phase seines Schaffens widmete er Prosawerken. Er veröffentlichte die Romane *More* (*Meer*) (1926), *Neodoljiva mladost* (*Unviderstehliche Jugend*) (1929) und *Traženje* (*Das Suchen)*(1941) mit überwiegend autobiographischem Charakter mit Motiven aus dem dalmatinischen Leben. Als sehr fruchtbarer Schriftsteller, seinerzeit verhältnismäßig hoch geschätzt, ist Lovrić heute im Großen und Ganzen vom breiten Leserkreis vergessen." Art. „Lovrić, Božo" in: Kovačec, August (Hrsg.) *Hrvatska enciklopedija*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. http://www.enciklopedija.hr/predgovor.aspx (Letzter Zugriff 26.05.2016)

[339] Lovrić, Božo: «Rus Mjakovskij i češki muzičari», in: *Obzor* 279 (9. Dezember 1932), S. 2. Die von Božo Lovrić veröffentlichten Beurteilungen und Stellungnahmen über Musik sind nicht auf dem professionellen Niveau der Prager Musikkritiker, die über Mandićs Werke schrieben, deswegen muß man seine Äußerungen mit Vorsicht betrachten.

hatte sich der Komponist ganz sicher in Gedanken mit einem Libretto beschäftigt, bereitete sich für das Komponieren von *Mirjana* oder hatte mit dem Komponieren sogar schon angefangen.

Die Verse für den Zyklus *Drei Balladen* übernahm Mandić aus der Sammlung *Lyrik der Liebe und des Lebens* (*Lyrika lásky a života*) von Antonín Sova[340] und zwar: *Ballade No. 2*, *Ballade der Vagabundennacht* (*Balada tulácké noci*) sowie die *Ballade Nr.1.*[341]

Josef Očadlík, der bekannte Publizist und Musikkritiker meint, dass Sovas Verse für die Vertonung nicht geeignet sind, was in einer Reihe kompositionstechnischer Problemen resultierte, die Mandić nicht ganz erfolgreich löste.

„[…] Mandič tímto dílem po prve přistoupil k vokálni tvorbě a nelze tvrditi, že by se tak bylo stalo se zdarem. Zvolil si ovšem texty nejtěžší - ani jedna ze Sovových balad, jimiž se inspiroval, není přiměrně hudební. Jeho dosavadní písňová tvorba byla spíše učebná nebo přiležitostná a omezovala se na krátké a drobné formy. Nynější cyklus ukazuje, že autor při svém novém vyškolení se nezabral do principu vokální tvorby, pominuv rozdíl mezi obsahem básně a jejim textem. Obé je nutno respektovati a svládnutý problém pisně tkví v harmonickém vytvoření proporcí komposice. To je první předpoklad, který Mandičova vzruchová komposiční tendence přehlédla. Proto došlo k nemírné prolongaci střední ‚Balady tulácké noci‘, a tím i k jejimu rozpolcení. Při písni nepostačí dekorativní výplně ani náladovost spojů. Nelze tu uváděti v hudbu subjektivní pocity cestou reminiscenční. Tak se v Mandičových baladách stalo na jejich neprospěch, jenž se projevil i v nedořešených problémech technických (v deklamaci větné pri Sovovi zvlášť složite. Viz na př. verš: 'Nikdo nevzplá, otráven, láskou k té‘ atd.). Bylo by zapotřebí, aby si Mandić pro své přiští dilo vokální vybral úmeřnejší text, na němž by se vhodněji uplatnila jeho skladatelská eruptivnost i intelektuálnost, která by celý komposiční materiál utřídila a skáznila[…]“ / „[…] Mit diesem Werk trat Mandić zum ersten Mal als Vokalkomponist auf, und es lässt sich nicht behaupten, dass dies mit Erfolg geschah. Er schöpfte allerdings aus dem Schwersten – keine von Sovas Balladen, die ihn inspirierten, ist angemessen musikalisch. Sein bisheriges Liedschaffen bestand eher aus Übungs- oder Gelegenheitskompositionen und war auf kurze und kleine Formen beschränkt. Der vorliegende Zyklus zeigt, dass sich der Autor bei seiner neuen Ausbildung nicht in das Prinzip des Vokalschaffens eingearbeitet hat und den Unterschied zwischen dem Inhalt der Dichtung und dem Text beiseite ließ. Beides ist zu respektieren, und das gelöste Liedproblem besteht im harmonischen Aufbau der Proportionen der Komposition. Das ist die erste Voraussetzung, die Mandićs erregte Kompositionstendenz übersehen hatte. So kam es auch zur unmäßigen Prolongation der mittleren „Ballade der Wandernacht“, und damit zu ihrer Zerrüttung. Beim Lied sind dekorative Füllungen und launenhafte Anschlüsse nicht ausreichend. Subjektive Gefühle lassen sich hier nicht auf dem Weg der Reminiszenz in Musik überführen. So geschah es jedoch in Mandićs Balladen zu deren Nachteil, der sich auch in ungelösten technischen Problemen zeigte (bei Sova in der Deklamation besonders schwierig. Siehe z.B. den Vers »Nikdo nevzplá, otráven, láskou k té« usw.). Es wäre nötig, dass sich Mandić für sein nächstes Vokalwerk einen angemesseneren Text aussucht, worin sich seine kompositorische Eruptivität und Intellektualität geltend machen ließe, welche das ganze Kompositionsmaterial sichten und disziplinieren würde […].“[342](Übersetzung Paul Koutnik)

---

[340] „Antonín Sova, ein tschechischer Schriftsteller (1864. – 1928.), Symbolist, bedeutende Persönlichkeit der tschechischen Poesie am Ende des XIX. und Anfang des XX. Jahrhunderts. Allegorie, Skepsis, Individualismus, Irrationalismus, und Entegegstellung von Positivismus charakterisieren Sovas poetisches Œuvre. Er schrieb auch Prosa. In einigen seiner Werke macht sich eine satyrische Note bemerkbar. Wichtigere Werke: *Zlomena duše, Z mého kraje, Vybouřené smutky, Ještě jednou se motime, Lirika lásky a života*.“ Art. „Sova, Antonín“, in: Kovačec, August (Hrsg.) *Enciklopedija leksikografskog zavoda*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Bd 7, S. 113.

[341] Sovas *Ballade No. 2* ist bei Mandić die *Erste Ballade*, *Ballade einer Vagabundennacht* (*Balada tulácké noci*) ist bei Mandić die *Zweite Ballade*, und *Ballade No. 1* ist Mandićs *Dritte*.

[342] Očadlík, Josef : „Josef Mandič Tři balady na slova Ant. Sovy. Po prvé: Česká Filharmonie, zpívala M. Šponarová, drigoval Jiří Scheidler.“, in: *Klič*, 1, 1932-33, S. 122.

Es ist interessant, dass der Musikkritiker der Tageszeitung *Deutsche Zeitung Bohemia* (mit den Initialen L. S. handelt es sich allem Anschein nach um Leo Schleissner) als stilistischen Ausganspunkt für die *Drei Balladen* Mahlers *Lied von der Erde* bestimmte und gleichzeitig behauptete, dass Mandić hier das Auffinden eines eigenen Ausdrucks anstrebt, was aus den stellenweise aparten Orchesterklangkombinationen und einigen Sopranstimmenphrasen ersichtlich ist.[343]

In der musikalischen Faktur der *Drei Balladen* kommen tatsächlich kein sehr dissonantes Akkordgefüge, keine Quartakkorde und superponierte Septakkorde mehr vor, wie es bei jenen Orchesterwerken der Fall war, die den *Drei Balladen* unmittelbar vorangingen: in der *Ersten Symphonie* und der *Nächtlichen Wanderung.* Insofern stellt diese Komposition im Schaffen Josip Mandićs einen Wendepunkt dar: So wie viele andere Komponisten kehrte auch Mandić zu diesem Zeitpunkt der Musikgeschichte, zur klaren funktionalen Tonalität zurück.[344]

Wie sehr die tschechischen Musiker Mandić und seine Musik schätzten, bezeugt auch sein *Nonett*.[345] Das Ensemble Tschechisches Nonett (České noneto) führte das Werk nicht nur in Prag, sondern auch in Tallin und Rom auf. Nach heutigen Erkenntnissen fand die erste fragmentarische Aufführung des *Nonetts*[346] durch das Tschechische Nonett in Tallinn (Estland) am 1. November 1932 (Estonia Kontsertsaal) statt. Der zweite Satz *Largo melodioso* wurde knapp drei Wochen danach, am 22. November 1932, auch in Prag im Rahmen des Vereins für Neue Musik (Obecni dům – Smetanova síň) aufgeführt.[347] Die erste gesamte Aufführung des Nonetts war etwas mehr als ein Jahr später in Rom, am 2. Januar 1934 in der Königlichen Akademie[348], und schon einen Monat danach, am 12. Februar 1934 in Prag, wieder im Konzert des gleichen Prager Vereins.[349] Über das *Nonett* fand ich nur zwei Artikel in der damaligen Presse und zwar beide aus der Feder vom Mandićs treuem

---

[343] „[...] Der in Prag lebende Südslawe Josef Mandič läßt keine Saison ohne ein neues Opus vergehen. Diesmal legt er drei Balladen nach Dichtungen von Ant. Sova vor, lyrische Charakter- und Stimmungsmusikstücke mit balladesken Kleinmalereien, die von Mahlers 'Lied von der Erde' als stilistischem Ausgangspunkt persöhnliche Ausdrucksprägung suchen, in manchem aparten Instrumentalklang, in mancher Wendung der Sopranstimme auch finden. Frau M. Šponar setzte sich für den anspruchsvollen Gesangspart mit tonlich sicherer Ausführung ein. [...]. L. S., (Leo Schleissner?): „Neue Orchesterwerke. Tschechische Philharmonie.“, in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 105 (18. November 1932.), S. 7.

[344] Die komplexe Frage, ob Mandić damit vielleicht auf die Suche nach einem eigenen Stil verzichtete und welche Gründe ihn zu dieser Entscheidung bewegt haben, wird detaillierter in der Fortsetzung der Arbeit analysiert.

[345] Auch die Partitur des *Nonetts* ist verloren gegangen. Zum Glück, wurden im Archiv des Tschechischen Nonetts (České Noneto) in Prag die Instrumentalstimmen des Werkes aufbewahrt, aus denen die Komposition rekonstruiert wurde. Für das freundliche zur Verfügungstellen der Instrumentalstimmen bedanke ich mich herzlich bei Frau Vladimíra Klánská vom Tschechischen Nonett.

[346] Aufgeführt wurde nur der zweite Satz des *Nonetts – Largo melodioso*.

[347] Quelle der Information Ludvová, op. cit.

[348] Reale accademia – Filarmonica Romana, wie es aus dem aufbewahrten Konzertprogramm hervorgeht, ist die heutige Accademia filarmonica Romana.

[349] Vomáčka, Boleslav *(– bv.)*: «Koncerty», in: *Tempo* 13 (1934), S. 260.

“Begleiter” Bolesav Vomáčka, der das Werk in einem Artikel als “[...] moderní a při tom zvukově zajímavý a hudebně působivý Nonet od Josefa Mandiče.“ / “[...] das moderne und dabei klanglich interessante und musikalisch wirkungsvolle Nonett von Josef Mandić”charakterisierte[350], und im zweiten, dass „[...] Mandić pak ukládá svému nonetu těžší reprodukčni úkoly zůstaváje však na půdě zdravé hudebnosti [...] „ / „Mandić aber neigt in seinem Nonett zur schwierigeren reproduktiven Aufgabe, bleibt jedoch auf dem Boden eines gesunden Musikschaffens [...]”.[351]

Es sollte besonders hervorgehoben werden, dass sich Mandić während seines Aufenthaltes in Prag systematisch für die Aufführung von Musikwerken der Komponisten aus dem ganzen ehemaligen Jugoslawien einsetzte und sich intensiv bemühte, die Öffentlichkeit Prags und ganz Tschechiens mit den anthologischen Werken und den besten Musikinterpreten des heutigen Sloweniens, Serbiens und Kroatiens bekanntzumachen. Er tat es mit großem persönlichen Engagement und sehr hingebungsvoll, indem er weder Mühe noch Kosten sparte. Er versuchte es durch zahlreiche Kontakte und freundschaftliche Beziehungen mit tschechischen Musikern und Künstlern, aber auch als herausragendes Mitglied einiger wichtiger Organisationen, wie es z. B. die Tschechoslowakisch-jugoslawische Liga (Čehoslovačko-jugoslavenska liga) in Prag war.[352] In seinem Brief vom 21. September 1932 an den bekannten slowenischen Komponisten Slavko Osterc berichtete er seinem Lehrer und Freund, wie dank den Bestrebungen der Liga mit der Tschechischen Philharmonie vereinbart wurde, dass “bo v letošnji sezoni posvečena posebna pozornost jugosl. hudbi. “ / in der diesjährigen Saison besondere Aufmerksamkeit der jugoslawischen Musik gewidmet wird”. Für das Konzert, welches Mandićs Worten nach zahlreiche Rundfunkstationen in Jugoslawien übertragen sollten, setzte Mandić persönlich das Programm zusammen. Die Kompositionen, die er ausgewählt hat, waren:

1.) *Hymnus* von Matija Bravničar, 2.) Ou*vertüre für Orchester* von Krsto Odak, 3) *Konzert für Violoncello und Orchester* von Juro Tkalčić, 4.) *Konzert für Orchester* von Slavko Osterc und 5) *Tänze* von Stevan Hristić.

Mandić versuchte die Kultur seines Landes auch durch seine publizistische Tätigkeit bekannt zu machen. Davon zeugen einige aufbewahrte Artikel Mandićs in der Prager Tageszeitung und in einigen Zeitschriften.

---

350 Vomáčka, Boleslav, (B. V.): „Kulturní kronika, Český nonet“, in: *Lidové Noviny* 193 (15. Februar 1934), S. 9.

351 Vomáčka, Boleslav *(– bv.)*: «Koncerty», in: *Tempo* 13 (1934), S. 260. (Übersetzung Paul Koutnik).

352 Angabe über seine Migtliedschaft in der Liga ist in Československo-Jugoslavenská Revue 3-4 (15. Mai 1927), S. 13 zu finden.

In der Zeitschrift *Československo-Jugoslavenská* Revue, dem Organ der Tschechoslowakisch-Jugoslawischen Liga, widmete Mandić gemäß eigener Angaben einen ganzen Artikel den Gründen des Nichtvorhandenseins jugoslawischer Werke im tschechischen und insbesondere im Prager Konzertrepertoire, trotz deren unbestrittener Qualität und künstlerischem Wert auf europäischen Niveau. Er betonte, dass über die jugoslawische Chorliteratur einiges bekannt war, während die Orchester- und Opernproduktion völliges Neuland sei, und die Konzerte der jugoslawischen Künstler in Prag wären fast leer. Mandić unterstreicht, dass Zlatko Baloković[353], der kroatische Geiger von Weltruf, in den Jahren 1928 und 1929 zwei Konzerte spielte. Beide waren sehr schlecht besucht (im Jahre 1928 verdiente man vom Eintrittskartenerlös nicht ganz 400 und im Jahr 1929 600 tschechische Kronen), während in Budapest schon zwei Tage vor seinem Konzert alle Plätze ausverkauft waren. Dem ausgezeichneten Zagreber Streichquartett gelang es nicht, ein einziges Konzert in Prag zu organisieren trotz dreijähriger Bemühungen und guten Kontakten zur Prager Gesellschaft für Kammermusik, behauptet Mandić. Als im Jahre 1928 die Tschechische Philharmonie ein Konzert mit den Werken jugoslawischer Komponisten veranstaltete, stellte Mandić fest, dass dieses Konzert die wenigste Aufmerksamkeit der ganzen Konzertsaison des Orchesters erregte. Jugoslawen, fuhr Mandić fort, haben vortreffliche Dirigenten, keiner von ihnen aber wurde als Gastdirigent nach Prag aufgerufen, während hingegen zweitklassige deutsche Dirigenten eingeladen wurden. Das Prager Volkstheater (Národni divadlo) blieb bis dato geschlossen und unerreichbar für jugoslawische Komponisten. Mandić ist verwundert, dass sich bis dahin kein tschechisches Theater fand, das die Oper *Porin* von Vatroslav Lisinski, oder irgendein anderes der neueren jugoslawischen musikalischen Bühnenwerke zur Aufführung gebracht hätte. Er führte eine ganze Reihe prächtiger, moderner Orchesterkompositionen an, die in der Tschechoslowakei völlig zu Unrecht unbekannt sind: z. B. die Oper *Schwarze Masken* (*Črne maske*) des slowenischen Komponisten Marij Kogoj, das Ballett *Lebkuchenherz* (*Licitarsko srce*) oder *Poeme balcanique* (sic) für Orchester von Krešimir Baranović, die symphonischen Dichtungen *Auferstehung* (*Vaskrsenje*) von Stevan Hristić und *Sonnige Felder* (*Sunčana polja*) von Blagoje Bersa, und die Suite *Karneval* von Antun Dobronić.[354] Niemand in der

---

[353] Aus dem Brief von Josip an Ante Mandić von 28. Oktober 1958 erfährt man, dass eben Josip Mandić in der Organisation von diesen zwei Konzerten vermittelte und half! Er erinnert sich an: »[...] poznatog virtuoza Zlatka Balokovića, sa kojim me spojuje prijateljstvo već iz dobe prve republike, kada je mojim posredovanjem mogao prirediti u Pragu dva koncerta [...]. / »den bekannten Virtuosen Zlatko Baloković, mit dem mich Freundschaft schon aus der Zeit der Ersten Republik verbindet, als er durch meine Vermittlung zwei Konzerte in Prag geben konnte. [...]« Brief von Josip Mandić an Ante Mandić von 28. 10. 1958. Der Nachlass von AM, KSA, Zagreb.

[354] Das angefürhte Repertoire zeugt zugleich von Mandićs ausführlichen Kenntnisen der Musik des damaligen Jugoslawiens.

Tschechoslowakei zeige Interesse für *Balkanofonija* von Josip Štolcer Slavenski, jene Komposition, die Erich Kleiber mit großem Erfolg in Berlin, Buenos Aires und in Athen aufführte. Weder die Tschechische Philharmonie noch das Orchester des Tschechischen Rundfunks (Radio Journal) hätten in ihrem Archiv eine einzige Partitur der jugoslawischen Komponisten, dem entsprechend könnte auch gar keine aufgeführt werden.

Mandić ist auch der Meinung, die Aufgabe der gegenseitigen musikalischen Annäherung und des Kennenlernens der zwei freundschaftlichen Staaten sollten die dazu zuständigen Ministerien in Prag bzw. in Beograd übernehmen.[355]

In dem in der Prager Tageszeitung *Národní politika* veröffentlichten Artikel, schreibt Mandić über das Konzert des weltbekannten kroatischen Geigervirtuosen Zlatko Baloković im Smetanasaal des Prager Gemeindehauses im Jahre 1927, das beim Publikum nicht auf das erwartete Interesse stieß, so waren die Organisatoren gezwungen den Saal mit „freien Eintrittskarten zu füllen", obwohl Baloković nach den „großen Triumphen in den Nachbarländern" beispielsweise Budapest oder Wien, wo er „die Säle, in denen er konzertierte zweimal ausverkaufte" nach Prag kam. Mandić verurteilte die Indifferenz des Prager Publikums gegenüber der Musiker und der Musik aus dem damaligen Jugoslawien und sah die Notwendigkeit, dass das Prager Publikum näher bekannt gemacht werden muss mit der neueren jugoslawischen künstlerischen Produktion besonders im Bereich der Literatur, der dramatischen Kunst und der klassischen Musik.[356]

Als das Drama *Hasanaginica* des kroatischen Schriftstellers Milan Ogrizović[357] auf die Bühne des Prager Nationaltheaters kam, lobte Mandić, ein passionierter Befürworter und Förderer der jugoslawischen (in diesem Falle der kroatischen) Kultur, diesen Zug der Volkstheaterdirektion, den er als „einen wichtigen künstlerischen Akt" bezeichnete, womit er die Wahl dieses für die Literatur und Kunst des damaligen Jugoslawiens „repräsentativen"

---

[355] Mandić, Josef: «Neutěšné poměry mezi republikou Československou a královstvím Jugoslavií na poli hudby», in: *Československo-jugoslavenská revue* 1, (1930/1931), S. 32-35. Vgl. dazu auch: Vinković, Hinko: «Die Tschechoslowakei und die jugoslawische Musik», in: *Morgenblatt* 264 (27. September 1930), S. 5.

[356] Mandič, Josef: «Divadlo a hudba. Upřimné slovo.», in: *Národní politika* 95 (6. April 1927), S. 5.

[357] Ogrizović, Milan, kroatischer Schriftsteller (Senj, 12. II. 1877 – Zagreb, 25. VIII. 1923). Das Studium der Mathematik und der klassischen Philologie absolvierte er an der Philosophischen Fakultät in Zagreb, wo er 1904 das Doktorstudium mit einem Thema aus Philologie abschloss. Er war als Gymnasiallehrer, Lektor und Dramaturg im Kroatischen Nationaltheater in Zagreb sowie auch als Professor an der Schule für Darstellende Kunst in Zagreb tätig. Er schrieb Gedichte, Novellen, Kurzgeschichten, Opernlibrettos, Theater- und Literaturkritiken, war aktiv im kulturellen und politischen Leben (Abgesandter der Rechtspartei im Kroatischen Parlament), und den größten Beitrag der Literatur der kroatischen Moderne leistete er als Dramatiker. [...] Später ließ er sich von der Volksdichtung und Nationalgeschichte inspirieren. Er ist einer der meist aufgeführten kroatischen Dramatiker, einige seiner Dramen waren äußerst populär, z.B. *Hasanaginica* (1909), die ihm den Demeter-Preis brachte und jahrzehntelang auf dem Repertoire des Kroatischen Nationaltheaters in Zagreb blieb [...]."(Übersetzung des Verfassers) Ogrizović, Milan, Art. Hrvatska enciklopedija Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža. Hier zitiert nach: http://www.lzmk.hr/hr/izdanja/natuknice/120-hrvatska-enciklopedija/996-ogrizovic-milan

Werkes als Resultat seines wahrhaftigen künstlerischen Wertes betrachtete und diese Tatsache nicht der „brüderlichen Verbundenheit“ und den ausgezeichneten kultur-politischen Beziehungen des damaligen Jugoslawiens und der Tschechoslowakei verschrieb.[358]

Die Spuren von Mandićs Bestreben und von seinen Bemühungen in der Förderung der jugoslawischen Musik in Prag ist auch in der kroatischen Presse zu finden: Den Worten Božo Lovrićs zufolge gehörte Mandić zu den verdienstvollsten Personen, sodass das Zagreber Streichquartett 1931 ein außerordentlich erfolgreiches Konzert in Prag gab [auf S. 40 stand „ Dem ausgezeichneten Zagreber Streichquartett gelang es nicht, ein einziges Konzert in Prag zu organisieren trotz dreijähriger Bemühungen und guten Kontakten zur Prager Gesellschaft für Kammermusik, behauptet Mandić].[359] D. Weiss kündigte an, „dass im Salon von Dr. Mandić das Prager und das Zagreber Streichquartett gemeinsam musizieren werden“.[360]

Obwohl Mandić bis zur Mitte der dreißiger Jahre als Anwalt ein beträchtliches Vermögen erwarb[361], indem er viele Klienten in verschiedenen Rechtssachen vertrat, und seine Anwaltskanzlei auf dem Prager Platz „Národní třída“ Hausnummer 37 geschäftlich glänzend dastand, begann sich allem Anschein nach schon zu Beginn des Jahres 1933 als Folge der großen Wirtschaftskrise (Weltwirtschaftskrise)[362] und Rezession, die wirtschaftliche und damit auch die geschäftliche Lage zu verschlechtern. Zieht man in Betracht, dass Mandić von Beruf eigentlich Anwalt war und das Komponieren ganz gewiss nur Leidenschaft und keine primäre Quelle des Lebenseinkommens war, ist es bewundernswert, dass er genau in der

---

358 Vgl. dazu Mandić, Josef: «Významný umělecký čin pražského Národního divadla. K dnešní premiéře Ogrizovićovy 'Hasanaginice'», in: *Národní listy* 156 (7. Juni 1930), S. 5.

359 «U tom uspjehu Zagrebačkog kvarteta ima mnogo udjela i kompozitor J. Mandić koji nije žalio ni truda, ni muke, ni novaca da jugoslavenska muzika bude što dostojnije reprezentirana)» / „ In diesem Erfolg des Zagreber Streichquartetts hat grossen Anteil auch der Komponist J. Mandić, der weder Kosten noch Mühe scheute, damit die jugoslawische Musik möglichst würdig repräsentiert wird“. Lovrić, Božo: «Zagrebački kvartet i Češka filharmonija», *Obzor* 69 (23.3.1931), S. 3.

360 "[...] na poslijetku bismo istaknuli još našeg kompozitora u Pragu, dra Josipa Mandića koji u svakom pogledu ide našim umjetnicima na ruku. Zanimivo (!) je, da će u salonu dra Mandića zajednički muzicirati Praški i Zagrebački kvartet." / „[...] Schlussendlich möchten wir noch unseren Komponisten in Prag, Dr. Josip Mandić hervorheben, der in jeder Hinsicht unseren Künstlern an die Hand geht. Es ist interessant, dass im Salon von Dr. Mandić zusammen das Prager und das Zagreber Streichquartett musizieren werden [...]“. Weiss, D.: «Veliki uspjeh Zagrebačkog kvarteta u Pragu», in: *Novosti* 65 (6. März 1931), S. 7.

361 Mandić besaß außer einer großen Wohnung im Zentrum von Prag auch eine Villa in Černošice unweit von Prag.

362 „Die Weltwirtschaftskrise begann mit dem New Yorker Börsenkrach im Oktober 1929. Zu den wichtigsten Merkmalen der Krise zählten ein starker Rückgang der Industrieproduktion, des Welthandels, der internationalen Finanzströme, eine Deflationsspirale, Schuldendeflation, Bankenkrisen, die Zahlungsunfähigkeit vieler Unternehmen und massenhafte Arbeitslosigkeit, die soziales Elend und politische Krisen verursachte. Die Weltwirtschaftskrise führte weltweit zu einem starken Rückgang der wirtschaftlichen Gesamtleistung, der entsprechend den spezifischen volkswirtschaftlichen Voraussetzungen der Einzelstaaten nach Zeitpunkt und Intensität unterschiedlich einsetzte. Die Weltwirtschaftskrise dauerte in den einzelnen Ländern unterschiedlich lange und war zu Beginn des Zweiten Weltkriegs noch nicht in allen überwunden.“ https://de.wikipedia.org/wiki/Weltwirtschaftskrise

Zeitspanne zwischen 1926 und 1933, als seine Anwaltstätigkeit am Höhepunkt stand, zugleich am intensivsten komponierte und die Mehrzahl seiner Musikwerke schuf.

Im Jahre 1933 jedoch begann sich Mandićs Lebens- und Wirtschaftslage rapid zu ändern. Das ist der Augenblick, in dem die Änderungen ansetzten, die neben den tragischen Umständen des Krieges zu einer dramatischen Verschlechterung und später zur tragischen Wende in Mandićs Leben führen werden. Der Ton seines Briefs vom 11. August 1935 aus Prag an seinen Bruder Ante zeigt es am besten:

> «..] Ja sam žalibože u takovoj očajnoj krizi, da me samo prodaja ville može spasiti. Punih 4 mjeseca trudim se na sve moguće načine prodati villu. Ako mi to ne uspije do konca ovog mjeseca, onda sam sa obitelji na ulici. Uzmi to doslovno. Već preko 2 godine moja kancelarija nije imala novog klijenta. Što je bilo starih stvari te sam uredio a živio od realiziranja tražbina [...]» / „[...] Ich bin leider Gottes in so einer hoffnungslosen Krise, dass mich nur der Verkauf der Villa retten könnte. Volle 4 Monate bemühe ich mich auf jede mögliche Weise die Villa zu verkaufen. Falls es mir bis Ende dieses Monats nicht gelingt, dann bin ich mit der Familie auf der Strasse. Nimm es wortwörtlich. Schon über 2 Jahre hatte meine Kanzlei keinen neuen Klienten. Die alten Sachen habe ich in Ordnung gebracht und gelebt habe ich von der Realisation der Guthaben [...].[363]

In demselben Brief, in dem er die Geschehnisse und sein reservenloses Engagement in Verbindung mit der Feier des 100-jährigen Todestages von Vincenzo Bellini beschreibt, wo sein persönlicher Einsatz für die Kultur, die Gesellschaft und die Musik zum Tragen kommt, ist zugleich ersichtlich, dass er als Anhänger und Förderer der „jugoslawischen" Kultur den Bedarf verspürt, sich für sein „Gehabe", (das ihm seine Schwester Danica im Namen der zweiten Schwester Milena und ihres Ehemanns, des Anwalts Frano, vorgeworfen hat) zu entschuldigen. Dabei drückte er sich ironisch über das Verhalten „der jugoslawischen Herrschaften in den letzten 13 Jahren" ihm gegenüber, aus.[364] Diese Angabe, falls sie der

---

[363] Der Brief aus Prag von Josip Mandić an Ante Mandić vom 11. August 1935. Nachlass von Ante Mandić, Kroatischer Staatsarchiv, Zagreb.

[364] «[...] Nego sam iza toga dobio od Danice pismo, gdje me je u imenu svojem, Milene i Franeta pokarala za moju talijansku orijentaciju. Radi se najme o sledećem: javio sam Danici, da sam ove godine organizirao u Pragu veliku proslavu 100 godišnjice Bellinia, da sam kao generalni tajnik odbora govorio u Radiu na adresu talijanskog naroda o Belliniju / moj govor da su prenesle sve talijanske stanice /, predstave, koncerti itd. da su tako uspjele, da je talijanska vlada javila u Prag, da nijedan grad na svijetu niti u Italiji nije na tako veličanstven našin (sic!) proslavio Bellinija i da me je talijanski poslanik predložio za commentadora, pače da sam u Rimu čuo / gdje sam bio zbog pitanja eventualnog osnivanja talijansko-čehoslovačkog filmskog poduzeća, čuo, da sam već imenovan. Na to mi je Danica pisala da oni žale, što sam zaboravio da se zovem Mandić, ona da je uvjerena, da iza toga ne stoje drugi razlozi /!/ ali ipak, da im je čitava stvar vrlo neugodna. Stvar da im je tim neugodnija, što se znade, da i Ti občuješ sa izrazitim fašistima. Danici ću ovih dana odgovoriti: da sam vrlo ganut, što se toliko brine oko mene nego da ih molim da znadu, da je o svim mojim koracima bio već unapred informiran jugoslavenski poslanik Dr. Grisogono, koj je pače na svečanoj predstavi Norme sa svojom gospojom sjedio u našoj loži i da Dr. Grisogono mi je prije mojeg odlazka u Rim direktno savjetovao, neka se toj stvari, filma posjetim (sic!) sa riječima: posao je posao»/ Da li će stvar uspjeti ili ne, nezna se još/. Surađivati na kulturnom polju sa Italijom u doba, kada su u Milanu dali Prodanu nevjestu a spremaju u budućoj sezoni Dvořákovu Rusalku, da ne smatram za grijeh. Gospoda Jugoslaveni nijesu kroz 13 godina znali da imam kancelariju u Pragu, nego su k meni dolazili samo po novac ili pošiljali mi radnike, da za njih badava radim [...]». / „[...] Danach aber bekam ich einen Brief von Danica, in dem sie mich in ihrem Namen sowie im Namen von Milena und Frane für meine italienische Orientierung tadelte. Es geht nämlich um Folgendes: Ich meldete Danica, dass

Wahrheit entspricht, ist zugleich die einzige, die die Eröffnung der Mandićs Anwaltskanzlei in Prag präzise in das Jahr 1922 platziert.

In diesem Brief (11. August 1935) schreibt Mandić dezidiert zum ersten Mal von der Beendigung der Oper *Mirjana*, obwohl Mandić schon im Zeitungsartikel, (eigentlich einem Interview, das Alexander Heinz mit ihm und Max Brod führte) in der Zagreber Tageszeitung in der deutschen Sprache *Morgenblatt* im Herbst 1934 über die Arbeit an der Oper sprach.[365] Mandić begründet seine Überzeugung über den Erfolg der Oper auf den Meinungen „derer, die sie gehört haben"[366], und denkt dabei höchstwahrscheinlich an jene, denen er persönlich einige Fragmente aus der Oper am Klavier spielte.[367]

---

ich dieses Jahr in Prag eine große Feier anlässlich des 100-sten Todestags Bellinis organisierte, dass ich als Generalsekräter des Aussschusses im Rundfunk eine Rede über Bellini adressiert an das italienische Volk hielt, die alle italienischen Rundfuknstationen übertrugen. Die Veranstaltungen, Konzerte etc. sind so gelungen, dass die italienische Regierung nach Prag meldete, dass keine einzige Stadt auf der Welt oder in Italien auf so prachtvolle Art und Weise Bellini feierte, und dass mich deswegen der italienische Botschafter zum Commendatore vorschlug, vielmehr hörte ich in Rom (wo ich wegen der eventuellen Gründung eines italienisch-tschechoslowakischen Filmunternehmens weilte) dass die Ernennung schon stattgefunden hat. Darauf antwortete Danica, es wäre bedauerlich, dass ich offensichtlich vergessen habe ein Mandić zu sein, doch sie wäre überzeugt, dahinter steckten andere Gründe, aber trotzdem sei die ganze Sache sehr unangenehm für sie. Und es sei umso unangenehmer, da man weiss, dass auch Du mit deklarierten Faschisten verkehrst. Ich werde Danica in diesen Tagen antworten: ich sei sehr berührt, dass sie sich um mich so viel kümmert, aber dass über meine Schritte der jugoslawische Abgesandte Dr. Grisogono schon im Voraus informiert wurde, und bei der festlichen Norma Aufführung saß er sogar mit seiner Ehefrau in unserer Loge. Vor meinem Aufbruch nach Rom riet mir Dr. Grisogono, mich der Sache mit dem Film zu widmen, denn „Arbeit ist Arbeit". Ob die Sache gelingen wird oder nicht, ist noch nicht bekannt. Mit Italien im Kulturbereich zusammenzuarbeiten in der Zeit, in der in Mailand Verkaufte Braut gegeben wird und Dvořáks Rusalka für die nächste Saison vorbereitet wird, empfinde ich als keine Sünde. Die jugoslawischen Herrschaften wussten im Laufe der 13 Jahre nicht, dass ich eine Kanzlei in Prag habe, kamen zu mir nur um Geld abzuholen oder schickten ihre Arbeiter, für die ich unentgeltlich arbeitete [...]." Aus dem Brief an seinen Bruder Ante Mandić, geschrieben am 11. August 1935 in Prag. (Übersetzung des Verfassers)

[365] Vgl. dazu Heinz, Alexander: „Josip Mandić arbeitet an einer neuen Oper", in: *Morgenblatt* 211 (7. September 1934), S.4. Es lohnt sich zu erwähnen, dass Mandić gemäß einem Zeitungsartikel, unterzeichnet mit dem Initial h-, wahrscheinlich beabsichtigte – bzw. vielleicht schon anfgefangen hatte – eine Oper nach dem Drama *Golgota* von Srđan Tucić zu schreiben.: [...] Ne može se govoriti o praškom muzičkom životu, a da se mimoiđe našeg muzičara i kompozitora dra Josipa Mandića, koji stalno djeluje u Pragu. On igra u praškom muzičkom životu vidnu ulogu, te je kao kompozitor bio izveden opetovano puta svojim brojnim simfonijama. [...] Sada komponira operu prema tekstu Srđana Tucića «Golgota [...]» / „[...] Man kann nicht über das Prager Musikleben sprechen, ohne unseren Musiker und Komponisten Josip Mandić zu erwähnen. Er spielt im Prager Musikleben eine sichtlich bedeutende Rolle, und seine zahlreichen Symphonien wurden zum wiederholten Male aufgeführt. Jetzt komponiert er eine Oper nach dem Text „Golgota" von Srđan Tucić [...]. Vgl. dazu -h.: „Prag", in: *Muzičar*, 10/ 9, 1932, S. 7.

[366] „[...] Jedina ugodna stvar: svršio sam posvema operu „Mirjana" koja je posvema i instrumentirana a doskora šaljem je u Beč. Sama široka melodija. Oni koji su je čuli vele, da će uspjeh biti senacionalan (sic) [...]." / „[...] Die einzig angenehme Sache: Ich beendete die Oper „Mirjana", die vollkommen instrumentiert wurde und ich schicke sie bald nach Wien. Reine breite Melodie. Diejenigen, die sie gehört haben, meinten der Erfolg wird sensationell [...]" Brief von Josip Mandića an den Bruder Ante vom 11. August 1935. Nachlass Ante Mandić, Kroatischer Staatsarchiv, Zagreb.

[367] „[...] Naš rojak dr. Josef Mandić mi je preigral svojo pravkar dogotovljeno opero. Libreto mu je naredil nemški pisatelj Max Brod po neki Nušićevi noveli. (Brod je delal libreta tudi Janačku). Snov je tako zanimiva, kakor je še nisam kmalu slišal in se odigrava na naših tleh. Tudi glasba je popolnoma na naših tleh. Tudi glasba je popolnoma jugoslavenska. Premiera je predviđena na veliki operi izvan Československe in bo šele po tej premieri opera na razpolago za ČS in za nas. Gotovo je bomo spoznali tudi v Ljubljani [...]" / Unser Verwandter, Dr. Josef Mandić, spielte mir soeben seine fertiggestellte Oper vor. Das Libretto schuf der deutsche Schriftsteller Max Brod nach (irgend)einer Novelle von Nušić. (Brod schuf auch Libretti für Janáček). Der Stoff ist

Im erwähnten Zeitungsartikel, d. h. im Interview in der Tageszeitung Morgenblatt von 7. September 1934 unter dem Titel *Josip Mandić arbeitet an einer neuen Oper*, wurden viele wichtige Informationen sowohl über die Genesis der Entstehung der Oper *Mirjana* als auch über das Prozedere der Arbeit am Libretto veröffentlicht. Der Journalist der Tageszeitung Alexander Heinz verreiste nach Prag, wo er sich mit Mandić und dem tschechischen Komponisten und Schriftsteller Max Brod, dem berühmten „Retter" von Kafkas Opus, und einem der prominentesten Musikkritiker Prags traf.[368] Aus dem Interview erfahren wir, dass Mandić im Februar dieses Jahres ein passendes Sujet für seine neue Oper fand und sie zu Brod brachte mit der Bitte, er solle ihm bei seiner Umgestaltung in einen konsistenten Librettotext helfen. Nach eigenen Worten begann Brod sofort mit der Ausarbeitung des Librettos und zwar zusammen mit dem damals noch sehr jungen Prager Schriftsteller Heinz Politzer: Den Entwurf des Librettos schufen sie zusammen, Politzer setzte sich hauptsächlich mit dem ersten, und Brod mit dem zweiten Teil der Oper auseinander. Mandić hat seiner Aussage nach über die Textvorlage für das Libretto auch mit dem berühmten Franz Werfel gesprochen: Obwohl es nirgendwo explizit erwähnt wird, aufgrund all dessen, was Mandić und Brod bekannt geben, scheint es, dass es sich bei der betreffenden dramatischen Vorlage tatsächlich um „das Märchen in drei Bildern" *Ewigkeit* (*Večnost*) des serbischen Schriftstellers Branislav Nušić[369] handelt (wie Mandić später bestätigte), und dass Brod, Politzer und Mandić zusammen an der Anpassung gerade dieses Werkes von Nušić für das Libretto der Oper arbeiteten. Was jedoch verwirrend wirkt, ist die Tatsache, dass in allen zugänglichen Zeitungsartikeln und anderen schriftlichen Quellen über die Oper *Mirjana* aus

---

interessant, wie ich es so schon lange nicht gehört habe, und es spielt sich auf unserem Boden ab. Auch die Musik ist ganz jugoslawisch. Die Premiere ist in einem grossen Opernhaus außerhalb der Tschechoslowakei vorgesehen, und erst nach dieser Premiere wird sie für uns und die Tschechoslowakei (TSCHS) zur Verfügung stehen. Gewiss werden wir sie auch in Ljubljana realisieren. Osterc, Slavko: „Mednarodni glasbeni festival v Pragi", in: *Jutro* 213 (14. September 1935), S. 7.

[368] „Max Brod (* 27. Mai 1884 in Prag, ehemals Österreich-Ungarn; † 20. Dezember 1968 in Tel Aviv) war ein deutschsprachiger Schriftsteller, Theater- und Musikkritiker. Sein einst erfolgreiches literarisches Werk ist heute weitgehend unbeachtet. Bedeutungsvoll sind seine Verdienste als Herausgeber, Bearbeiter und Interpret der Werke des Schriftstellers Franz Kafka. Darüber hinaus war Brod Förderer der Komponisten Leoš Janáček und Jaromír Weinberger. Er gilt auch als Entdecker des Dichters Franz Werfel." https://de.wikipedia.org/wiki/Max_Brod. (Letzter Zugriff 05.06.2016).

[369] „Branislav Nušić (serbisch-kyrillisch Бранислав Нушић; geboren als Alkibijad Nuša; * 8. Oktober$^{jul.}$ / 20. Oktober 1864$^{greg.}$ in Belgrad; †19. Januar 1938 ebenda) war ein serbischer Novellist, Dramatiker, Verfasser von Satiren und Essays. Er ist der Gründer der modernen Rhetorik in Serbien. Er arbeitete auch als Journalist und Beamter. […]. Er studierte Rechtswissenschaft in Belgrad und Graz. 1885 kämpfte er im serbisch-bulgarischen Krieg mit. Wegen seines 1887 veröffentlichten Gedichtes *Dva roba* (Zwei Sklaven), das sich satirisch mit dem König Milan I. auseinandersetzte, wurde er zu zwei Jahren Haft verurteilt, aus der er nach einem Jahr entlassen wurde. Nušić benutzte auch das literarische Pseudonym *Ben Akiba*, vor allem für humoristische Feuilleton-Beiträge für die Zeitung Politika in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Er war als Dramaturg und Intendant an Theatern in Belgrad, Novi Sad, Skopje und Sarajevo tätig. Anfang der 1930er Jahre war er Professor für Rhetorik an der Königlichen Militärakademie. 1933 wurde er zum Vollmitglied der Königlich -serbischen Akademie gewählt. Nušić war ein Autor, in dessen Werken die Komik prägendes Stilelement ist." https://de.wikipedia.org/wiki/Branislav_Nu%C5%A1i%C4%87. (Letzter Zugriff 05.06.2016).

der Zeit ihrer Premiere, also 1937, als Autoren des Librettos ausschließlich František Jelínek und Mandić selbst erwähnt werden: Max Brod wird nur als Übersetzer des Librettos in die deutsche Sprache angeführt, und Politzer wird überhaupt nicht erwähnt.[370] Über die Genesis der Entstehung des Librettos schrieb auch der bekannte tschechische Orgelspieler, Komponist und Musikschriftsteller Stanislav Vrbík:

> „Ke komposici opery Mirjany se dostal po několika marných pokusech o vhodné libreto, odmítnuv i libreto Ja. Kvapila, až za návštěvy jiholsovanského básnika Nušiče v Praze, u příležitosti provedeni Paní presidentové, byl upozorněn na Nušičovu dramaticku báseň Věčnost, která se stala podkladem opery Mirjana. Frant. Jelínek upravil báseň pro skladetele, převzav úplně první a druhý obraz a rámec obrazu třetiho.“ / „Zur Komposition von Mirjana kam er nach einigem vergeblichen Suchen nach einem geeigneten Libretto. Er lehnte ein Libretto von Jar[oslav] Kvapil ab, erst bei einem Besuch des jugoslawischen Dichters Nušić in Prag, anlässlich eines Empfangs bei der Präsidentengattin, wurde er auf Nušićs dramatische Dichtung die Ewigkeit aufmerksam gemacht, welche dann die Grundlage zu Mirjana geworden ist. Frant. Jelínek bearbeitete die Dichtung für den Komponisten unter vollständiger Übernahme der ersten beiden Akte und des Rahmens des dritten Bildes.“[371] (Übersetzung von Paul Koutnik)

Darüber, wie das Libretto wirklich entstand, welcher Anteil in seinem Schaffen Jelínek zusteht, welcher Brod, welcher Politzer, und was aus der Feder Mandićs stammt, gibt es *de facto* keine Erkenntnisse aus erster Hand, deswegen kann man in dieser Forschungsphase nur auf der Ebene von Hypothesen Schlüsse ziehen. Die überzeugendste Annahme ist, dass Mandić aus der Vorlage Nušićs (das Märchen *Ewigkeit*) das Libretto skizzierte, und die erwähnten Schriftsteller halfen, die so entstandene Librettovorlage in ein konsistentes Libretto umzugestalten. Ob Jelínek schließlich die „Interventionen“ aller Schriftsteller, die am Libretto arbeiteten, in einen neuen Text „verarbeitete“ oder „vereinheitlichte“, wird vielleicht die zukünftige Forschung zeigen.

Mit der Oper *Mirjana* setzte sich der Verfasser in der Gelegenheit des auf die Bühnesetzens der Oper in Zagreb im Jahr 2008 auseinander:

> „[...] Moguće je ipak sa sigurnošću ustanoviti slijedeće: Iz *Večnosti*, prema riječima najboljeg poznavatelja Nušićevog opusa, teatrologa Raška V. Jovanovića “jednog vrlo zagonetnog djela”, u libreto *Mirjane* preuzeti su glavni motivi prvih dviju slika koje odgovaraju prvom i polovici drugog čina Mandićevog opernog djela. No sadržaj drugog dijela II čina kao i cijeli III čin nije preuzet iz Nušićeve *Večnosti* i njegova provenijencija za sada nije poznata. Treba naglasiti da je glavna fabula bajke u tekst libreta preuzimana vrlo selektivno i pažljivo, i da je u dosta segmenata bitno modificirana (u Nušićevoj bajci djevojka se zova Anđelija, te nije poznato da li je motiv njenog preimenovanja u Mirjanu bio motiviran tek pitanjem jezika, ili je on možda (auto)biografskog karaktera). Jezik na kojem je libreto izvorno napisan je češki, Max Brod je čini se izradio njemačku verziju, a prijevod sa češkog na hrvatski sačinio je za izvedbu koja je u Zagrebu planirana 1938., a do koje nikad nije došlo, književnik Josip

[370] Vlg. dazu z.B.: «Premijera jugoslavenske opere u Olomoucu 'Mirjana' od Josipa Mandića imala je veliki potpuni uspjeh», in: *Novosti* 65 (6. März 1937), S. 10, oder den Artikel von Maxa Broda selbst: - (mb-), Brod, Max: „Uraufführung ‚Mirjana‘, Die Oper von J. Mandič am Stadttheater Olmütz“, in: *Prager Tagblatt* 45 (21. Februar 1937), S. 9.

[371] Vrbík, Stanislav: «Světová premiéra jihoslavanské opery v Olomouci», in: *Našinec* 44 (23. Februar, 1937), S.4.

Binički [...]“ / „[...] Einiges kann man mit Sicherheit feststellen: wie der Theaterwissenschaftler Raško V. Jovanović, einer der besten Kenner des Nušić-Opus behauptet, wurden aus *Ewigkeit* „jednog vrlo zagonetnog djela“ / „einem sehr rätselhaften Werk“[372], ins Libretto von *Mirjana* die Hauptmotive der ersten zwei Bilder übernommen, die dem 1. Akt und der ersten Hälfte des 2. Aktes von *Mirjana* entsprechen. Der Inhalt des zweiten Teils des 2. Aktes und der ganze 3. Akt wurden jedoch nicht aus Nušićs *Ewigkeit* übernommen, und die Provenienz dieses Librettoteils ist bis jetzt ungeklärt.[373] Es muss betont werden, dass die Hauptfabel des Märchens in das Libretto sehr selektiv und vorsichtig übernommen, und in vielen Segmenten wesentlich modifiziert wurde (so z.B. hieß das Mädchen in Nušićs Märchen Anđelija und es ist nicht bekannt, ob der Beweggrund der Namensänderung in Mirjana nur sprachlich zu deuten ist, oder hat er vielleicht einen (auto)biographischen Charakter). Das Libretto wurde ursprünglich in der tschechischen Sprache geschrieben, Max Brod arbeitete die deutsche Version aus und die Übersetzung aus dem Tschechischen ins Kroatische für die in Zagreb 1938 geplante aber nicht stattgefundene Aufführung schuf der Schriftsteller Josip Binički [...]“.[374]

Die Handlung des 1. Aktes der Oper spielt im bäuerlichen Milieu[375], dargestellt durch ein Musikidiom, das von ursprünglich traditioneller Musik inspiriert ist. (Mandić selbst behauptete, es handle sich um stilisierte kroatische und slowakische Folklore, d.h. um Volkslieder dieser Völker)[376], während die Musik des 2. Aktes der Zeit entspricht, in der *Mirjana* entstand: Sie hat ein herbes und wesentlich dissonanteres Klanggefüge als im 1. Akt, aber auch *Shimmy* und *Foxtrott* kommen vor, typische Tänze, Sprösslinge der Unterhaltungs- und Jazzmusik, die in der Zwischenkriegszeit sehr populär waren und oft als Inspiration in den Werken klassischer Komponisten verwendet wurden.

„[...] No u slučaju Mandićeve uporabe tog idioma nailazimo na još jedan *specifikum*: Mandić, skladatelj “starog kova”, koristi tu vrstu glazbe kako bi kao “trivijalan” raskrinkao svijet buržoazije. [...] Dakako da je to učinio kao uvjereni socijalist *saint-simonovoskog tipa* i predsjednik tršćanske Narodne radničke organizacije [...]“ / „[...] Bei Mandićs Verwendung dieses Idioms stößt man auf ein weiteres *Spezifikum*: Mandić, ein Komponist „alter Prägung“, verwendet dieses Musikgenre, um die Welt der Bourgeoisie als „trivial“ zu entlarven. [...] In diesem Moment „paktiert“ der „Musiker“ Mandić mit dem „Politiker“ Mandić: meist als überzeugter Sozialist von „Saint-Simonscher“ Art und als Präsident der Triester Arbeitervolkspartei [...]“[377]

In welchem Ausmaß das Schaffen des Librettos durch die damaligen aktuellen politischen Ereignisse in Russland beeinflusst wurde, die tiefe Spuren in der Kunst hinterließen, genauso wie der „Formalismus in der Musik“ bzw. der Sozialistische Realismus (Sozrealismus) - der

[372] Zitat: Raško V. Jovanović. Nach einem nicht aufgezeichneten Telefongespräch des Verfassers mit Raško V. Jovanović aus dem Jahre 2007.
[373] Vielleicht ist es eben jener Teil des Librettos, an dem Politzer arbeitete und es ganz neu schuf.
[374] Merkaš, Programmheft von der Aufführung der Oper *Mirjana* 2008, op. cit., S. 10. Dass Binički der Autor der Übersetzung ist, wird aus dem, im Nachlass des Komponisten aufbewahrten Klavierauszug der Oper mit Biničkis Unterschrift ersichtlich, die seine Autorenschaft unverkennbar bestätigt.
[375] In diesem Kontext ist es interessant zu erwähnen, dass Mandić seine *Mirjana* fast gleichzeitig schrieb wie Jakov Gotovac seine Oper *Ero der Schelm* (wortwörtliche Übersetzung: *Ero von jener Welt*), eine der gelungensten Opern in der kroatischen Musikgeschichte überhaupt. Hier kann man im Scherz behaupten, dass *Mirjana* – hinsichtlich der phantastischen Thematik ihres Librettos, über die mehr im weiteren Verlauf der Arbeit gesagt wird – mehr als *Ero* „von einer anderen Welt“ ist.
[376] “Folkloristischem bin ich ausgewichen, doch habe ich mich stellenweise von jugoslawischen und slowakischen Liedern beeinflussen lassen.“ Heinz, Alexander, op. cit.
[377] Merkaš, Ebd., S. 16

für russische Komponisten verheerende Folgen hatte, was einige sogar mit ihrem Leben bezahlten - wird zum Thema der weiteren Betrachtungen.

Mirjana wurde mit großem Erfolg am 20. Februar1937 im tschechischen Olmütz uraufgeführt. Über die Opernpremiere wurde in den tschechischen Periodika außerordentlich viel geschrieben. Die Berichterstatter der Zeitungen hoben hervor, dass die Uraufführung beim Publikum eine „nadšeného přijetí“ / „begeisterte Annahme“[378] fand, dass sie „künstlerischen Erfolg“[379] hatte, auf „Lob und Sympathien“[380] stieß, und wie auch „der anwesende Autor und die Hauptdarsteller […] wiederholt stürmisch herausgerufen“ wurden.[381]

Ein äußerst intensives Echo hatte die Uraufführung von *Mirjana* auch in den kroatischen Periodika: Diese Zeitungsartikel beschränkten sich meistens auf die Übertragung der Lobreden aus den tschechischen Periodika, manchmal auch auf die wortwörtlichen Zitate der tschechischen Berichterstatter.[382]

Über die Oper selbst und in allen Besprechungen über Mandićs Werk überwiegen in den Periodika positive Töne, obwohl es auch hier unterschiedliche Bemerkungen und Meinungen gab. Einer der wichtigsten Texte, der in den tschechischen Periodika anlässlich der Uraufführung 1937 veröffentlicht wurden, ist zweifellos dieser von Max Brod, der - wie schon erwähnt - auch selbst in das Entstehen der Oper involviert wurde. Brod setzt *Mirjana* in den Kontext bedeutender Opern seiner Zeit, und misst dem Werk fast historische Bedeutung zu, indem er behauptet, dass dem Komponisten die Synthese zweier „Linien“ gelang: die erste sei „die deutsche Symphonik“, für deren Vertreter Brod „die großen Opernrevolutionäre“ Wagner und Strauss hält, und auf der anderen Seite sind die Meister wie Verdi, Puccini, Janáček oder Weinberger, die „an der Volksmelodik festhielten“ und „bei aller Neuheit eine allgemein verständliche Musiksprache sprechen“ konnten:

---

[378] „Obecenstvem byla premiéra přijata s nadšením, z něhož i přitomný skladatel koncem druhého jednání za bouřlivých ovací se upřimně těšil.“ / „Das Publikum nahm sich der Premiere begeistert an, was den anwesenden Komponisten unter lauten Ovationen und Jubel sichtlich gerührt und gefreut hat.“ (Übersetzung Paul Koutnik) Vrbik, St.: „Světová premiéra jihoslavanské opery v Olomouci“, in: *Našinec* ? (23.Februar, 1937), S. ???

[379] „[...] Mit allen Anzeichen eines großen künstlerischen Erfolges ging die Uraufführung der Oper ‚Marijana‘, des südslawischen 1884 in Triest geborenen, in Prag lebenden Komponisten Josip Mandič in Szene [...].“ Dr. H. S., “Mirjana, Oper von Josip Mandić“, in: *Mährisches Tageblatt* (Olomouc), 22. Februar 1937), S. ??

[380] „Provedení premiéry v měšťanském divadle v Olomouci došlo rovněž sympatie a pochvaly [...]“ / „Die Durchführung der Premiere stieß auf Lob und Sympathien[...]“. Heidenreichová-Holečková, Jelena: “Z hudebních událností”, in: *Československo-jihoslovanská revue*, 7/5, 1937, S. 135.

[381] Brod, Max (mb-), „Uraufführung ‚Mirjana’, Die Oper von J. Mandič am Stadttheater Olmütz“, in: *Prager Tagblatt* 45, (21. Februar 1937), S. 9.

[382] Vgl. dazu z.B. «Premijera jugoslavenske opere u Olomoucu 'Mirjana' od Josipa Mandića imala je veliki potpuni uspjeh», in: *Novosti* 65 (6. März 1937), S. 10. Nichtunterschriebener Autor des Artikels zitiert bzw. bringt die Übersetzungen des im *Prager Tagblatt* veröffentlichten Zeitungsartikels.

„[…] Nun geht der durch seine symphonischen Werke bekannte Josef Mandič einen Weg, der Fortentwicklung der symphonischen Elemente mit kraftvoll ursprünglicher Volksmelodik vereint. Diese entspricht ihm, dem Sohn eines südslavischen Vaters und einer italienischen Mutter (aus Bologna), aus zwei Quellen. Er schreibt italienische Kantilenen, breitbogig, stimmschön, nie vom Orchester gedeckt, er gibt damit allen Sängern ungemein dankbare Rollen (auch eine Koloratur-Arie fehlt nicht) und er lässt in Chören, Tänzen, in einem Hochzeitszug, der an der Friedhofsmauer entlang zieht, die zündenden hellen und düsteren Rhythmen seiner südslawischen Heimat pulsen. […]“[383]

Brod erteilt Mandić ein großes Kompliment, mit der Behauptung, er hätte mit der Oper *Mirjana* „ein Werk geschaffen, das endlich wieder Leben in den stagnierenden Opernbetrieb von heute bringt“[384], und dass „der romantische Text […] der besonderen Begabung des Komponisten entgegen [kommt]. Kontrast und dramatische voranstürmende Bewegung wird zu wirksamer Musik, die sich an vielen Stellen zu irischer (sic!)[385] Innigkeit vereinfacht und abklärt.“[386]

Nach einer kurzen Zusammenfassung der Opernhandlung[387] lobt Brod einige Opernnummern und hebt die Nähe zu Puccinis Verismus im letzten Bild der Oper hervor:

„[…] Die Musik kostet den Reiz des bäuerlichen Milieus (Bild 1 und 2) in einem schlichten rührenden Wiegenlied, in Tanz und glutvollem Duett, in der Ballade des Totengräbers so vollständig aus, dass man von all dem Reichtum melodischer Einfälle überschüttet wird. Ohne Stilbruch und doch dem völlig anderen, mondänen Milieu entsprechend, bringt das 3. und 4. Bild ironische Maskenszenen, die sich zu einem kunstvoll kanonisch gebauten Ensemble steigern. Weibliche Koketterie, die schon erwähnte Koloratur, ferner das Lied des Kartenspielers und ein bemerkenswertes Finale des 3. Bildes (Duett). Im Vorspiel des letzten Bildes und in seinem wild dramatischen Verlauf wird die Nähe Puccinis fühlbar, das heiße italienische Blut. […]“[388]

Genauso positiv wie die Meinung Brods über die Oper war auch jene des mit den Initialen (-a-) unterschriebenen Berichterstatters in der Zeitschrift *Der Auftakt*:

„Die Musik Josip Mandič‘ zeigte die Note eines Könners, der über große Vorbilder hinaus (Janáček) zu einer eigenen Tonsprache zu gelangen sucht. Neben flächenhafter illustrativer Untermalung der Bühnenvorgänge, gibt es in Steigerungen großangelegte Szenen, klangschwelgerische Liebesduette, kunstvoll aufgebaute Ensembleszenen, einfache Liedformen (wie das Wiegenlied im 1. Akte) und auf nationale Rhythmen gestellte, rassige Tänze. Ein wichtiges Wort spricht der Chor, dessen Technik der Komponist sicher beherrscht. Bescheidenes ländliches Milieu, das Balladeske einer Totengräberszene, die Buntfarbigkeit eines orgiastischen Maskenfestes, gaben Gelegenheit, die Vielfalt des Könnens Mandičs unter Beweis zu stellen.“[389]

Sehr ausgiebig und interessant erscheint auch die Operndarstellung von Stanislav Vrbík:

---

[383] Brod, Max (mb-), „Uraufführung ‚Mirjana’, Die Oper von J. Mandič am Stadttheater Olmütz“, in: *Prager Tagblatt* 45, (21. Februar 1937), S. 9.
[384] Ebd.
[385] „Irischer“? - Unlesbar.
[386] Ebd.
[387] Über die ungewöhnliche Handlung der Oper wird selbstverständlich im der Oper Mirjana gewidmeten Kapitel dieser Arbeit gesprochen.
[388] Brod, „Uraufführung 'Mirjana‘“, Ebd.
[389] - a -, „Uraufführung in Olmütz“, in: *Der Auftakt* 17 1937, S. 58.

„[...] Prolog hudebně soustředuje všechny motivy opery v jediný celek mistrně vybudované symfonické předehry - Skladatel Josip Mandič postupuje ve výstavbě hudbeního dramatu o veliké milostné tragedií shodně s tekstovou předlohou libreta. Vytváří předvším dílo vrcholně dramatické silných momentů a vzrušených gradací, dynamicky stupňující hudební proud myšlenek a vyhrocující je v několika účinnyých vrcholech, v sólových hlasech, přecházející až ve vzrušené parlando.Vedle tohoto vším právem u operního skladatele požadovaného předpokladu klade mimořadný důraz na smělé vykentuí melodických linií, dává jim vzlet a průbojnost italské písně verdiovského ražení, široce rozevláté a bohatě rytmicky členěné, zvláště v partiích čistě folkloristického zimbru jihoslovenského. Poutavá v tomto smyslu je hluboce procítená ukolébavka v obraze prvním a krásné balady v obraze hřbitovním. Po stránce formálni plní autor s plným vědomím a odpovědaností svůj úkol. Lyrické pasáže jsou proti vysloveně dramatickým partiím ve vyrovnaném poměru.“ / „[...] Der Prolog fasst alle Motive der Oper in die Kompaktheit eines meisterhaft aufgebauten symphonischen Vorspiels zusammen. – Josip Mandić schreitet im Aufbau des Musikdramas über eine große Liebestragödie parallel zur Textvorlage voran. Er schafft ein Werk voller dramatisch starker Momente und erregter Gradationen, einen sich dynamisch steigernden Musikfluss, der in einigen wirkungsvollen Passagen gipfelt, bei welchen die Solostimmen stellenweise bis in ein erregtes Parlando übergehen. Neben all diesen von einem Opernkomponisten zu Recht erwarteten Voraussetzungen legt er außergewöhnlichen Wert auf eine gewagte Wölbung melodischer Linien, er lässt sie auffliegen und wie ein breites und rhythmisch gegliedertes verdisches italienisches Lied durchdringen, insbesondere in den jugoslawisch folkloristisch gestalteten Partien. In diesem Sinne fesselnd sind das tief gefühlte Wiegenlied im ersten Akt und die schönen Balladen in der Friedhofsszene. Auf der formalen Seite erfüllt der Autor mit vollem Bewusstsein und Verantwortung seine Aufgaben. Die lyrischen Passagen stehen im ausgeglichenen Verhältnis zu ausgesprochen dramatischen Szenen […]“.[390](Übersetzung von Paul Koutnik)

Auch Vrbík findet am Ende seiner Besprechung lobende Worte für Mirjana:

„V komposiční technice je skladatel mistrem svého uměni. Dobře zná formy, ovládá dokonale všechny tvary tématické práce, libuje si zvláště v canonu a formě fugatové. Orchestrálni partitura při úžasné technické komplikovaností má vedle dobře znějících sborů plný zvuk, jasnou melodičnost a bohatou barvitost zvukomalebnou a nevyčerpatelnou strukturu rytmickou v jednotlivých nástrojích.“ / „In der Kompositionstechnik ist der Autor ein Meister seines Fachs. Er beherrscht das Formale, alle Arten von thematischer Arbeit, und schwelgt vor allem in Kanon- und Fugatoverarbeitungen. Die Orchesterpartitur beinhaltet bei aller bewundernswerten technischen Komplexität gut gearbeitete Chöre, hat einen vollen Klang, eine klare Melodik, reich gefärbte Klangmalerei sowie unerschöpfliche rhythmische Feinheiten in den einzelnen Instrumenten.“[391] (Übersetzung von Paul Koutnik)

Am Ende seines Zeitungsartikels bringt Vrbík die interessante Information, Mandić arbeite gegenwärtig am Werk Antonius und Kleopatra.[392]

Die Musik der Oper *Mirjana* charakterisiert Gracian Černušák in *Lidové Noviny* vom 23. Februar 1936. Er vergleicht das Werk anderer jugoslawischer Komponisten, die Folkloremateriel ohne große Stilisierung übernehmen oder aber direkt mit darin enthaltenem melodischem und harmonischem Stoff und Klangelementen arbeiten, und findet, die bei Mandić erscheinenden Folkloreelemente seien dezent und diskret, und dem freien schöpferischen Prozess untergeordnet, der dem „inneren Geschehen“ und den

[390] Vrbík, Stanislav: «Světová premiéra jihoslavanské opery v Olomouci», in: *Našinec* 44 (23. Februar, 1937), S. 4.
[391] Ebd.
[392] Ebd. Es ist sicher, dass Mandić die oben genannte Oper nie komponierte. Im Nachlass sind auch keine Spuren zu finden, die diese Angabe bestätigen könnten.

„psychologischen Prozessen“ der musikalischen Handlungsführung zugewandt ist. Während er über die Oper schreibt, erwähnt Černušák ein wichtiges Thema, welches im weiteren Verlauf der Arbeit zur Sprache gebracht wird: über die Originalität und die Musiksprache des Autors, wobei er das Urteil fällt, dass die „Invention [...] nicht immer eine persönliche [ist]“, und dass Mandićs Technik die Spuren der letzten Jahrhzehnte aufweist, obwohl er sie letzten Endes als „sicher und hochentwickelt“ definiert:

> "[...] Mandič se povznesl i v těch výjevech Mirjany, které vybízely k podobnému postupu, k projevům umělecky vyšším, kde folkloristický prvek zaznívá jenom velice diskretním tónem, nad nímž se volně rozvíjí skladatelova tvořivost. Je především obrácena k vnitřnímu dění, k psychologickému procesu, ale dovede velmi působivě zachytit vnější náladové ovzduší a vybavit na příklad rušivé výjevy 3. obrazu ostře zdůrazněným rytmickým a zvukovým švihem, jako v prvém uměle obestříti zpěvy Mirjaniny a Petrovy tklivou elegičností. Invence není snad vždy osobitá, a můžeme v ní, práve tak jako v technice, zjistit různé vlivy posledních desetiletí, ale je ražena se smyslem pro situaci, k níž se snaží proniknout co nejintensivněji. Technika vyspělá a, bezpečná. Tehnický materiál exponován jasně, zpracování se dě je přehledně a organicky, v intrumentaci jsou patrny cenné zkušenosti symfonické. Jednotlivých výjevů se zmocňuje skladatel živým dramatickým citem, jemuž však není v vždy úměrná schopnost veliká di sledně uchovat celkovou linii stavebnou a naplnit dílo strhujícím a podmanivým dynamismem snad právě proto, že již libretisticky je dramatický proud rušen tak častými pródlewami a podružnými episodami [...]. " / „[...] Mandić kämpfte sich auch in jenen Passagen der Mirjana durch, welche eigentlich zu einem fernartigen Zugang einluden, zu künstlerisch höheren Ebenen, sodass das folkloristische Element nur sehr dezent und diskret der freien schöpferischen Entfaltung des Komponisten unterliegt. Diese ist vor allem dem inneren Geschehen zugewandt, zum psychologischen Prozess, aber sie kann auch sehr wirkungsvoll das äußere Stimmungsbild erfassen und wie beispielsweise jene erregten Szenen im 3. Akt mit einem scharf betonenden rhythmischen und klanglichen Schwung versehen, oder im 1. Bild die Gesänge von Mirjana und Petar mit Wehmütigkeit umfangen. Die Invention ist nicht immer eine persönliche, wir können, ebenso wie in der Technik, Spuren der letzten Jahrzehnte entdecken, doch ist sie durch Situationsverständnis geprägt, und dahin versucht sie intensivst zu erlangen. Die Technik ist sicher und hochentwickelt. Das technische Material ist klar exponiert, die Verarbeitung geschieht organisch und übersichtlich, in der Orchestrierung kommen wertvolle symphonische Erfahrungen zur Geltung. Der Autor verarbeitet die einzelnen Szenen mit einem lebendigen Sinn für Dramatik, dem jedoch nicht immer die Fähigkeit entspricht, im ganzen Werk eine einheitliche Aufbaulinie zu erhalten und es mit mitreißender und gewinnender Dynamik zu erfüllen; wohl schon deshalb, weil bereits vom Libretto her der dramatische Strom durch häufige Nebenepisoden und Verzögerungen gestört wird [...]“.[393] (Übersetzung von Paul Koutnik).

Die Tatsache, dass ein Artikel über die Uraufführung der Oper *Mirjana* auch in der *New York Times* erschien, klingt seltsam. Der Musikkritiker Herbert F. Peyser bemühte sich, gemäß seinen eigenen Worten, im Rahmen seines Besuchs in europäischen Theaterhäusern auch nach Olomouc, um Mirjana zu hören, durch die Behauptung Max Brods veranlasst, dass „'Mirjana' was fated to surpass the popularity of "Schwanda".[394] Peyser brachte in seinem

[393] Černušák, Gracian, (- k-): „Josip Mandić: Mirjana, původni premiéra v Olomouci“, in: *Lidové Noviny* 97 (23. Februar, 1937), S. 9.

[394] Peyser, Herbert F.: «New Operas Abroad», in: *New York Times*, 28,911 (21. März 1937), S. 7. Peyser denkt an die Oper des in Prag geborenen Komponisten jüdischer Abstammung Jaromír Weinberger (Prag, 1896 – Saint Petersburg, Florida USA, 1967) *Schwanda, der Dudelsackpfeifer* (tschechisch: *Švanda dudák*), die als „Volksoper“ und „Märchenoper“ apostrophiert wurde. Sie wurde im Jahre 1926 komponiert und nach der Uraufführung in Prag und großem Erfolg beim Publikum auf einer Reihe der Opernbühnen Europas und auf der ganzen Welt gespielt (sie wurde in 17 Sprachen übersetzt und 1931 wurde sie auch in der Metropolitan Opera in New York gespielt). Noch heute wird die Ouverture der Oper als Standardrepertoirestück vieler Weltorchester

Artikel in kurzen Zügen die Handlung der Oper, jedoch im Unterschied zu vielen tschechischen Kritikern drückte er kurz und bündig seine nicht wirklich positive Meinung über Mandićs Oper aus: „Yet, in spite of Max Brod, 'Mirjana' did not persuade me that he ever wholly mastered the business", und charakterisiert Mandićs Musiksprache durch die Behauptung, dass der Komponist "has chosen to write mainly in the dissonant, patchy and imperfectly assimilative idiom of composers like Franz Schreker and the Erich Korngold of an earlier day."[395]

Vielleicht die kompetenteste, allumfassendste und quantitativ umfangreichste Musikkritik, in der der Autor besonders dem Musikaspekt von *Mirjana* Aufmerksamkeit schenkte, wurde in der Tageszeitung *Moravski Večernik* am 25. Februar 1937 veröffentlicht. Leider war es unmöglich, die Identität des durch die Initialen „-na." unterschriebenen Musikkritiker zu eruieren, dessen Beurteilungen durchdacht und argumentiert sind, obwohl sie nach einer sorgfältigen Analyse in Frage gestellt werden könnten.[396]

> „[...] Hudba kterou na tuto látku komponoval Josip Mandič, prozrazuje především obratného, s rěmeslem hudební skladby dokonale seznámeného skladatele mimořádného nadáni, bezprostředního hudebniého výrazu, neselhávající invence a myšlenkové pohotovosti hodné úcty. Komposiční faktura se dopracovává už během prvního jednání k bezpečnému formálnímu utváření myšlenkového toku a osvědčuje pak nejvýraznějni ve zvukové stavbě ensemblových scén zkušený a rozvážný smysl pro účinné hudebni divadlo. Povahou svého tvůrčího usměrnění se liší Mandič nesporné k svému prospěchu a vlivem prostředí, v němž žije a tvoří, zrcela od soudobé jihoslovanské hudby, která dosud ulpívá mechanicky pod vlivy jihoslovanské hudby lidové; připomíná svůj původ vedle dějové latky toliko některými prvky hudebními, užitými k charakterisaci scény, ale jinak se řadí celou svou povahou do hudby čsl. Nesporné klady díla tohoto druhu jsou však také hojně vyvažovány některými nedostatky "Mirjany". Velmi závažný kaz vnáší do díla především slovesná předloha opery, spojujíci po primitivně užitém prologu motiv věčných milenců naprosto nesourodě, neorganicky a metodou vnitřně nezdůvodněného nastavování s pohádkovým motivem subjektivně vnímaného okamžiku, tvajícím celé století a prožívaném nositelem dramatické idee (Petrem) vzdáleně od reálného světa, a nastavovaném nakonec ještě zjevem mrtvé milenky personifikované opačným morálním charakterem. Libreto získává touto nelogickou kontaminací sobě navzájem naprosto cizích motivů sice ne méně než tři kontrastujících elementů (Mirjana-Mira, doba, prostředí), ale není pravděpodobné, že bi bilo lze požadovat po diváku, aby se za cenu těchto skladbených výhod zřekl logického zdůvodnění takové dějové architektoniky. Tuto vlastnost opery prohlubuje pak neobyčejně záliba upravovatelů libreta v podružných složkách a výjevech episodních, jimiž je tato opera prostoupena v taková míře, že dějová složka je stavebně doslova rozbíjena a povážlivě zdržována. Jednoho méně přiznivého rysu není pak prosta ani hudební složka opery; je to poměrně malá osobitost Mandičovy invence, projevující se silnými a zřetelnými stopami celé řady skladatelských vzorů od Dvořaka, v některich insturmentačních prvcích přes Foerstra, Nováka ke Křičkovi [...]." / „[...] Die von Josip Mandić komponierte Musik verrät einen vielseitigen, mit dem Handwerk der Komposition ausgezeichnet vertrauten und außergewöhnlich begabten Autor mit einer beachtenswerten Invention und gedanklichen Schlagfertigkeit. Die komponierte Struktur erreicht bereits im ersten Akt eine sichere formale Prägung des Handlungsflusses und verdeutlicht im Klangaufbau der Ensembleszenen einen erfahrenen und überlegten Sinn für ein wirkungsvolles Musiktheater. Im Wesen seiner schöpferischen Art

---

gespielt. Genauso wie für Mandićs *Mirjana* übersetzte Max Brod das Libretto von *Schwanda* in die deutsche Spache. Ohne den echten künstlerischen Wert von Mandićs Oper zu berücksichtigen, ist die von Peyser überlieferte Aussage Brods zweifellos ein großes Kompliment an *Mirjana*. Leider ist es mir trotz zahlreicher Versuche nicht gelungen, dem Zeitungsartikel, in dem sich die von Peyser erwähnte Aussage Brods befindet, auf die Spur zu kommen.

[395] Ebd.

[396] Darüber mehr im weiterenVerlauf dieser Arbeit.

unterscheidet sich Mandić, zweifellos zu seinem Vorteil, gegeben durch den Einfluss seines Lebensraumes, zur Gänze von der zeitgenössischen jugoslawischen Musik, welche bisher mechanisch unter Einflüssen der jugoslawischen Volksmusik leidet; an seine Herkunft erinnert er neben der eigentlichen Handlung nur durch Verwendung einzelner musikalischer Elemente zur Charakterisierung entsprechender Szenen, sonst aber reiht er sich nahtlos in die tschechoslowakische Musik ein. Unbestrittene Vorzüge des Werkes werden jedoch auch durch einige Unzulänglichkeiten von ‚Mirjana' getrübt. Einen gewichtigen Schaden erleidet das Werk vor allem durch die geschriebene Vorlage, welche nach einem primitiv verwendeten Prolog das Motiv der ewig Liebenden absolut inhomogen, unorganisch und mittels einer Methode von innerlich unergründbarer Zusammenfügung mit einem Märchenmotiv eines subjektiven Augenblicks, der ein ganzes Jahrhundert eines von der realen Welt entfernten Lebens des Trägers der dramatischen Idee (Peter) umfasst, verbindet, wo zuletzt noch eine Erscheinung der toten Geliebten, personifiziert durch einen entgegengesetzten Moralcharakter, angefügt wird. Das Libretto erzielt durch diese unlogische Kontamination von einander absolut fremden Motiven zwar nicht weniger als drei kontrastierende Elemente (Mirjana-Mira, Zeit, Ort), es erscheint aber unwahrscheinlich, vom Zuseher verlangen zu können, dass er zugunsten dieser kompositionstechnischen Vorteile auf eine logische Kausalität der Handlungsvorgänge verzichtet. Diese Eigenschaft der Oper wird noch ungewöhnlich von einer Vorliebe der Librettobearbeiter für Nebeneffekte und episodische Szenen vertieft, die sich in einem Ausmaß durch die Oper ziehen, dass die Handlung in ihrem Aufbau gleichsam zerstört und bedenklich verzögert wird.

Eine weniger günstige Färbung weist die musikalische Seite der Oper auf; es ist die verhältnismäßig niedrige persönliche Prägung von Mandićs Invention, die sich mit starken und deutlichen Spuren einer ganzen Reihe musikalischer Vorbilder von Dvořák beginnend darbietet, in manchen Orchestrierungselementen über Foerster, Novák zu Křička weisend [...]".[397](Übersetzung von Paul Koutnik)

Von der Wichtigkeit, die *Mirjana* für die tschechische Kultur hatte, zeugt auch die Tatsache, dass sie mit dem für jene Zeit modernsten Medium – Rundfunk – im Tschechischen Rundfunk direkt übertragen wurde, so konnten sie zahlreiche Musikliebhaber europaweit hören.[398]

Ungefähr ein Jahr nach der Premiere der Oper *Mirjana*, beim Versuch ein passendes Libretto für seine dritte Oper zu finden, wandte sich Mandić mit einem Brief auch an Milan Begović[399], den kroatischen Schriftsteller, den Autor eines der bekanntesten Opernlibretti in der kroatischen Musikgeschichte – Gotovacs *Ero der Schelm*. Das ist zugleich chronologisch der erste gefundene Brief, den Mandić zu jener Zeit an eine Person des öffentlichen Lebens

[397] - na.: «Původní operní novinka v Olomouci», in: *Moravsky večernik* 46 (25. Februar 1937), S. 4.

[398] Die Oper *Mirjana* von Josip Mandić wurde im Rundfunk am 6. März 1937 übertragen: „[...] Die Reprise des Werkes am 5. März wird von den tschechoslowakischen, den jugoslawischen und den Schweizer Sendern übertragen werden – ein Beweis für die Bedeutsamkeit der Oper [...]". H. W.: „Josip Mandić: Mirjana", in: *Rytmus*, 2 (1936-37), S. 87.

[399] „Begović, Milan (Pseudonym Tugomir Cetinski, Xeres de la Maraja, Stanko Dušić), kroatischer Schriftsteller (Vrlika, 19. I. 1876 – Zagreb, 13. V. 1948). An der Universität in Zagreb studierte er Naturwissenschaften, in Wien und in Italien Romanistik und Slawistik. [...] Dramaturg in Hamburg am Deutschen Schauspielhaus ab 1909., und ab1912–15 Dramaturg und Regisseur an der Neuen Wiener Bühne in Beču. [...] Ab 1927. Direktor des Dramas HNK in Zagreb, wurde aber nach der Premiere des nach dem Roman von A. Šenoa geschriebenen Theaterstücks *Hrvatski Diogenes* (*Kroatischer Diogenes*) (1928) wegen Anspielungen auf die politischen Umstände, auf ein Gymasium versetzt und 1932 pensioniert [...] . Er versuchte sich in fast allen literarischen Genres und war auch als Übersetzer sehr fruchtbar [...]. Als Dramatiker, zumal als Prosaiker erreichte Begović beständigere und wertvollere Resultate. Als sensibler Künstler, theatermäßig allumfassend ausgebildet, kennt er die zeitgenössische Dramaturgie und das Streben des modernen Theaters um die Affinitäten des Publikums zufriedenzustellen, und ist bemüht in seinen Dramen den aktuellen Tendenzen zu folgen in dem er die Neuheiten in der Technik und Thematik annimmt und neu erfindet [...]. Er schuf das Libretto für die Oper *Ero der Schelm* von J. Gotovac [...]. http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=6621 (Letzter Zugriff 26.06.2016.

richtete, ausgenommen jene Briefe, die an den Bruder Ante gesandt waren.[400] Im Brief bittet Mandić Begović, ihm ein „gutes, ausgezeichnetes Libretto zu geben“ mit dem sie „die Welt erobern könnten“ und erwähnt, dass er, obwohl er einige „Vorschläge“ der tschechischen Dramatiker bekam, kein entsprechendes „Sujet“ gefunden hat. Von Begović verlangt er, dass das Libretto eine Basis hat, die „durch und durch dramatisch“ sein sollte, was zu „seinem Temperament passt“, etwas „«à la 'Tosca'. Auflösung möglichst einfach, ohne Mystik und Symbolismus“. Mandić denkt dabei an etwas „aus dem Dubrovniker oder Trogirer Leben, und führt fort, dass seine „geistigen Augen von jungen Jahren an auf Šenoa[401] gerichtet sind: Zlatarevo zlato“.[402]

---

[400] Den Brief fand ich im Nachlass von Milan Begović, der im Institut für die Geschichte der kroatischen Literatur, Theater und Musik der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste (Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti), Opatička 18, 10 000 Zagreb verwahrt wird.

[401] „August Šenoa (* 14. November 1838 in Zagreb; † 13. Dezember 1881 ebenda) war ein kroatischer Schriftsteller, Kritiker, Herausgeber und Dramaturg. […] Er studierte Rechtswissenschaften in Prag und Zagreb, beendete sein Studium aber nicht. Er lebte auch eine Zeit lang in Wien, kehrte aber 1866 nach Zagreb zurück, wo er einige Zeit als Notar arbeitete und Senator im Stadtrat war, zudem war er Leiter des Staatstheaters in Zagreb. Er übersetzte Schriftstücke aus dem Englischen, Tschechischen, Französischen und Deutschen […]. Er starb in Zagreb im Alter von 43 Jahren und wurde auf dem Mirogoj-Friedhof in Zagreb beigesetzt. In seinen Romanen verschmolz er die lebendige und schöpferische Sprache des kroatischen Nationalgefühls mit einer realistischen Beschreibung der Entwicklung des Kleinbürgertums. Er gilt als „Vater des kroatischen Romans“ und der modernen kroatischen Literatur […]“. https://de.wikipedia.org/wiki/August_%C5%A0enoa (Letzter Zugriff 25.07.2016)

[402] „[...] A sada dozvolite, da se osvrnem na drugo pitanje. Moja 'Mirjana' prodrla je u Olomoucu posvema i imade već 6 kazališta, koja će je uprizoriti. Spremam se da napišem novu operu. Sve kritike bez iznimke – i češke i njemačke – konstatiraju jednoglasno, da sam desegao najviši stepen dovršenosti u kompozicionoj tehnici i instrumentaciji. Pišem Vam to i napominjem nuzgredice da su «Prager Tagblatt» i «Mährisches Tagblatt» izrazili mišljenje, da će moja Mirjana konačno probiti led stagnacije u svjetskoj opernoj produkciji, ne za to da se hvalim, nego da si budete posvema svjesni toga, da stupam pred Vas kao zreo umjetnik, snabdjeven sa svim potrebitim rekvisitima. Moj plan je odvažan ali osjećam u sebi potrebitu snagu: dajte mi dobar, izvrstan libreto i osvojit ćemo si svjet! Time sam Vam već natuknuo o čemu se radi. Imadem pred sobom nekoliko predloga čeških dramatičara. Nijedan sujet mi ne odgovara. 4 mjeseca posvetio sam studiu Ptolomejaca, Kleopatri i Antoniju. Bi (sic!) sam već skoro odlučio da si izaberem za libretto konac Antonija i da izrazim muzički, čitavu onu strast, koja je spajala do smrti rimskog triumvira / tako kontrastnih karakternih svojstava / sa najgenijalnijom ženskinjom staroga vijeka i najvećom ljubavnicom svih vjekova. Odustao sam od toga, jer me je od toga odvratila nesimpatičnost njene pojave.

Biste li bili tako ljubazni, da mi učinite predlog za libretto? Imala bi to da bude osnova kroz i kroz dramatična, odgovarajuća mojem temperamentu. Nešto à la «Tosca». Raspletaj po mogućnosti jednostavan, bez mistike i simbolisma. Možda nešto iz dubrovačkog ili trogirskog života? Već od mladih godina uprte su moje duševne oči na Šenou: Zlatarevo zlato. Ako nadjete nešto visoko dramatskog, prihvatio bih možda i tu osnovu, jer mislim da konflikt – Dora – Klara – omogućuje dramatsku gradaciju. / Svakako bit ću Vam zahvalan za nekoliko redaka. Mislim da suradnja nas dvaju, zrelih umjetnika, mogla bi obogatiti svjetsku literaturu o jedno vredno djelo. / Uz mnogo srdačnih pozdrava / Vaš odani / Mandić.“ / „[...] Und jetzt, erlauben Sie mir, mich der zweiten Frage zuzuwenden. Meine 'Mirjana' erlangte in Olmouc tadellosen Erfolg und es gibt schon 6 Theater, die sie auf die Bühne bringen werden. Ich bin im Begriff, eine neue Oper zu schreiben. Alle Kritiken – die tschechischen, die deutschen – konstatieren ohne Ausnahme, dass ich die höchste Stufe in der Vervollkommnung der kompositorischen Technik und der Instrumentierung erreicht habe. Ich schreibe Ihnen davon und erwähne nebenbei, dass das „Prager Tagblatt“ und „Mährische Tagblatt“ die Meinung äußerten, dass meine Mirjana endlich das Eis des Entwicklungsstillstands in der Weltopernproduktion durchbrechen würde, nicht um zu prahlen, sondern um Ihnen bewusst zu machen, dass ich als reifer Künstler, mit allen notwendigen Requisiten vor Ihnen stehe. Mein Plan ist mutig, aber ich fühle in mir die notwendige Kraft: geben Sie mir ein gutes, ausgezeichnetes Libretto und wir werden uns die Welt erobern! Damit deute ich an, worum es geht. Ich habe vor mir ein paar Vorschläge der tschechischen Dramatiker. Keines der Sujets entspricht mir. Vier Monate widmete

Es ist nicht bekannt, ob Begović auf Mandićs Brief antwortete, es ist aber sicher, dass zum Schaffen eines eventuellen Librettos einer neuen Oper keine Zusammenarbeit zwischen dem Schriftsteller und dem Komponisten zustande kam. Mandić komponierte seine dritte Oper nach der Textvorlag des kroatischen Schriftstellers Božo Lovrić.

1940 – 1959; Der Krieg und die Nachkriegszeit.

Der Zweite Weltkrieg wird, wie wir später sehen werden, in der Tat das Leben von Josip Mandić radikal verändern. Quelle der relativ spärlichen Informationen über diesen Zeitabschnitt von Mandićs Leben ist, fast ausschließlich, die ziemlich knappe Korrespondenz der Gebrüder Mandić, und zwar nach dem Jahr 1945.

Schon aus dem Brief Josips an Ante Mandić vom 11. August 1935 aus Prag kann man erfahren, dass seine finanzielle und damit zugleich seine komplette Lebenssituation rapide anders zu werden schienen. Das ist die Zeit, in der die Änderungen einsetzten, die – neben der Tragödie des Kriegs - zu einer dramatischen Verschlechterung führen werden, später dann auch zu einer weiteren tragischen Wende in Mandićs Leben.[403]

Der erste Brief nach den Kriegsjahren, aus dem ersichtlich ist, dass die Brüder mehr als 5 Jahre keinen Kontakt miteinander hatten, stammt vom 26. Juni 1945. Der Brief ist dramatisch aus der Tatsache heraus, dass die Brüder nach dem großen Kriegswirbel zum ersten Mal erfahren, dass beide überhaupt noch am Leben sind, und dass es der engsten Familie von Ante Mandić, seiner Ehefrau Olga, der Tochter Nevenka und dem Enkelkind Oleg, die zuerst in Rijeka inhaftiert und später in eines der berüchtigtsten nationalsozialistischen Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau (Oświęcim) überbracht wurden, gelungen ist zu

---

ich dem Studium der Ptolemäer, der Cleopatra und Antonius. Ich entschied mich schon fast dazu, das Ende von Antonius auszuwählen und durch die Musik die ganze Leidenschaft auszudrücken, die diesen römischen Triumviren, der so kontrastreiche Charakterzüge besaß, bis zu seinem Tode mit der genialsten Frau der Antike und der größten Liebhaberin aller Zeiten, verband. Ich habe darauf verzichtet, da mich die Antipathie ihrer Erscheinung davon abhielt.

Würden Sie so zuvorkommend sein, mir einen Vorschlag für ein Libretto zu machen? Es sollte eine durch und durch dramatische, meinem Temperament entsprechende Grundlage sein. Etwas à la 'Tosca'. Auflösung möglichst einfach, ohne Mystik und Symbolismus. Vielleicht etwas aus dem Dubrovniker oder Trogirer Leben? Schon seit jüngeren Jahren sind meine geistigen Augen auf Šenoa gerichtet: Zlatarevo zlato. Falls Sie etwas Hochdramatisches finden, nähme ich auch diese Grundlage an, weil ich denke, dass der Konflikt – Dora – Klara – dramatische Gradierung ermöglicht. Ich wäre Ihnen auf jeden Fall für ein paar Zeilen dankbar. Ich glaube, dass die Zusammenarbeit von uns, zwei reifer Künstler, die Weltliteratur um ein wertvolles Werk bereichern könnte. Mit vielen Grüßen / Ihr ergebener / Mandić“. Der Brief von Josip Mandić an Milan Begović aus Prag vom 7. März 1937. Nachlaß von Milan Begović, Institut für die Geschichte der kroatischen Literatur, Theater und Musik der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste (Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti), Opatička 18, 10 000 Zagreb.

[403] Vgl. dazu den Brief von Josip Mandić an den Bruder Ante aus Prag von 11.8. 1935. Nachlass AM, KSA (Kroatisches Staatsarchiv, Zagreb).

überleben.[404] In dem Brief an Ante berichtet Josip, dass er ab dem Jahr 1940 unter der Kontrolle der Gestapo stand, dass seine Briefe geöffnet wurden, und am 15. November 1941 wurde er gemeinsam mit der ganzen Familie aus der Wohnung in der Bubeneči Straße ohne jegliche Vorwarnung hinausgeschmissen. Inmitten des Winters wurden sie gezwungen ins Hotel Zlata Husa umzuziehen, bis sie nach zwei Monaten eine Wohnung in Horne Černošice unweit von Prag fanden. Vier Monate danach verkaufte die Gestapo – Mandićs Worten nach – das Haus, in welches sie gerade eingezogen waren, sodass seine Familie gezwungen war, wieder umzuziehen und zwar ins Haus Nummer 91 in gleicher Straße. Aus demselben Brief erfährt man, dass die deutsche Okkupationsbehörde 1942 seine Anwaltskanzlei schloss und es Mandić damit unmöglich machte, sich weiter als Anwalt zu betätigen.[405] Hätte er sich widersetzt, wäre er in einem Konzentrationslager gelandet. Er fügt hinzu, er lebe seit jenem Zeitpunkt mühsam dahin, aber er „«[...] toga ne žali jer je napisao simfoniju na koju je ponosan i jugoslavensku operu 'Kapitan Niko', koja će, izgleda biti dana u Narodnom divadlu još ove zime». / „[...] bedauert es nicht, weil er eine Symphonie schrieb, auf die er stolz sei, sowie auch die jugoslawische Oper 'Kapitän Niko', die wahrscheinlich noch in diesem Winter im Volkstheater auf die Bühne gebracht wird.“[406]

Die allumfassenden und tiefen politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg die Tschechoslowakei schwer ergriffen haben, kennzeichneten auch einen schicksalshaften Einfluss auf Mandićs Lebensbedingungen. Abgesehen davon, dass der Staat seinen offiziellen Namen änderte (der neue Staatsname von 1945 bis 1960 war die Tschechoslowakische Republik / Československá Republika), beginnt im Jahre 1946, nachdem bei der Parlamentswahl die Kommunistische Partei die meisten Stimmen bekam, die Ära der kommunistischen Diktatur, die im größten Maße von der Sowjetunion, an deren Spitze der berüchtigte Diktator Josef Wissarionowitsch Stalin stand, „diktiert“ und bestimmt war. Sofort nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, mit der Machtübernahme von Klement Gottwald, eines kommunistischen Politikers und später eines

---

[404] Seine schreckliche Erfahrung des Daseins im Lager Auschwitz-Birkenau beschrieb Oleg O. Mandić ausführlich in seinem Buch *Kronika obitelji Mandić* (*Die Chronik der Familie Mandić*). Mandić, O. Oleg: *Kronika obitelj Mandić*, Rijeka-Opatija: adamić, Katedra Čakavskog sabora Opatija 2001.

[405] Auch im Brief an Ante vom 9. November 1945 behauptet Josip, dass «nacisti prisilili da se odrekne advokature godine 1942.» / „er wurde im Jahre 1942 von den Nazis gezwungen auf die Advokatur zu verzichten, wie auch dass er «[...] do prevrata živio od prišteđenog, a na koncu i iznajmljenog novca» / „[...] bis zum Umsturz vom ersparten, und zum Schluss vom ausgeborgten Geld lebte“. Brief von Josip Mandić an den Bruder Ante von 9. November 1945 aus Prag. Nachlass AM, KSA (Kroatisches Staatsarchiv, Zagreb).

[406] Mit dem Begriff «jugoslavenska opera» / „jugoslawische Oper“ wollte Mandić zweifellos sagen, dass die Oper *Kapitän Niko* nach einem Sujet aus der kroatischen und nicht aus der tschechischen oder slowakischen Literatur abstammt; der Autor des Librettos ist, wie schon erwähnt, der kroatische Schriftsteller und Publizist Božidar Lovrić.

stalinistischen Diktators[407], führte die Tschechoslowakei in den sog. „Regierungen von Klement Gottwald I. und II.“ vor allem die „kommunistische Diktatur“ durch, begann danach mit der Verstaatlichung der Wirtschaft, der systematischen Vertreibung und Verfolgung von Angehörigen der deutschen Nationalität[408], und veränderte tiefgreifend die bisherigen Eigentumsverhältnissen, wie auch in der Organisation der Landwirtschaft und des Dorflebens.

Im neuentstandenen Staat, der *de facto* „ein Satellitenstaat der Sowjetunion“ war[409], waren die Folgen der „kommunistischen Staatsdoktrin“ nicht nur im Bereich der Menschenrechte verheerend (ein Resultat dessen waren die Massenverhaftungen, so wie die Deportationen in die Lager und Hinrichtungen all derer, die als „unerwünscht“ und „ungeeignet“ bezeichnet wurden, nach dem Vorbild von gleichartigen „Stalinistischen Säuberungen in der Sowjetunion“)[410], sondern sie führten zur Einschränkung des Güter- und Menschenstroms, zur Grenzschließung und Begrenzung der Geschäftsgänge mit dem Ausland, was weitreichende Folgen auf Mandićs professionelle Anwaltstätigkeit hatte, die die Primärquelle seines Einkommens war.

Nach den ersten zwei Briefen aus dem Jahre 1945 ist der nächste aufbewahrte Brief erst mit 1947 (1. August) datiert; in diesem Brief spricht Josip über die neu entstandenen Probleme in beruflicher Hinsicht infolge der großen Änderungen, die die neue sozialistische Einrichtung des tschechoslowakischen Staats mit sich gebracht hat[411], und im Brief vom 31.

---

[407] Im Jahre 1946 bekleidete Gotwald zunächst das Amt des Ministerpräsidenten, und nach dem sog. „Tschechoslowakischen Putsch 1948“ wurde er Präsident der „Republik Tschechoslowakei“. Dieses Amt bekleidet er bis zu seinem Tod 1953.

[408] „Rund drei Millionen Deutsche wurden so 1945 / 1946 aus dem Staatsgebiet entfernt“. Zitiert nach: https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Tschechoslowakei. (Letzter Zugriff 16.07.2017)

[409] Vgl. dazu https://de.wikipedia.org/wiki/Tschechoslowakische_Republik_(1948%E2%80%931960)

[410] „Ebenfalls beeindruckend war die Bilanz der Opfer nach vier Jahrzehnten kommunistischer Herrschaft. In mehr als 200.000 politischen Urteilen wurden 248 Bürger zum Tode verurteilt und hingerichtet, 4.500 starben in den Gefängnissen und 327 kamen an den Grenzen zu Tode. Fast 7.000 Personen wurden aus der Slowakei in Arbeitslager in die Sowjetunion verschleppt. In Gefängnissen und Internierungs- und Zwangsarbeiterlagern wurden 250.000 Menschen eingesperrt, dreimal so hoch war die Zahl der beruflich und sozial Verfolgten. Rund 500.000 bis 750.000 Menschen wurden aus religiösen Gründen diskriminiert. Die Gesamtzahl der politisch Verfolgten betrug zwei Millionen, so dass mit den Familienangehörigen sechs bis acht Millionen Personen von den Folgen der kommunistischen Repression betroffen waren.“ Zitiert nach: http://www.bpb.de/apuz/29477/die-aufarbeitung-der-diktaturen-in-tschechien-und-der-slowakei?p=all. (Letzter Zugriff 28.07.2016) Leider wird auch Josip Mandić (indirekt) zum Opfer der Folgen des politischen Aufwallens und tiefer Änderungen in der Nachkriegstschechoslowakei werden.

[411] «[...] 14 sati biti neprekidno na nogama i mučiti se u kancelariji i izvan kancelarije, sa klijentelom, koja je uslijed podržavljanja (sic!) svih većih poduzeća reducirana na nekoliko industrijalaca, kojima je država oduzela svu imovinu, a nakon 2 godine od podržavljanja (sic!) niti ne misli, da bi barem pripravila preduvjete za isplaćivanje odštete, tako te dotični skapavaju i ne mogu da honoriraju svojega advokata niti djelomično, to vjeruj mi, nije ugodna stvar. Imadem doduše nekoliko krupnih stvari, osobito dvije velike osjeguravaonice, Assicurazioni a Riunionku, i njihove ovdašnje direkcije bile su podržavljene 2. julija t. g. bio je potpisan protokol izmedju obaju vlada te je naša vlada priznala njihovo pravo na adeguatnu (sic!) i efikasnu odštetu [...]». / „[...] 14 Stunden ohne Unterbrechung auf den Beinen sein und sich in und außerhalb der Kanzlei mit der Klientel quälen, die infolge der Verstaatlichung aller größeren Unternehmen auf ein Paar Industrielle reduziert wurde, denen der Staat ihr ganzes Vermögen beschlagnahmte und nach 2 Jahren seit der Verstaatlichung gar

März 1948 meldete Mandićs Sohn Niko seinem Onkel Ante Mandić die niederschmetternde Nachricht über die wiederholte Schließung der Anwaltskanzlei, die „im Laufe der nächsten 14 Tage“ durchgeführt werden soll.[412] Obwohl Ante Mandić[413] durch seine diplomatischen Beziehungen im damaligen Jugoslawien mit allen Kräften versuchte, seinem Bruder zu helfen, schrieb Niko schon im nächsten Brief vom 29. April 1948 an seinen Onkel Ante, dass seine «požrtvovni trud nije imao dosada pozitivnih rezultata i nije mogao odvratiti likvidaciju kancelarije [...] otac je morao [...] obavijestiti sve klijente da ne izvršuje više advokaturu a (sic!) pozvati ih, da si dodju po spise» / „aufopfernde Mühe bis jetzt keine positiven Resultate ergab [...] so musste der Vater [...] alle Klienten benachrichtigen, dass er die Anwaltstätigkeit nicht mehr ausübe, und musste sie bitten ihre Akten abzuholen.“[414] Obwohl es anhand der aufbewahrten und überlieferten Informationen nicht möglich ist, den Verlauf der Ereignisse und die genauen Gründe der Schließung von Mandićs Anwaltskanzleit genau zu rekonstruieren, so scheint es gemäß der verfügbaren Dokumente, dass Josip Mandić ohne wirklichen Grund auf eine fast kafkaeske Art und Weise „von der Advokatenliste ausgelöscht wurde“, also ausradiert von der Liste der Anwälte denen im damaligen Staat die Adovkatentätigkeit erlaubt war.[415] Dadurch wurde ihm freilich untersagt, seine Anwaltstätigkeit weiter zu betreiben. Die Situation von Josip Mandić änderte sich auch nicht, nachdem Ante Mandić bei den hochrangigen Staatsbeamten, sogar beim damaligen

---

nicht die Voraussetzungen für die Schadenauszahlung vorzubereiten beabsichtigt, so dass die Betroffenen ihr Dasein fristen und nicht mal teilweise ihren Anwalt honorieren können, das, glaub mir, ist keine angenehme Sache. Ich habe allerdings einige größere Fälle, besonders zwei große Versicherungen Assicurazione und Riunione (*Riunione Adriatica di Sicurtà*, Verm. des Verfassers), aber auch ihre hiesigen Direktionen wurden verstaatlicht. Am 2. Juli d. J. wurde das Protokoll zwischen den beiden Regierungen unterschrieben, und unsere Regierung billigte das Recht auf adäquate und wirksame Entschädigung [...]“. Der Brief von Josip an Ante Mandić vom 1. August 1947. (Nachlass von AM, KSA, Zagreb).

[412] Der Brief von Niko Mandić an Ante Mandić von 31. März 1948. Nachlass AM, KSA.

[413] Man darf nicht vergessen, dass Ante Mandić noch im Laufe des Zweiten Weltkriegs in den wichtigsten Institutionen der zukünftigen „Volksregierung“ war, und von März 1945 bis zur Ausrufung der Republik am 29. November 1945 zusammen mit Srđan Budisavljević und Dušan Sernec Mitglied der Regentschaft Jugoslawiens war, also einer der führenden Männer des damaligen sog. „Demokratischen Föderativen Jugoslawiens“, und dadurch außerordentlich einflussreich.

[414] Der Brief von Niko Mandić an Ante Mandić von 29. April 1948. Nachlass AM, KSA.

[415] Im Brief, den Ante an Josip am 28. März 1948 schrieb, versucht Ante, auch selbst ohne die richtige Antwort was Josip tatsächlich passierte zu kennen, diesen Vorgang der tschechoslowakischen Staatsbehörden auf folgende Art und Weise zu deuten: «To je, dakako, ozbiljna i neugodna stvar, ali sam uvjeren, da se to Tebi dogodilo samo onako u prvom naletu prilika i da će se to sjegurno popraviti, kako Ti to i zaslužuješ. Ta isključeno je, da bi Ti, koji se nijesi miješao nikad aktivno u politici i koji si pod Švabama trpio, kome su zatvorili kancelariju i potjerali ga u provinciju, mogao sada da stradaš [...]. Takove se stvari uvijek događaju u prvoj konfuziji revolucije, ali se na sreću takodjer i popravljaju.» / „Das ist, freilich, eine ernste und unangenehme Sache, ich bin aber überzeugt, dass es Dir nur im ersten Anlauf der Umstände passierte und dass es sicher wieder in Ordnung gebracht wird, so wie Du es auch verdienst. Es ist ja ausgeschlossen, dass gerade Du so verunglücken könntest, der sich nie aktiv in die Politik eingemischt hat, und unter den Deutschen litt, dem sie die Kanzlei schlossen und den sie in die Provinz vertrieben haben [...] Solche Sachen passieren immer in der ersten Konfusion der Revolution, werden aber zum Glück auch schnell wieder zugute gemacht“. Brief von Ante an Josip Mandić von 28. März 1948. Nachlass AM, KSA.

tschechoslowakischen Präsidenten Edvard Beneš, „intervenierte“.[416] Abgesehen von einer gewissen moralischen Genugtuung hatte sich die Situation Josip Mandićs nicht im Geringsten verbessert, im Gegenteil, ihm, Anwalt vom Beruf, wurde seine Einnahmequelle für den Lebensunterhalt entzogen.[417]

Obwohl Mandić eine Zeit lang glaubte und hoffte, dass er wieder in die Liste jener Anwälte aufgenommen werden würde, die ihre Tätigkeit weiter ausüben dürfen, kann man aus dem Brief an seinen Bruder Ante von 20. Dezember 1948 erfahren, dass sich die Situation sogar zusätzlich verschlechterte. Durch das neue Gesetz über die Rechtsanwaltschaft, das gleich ab dem neuen Jahr in Kraft treten wird, schreibt Mandić, werden alle Rechtsanwaltskammern aufgelöst, und an ihrer Stelle wird in jedem Bezirk der Tschechoslowakei eine Bezirksgenossenschaft – sog. „Kooperativa“ organisiert. Die Advokatur werden nur diejenigen Anwälte ausüben können, die als Mitglieder von diesen Vereinigungen aufgenommen werden. Mandić wurde klar, dass «[...] ne bi imao niti u slučaju da mu se nije desilo ono što mu se desilo u ožujku 1948. nikakvih izgleda, da bude primljen

416 «[...] Ja sam za njega pisao Presidentu B. i zainteresirao neke partijske drugove, da se za Josipa zauzmu [...] .» / „[...] Ich schrieb von ihm dem Präsidenten B. und weckte das Interesse bei einigen Parteikammeraden, sie sollen sich für ihn einsetzten [...].“ Brief von Ante Mandić an Fran Mandić von 29. Mai 1948. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

417 Josip schreibt im Brief am 21. Mai: «[...] Moja stvar pak bila je riješena na način, koji me rehabilitira moralno, ali koji ostavlja sve ekonomske posljedice prijašnje odluke. Bio si tako ljubazan pa si pisao dru Z. St. Tvoje pismo dao sam mu doručiti (sic!) sa svojim popratnim pismom. Dva dana iza toga javio mi je telefonski, da nije moguće ukinuti odluku o izključenju nego samo pod uvjetom, da resignujem «dobrovoljno» na izvršenje svojeg zvanja. Dokazivao mi je, da na taj način si omogućujem ako ništa drugo a to barem preskrbiti si kakvo namještenje, što bi u slučaju diskriminacije bilo nemoguće. Sa svoje strane primjetio sam, da je u mojim godinama vrlo teška stvar ogledati se po novom zvanju, da sam posvema bez imetka itd. Dr. St. je ali stajao nepokoleblivo (sic!) na stanovištu, da mi tu koncesiju čini samo zato jer želi doći Tebi u susret i da je njegov predlog maximum toga, što mi za danih okolnosti može ponuditi. Nije mi dakle preostalo ništa drugo, nego prihvatiti sa zahvalnošću njegov predlog te sam već ovih dan poslao odvjetničkoj komori dopis, kojim bez nevadbe razloga, javljam, da se odričem prakse. Kako sam jučer utvrdio kod sekretara komore, bit će mi u ponedjeljak doručen novi dekret, kojim se ukida odluka, kojim sam bio izključen a time i diskriminacija. Ali nastaje pitanje: od česa ću živjeti? Kancelarija se likvidira, u mojim godinama, kako rekoh, bilo bi ludo pomisliti, da bih mogao naći kakvo namještenje [...].» / „[...] Meine Sache aber wurde auf die Art und Weise gelöst, die mich moralisch rehabilitiert, aber alle wirtschaftlichen Folgen der vorherigen Entscheidung belässt. Du warst so lieb und schriebst Dr. Z. St. Deinen Brief ließ ich ihm mit meinem Begleitschreiben überbringen. Zwei Tage danach rief er mich telefonisch an und teilte mir mit, dass es nicht möglich sei, die Entscheidung über den Ausschluss aufzuheben; es wäre nur unter einer Bedingung möglich und zwar sollte ich resignieren und auf die Ausübung meines Berufs „freiwillig“ verzichten. Er überzeugte mich, dass mir, wenn auch nichts Anderes, damit ermöglicht wird, mir dann mindestens irgendeine neue Anstellung anzuschaffen, was im Falle der Diskriminierung unmöglich wäre. Meinerseits bemerkte ich, dass es in meinem Alter eine sehr schwere Sache sei, mir eine neue Arbeit zu suchen, dass ich ganz ohne Vermögen bin, etc. Dr. St. stand aber unbeugsam auf dem Standpunkt, dass er mir dieses Zugeständnis machte, weil er dir entgegenkommen wollte und dass sein Vorschlag das Maximum dessen ist, was er mir unter gegebenen Umständen anbieten kann. Es blieb mir also nichts anderes übrig, als mit Dankbarkeit seinen Vorschlag anzunehmen, so sandte ich in diesen Tagen der Anwaltskammer ein Schreiben, in dem ich, ohne den Grund anzuführen, bekanntgebe dass ich auf die Praxis verzichte. Wie ich gestern bei dem Kammersekretär erfuhr, wird mir bis Montag ein neues Dekret zugestellt, wodurch der Ausschlussbescheid wie auch die Diskriminierung aufgehoben werden. Es stellt sich aber die Frage: wovon ich leben werde? Die Kanzlei wird liquidiert, in meinem Alter, wie schon gesagt, wäre es irrsinnig zu denken, dass ich irgendeine Anstellung finden könnte [...].“Nachlass AM, KSA, Zagreb.
(Übersetzung des Verfassers).

kao član udruženja [...]» / „[...] er keine Chance hatte als Mitglied der Genossenschaft aufgenommen zu werden, auch wenn das, was im März 1948 passierte, nicht geschehen wäre [...]“ weil, meinte er „[...] kao članovi bit će primljeni samo posvema pouzdane osobe, računa se, da će cjelokupni broj odvjetnika biti snižen za više od polovice [...]» / „[...] als Mitglieder nur die absolut vertrauenswürdigen Personen aufgenommen werden, man rechnet, dass die gesamte Zahl der Anwälte um mehr als die Hälfte vermindert wird [...]“ und führt mit Ironie fort: «Prema svemu tome je za mene zbilja bilo najljepše rješenje, što sam isčeznuo već pred 10 mjeseca (sic!). Ono što čeka mnoge bivše kolege, imadem konačno već za sobom [...]». / „Demnach ist für mich wirklich die beste Lösung gewesen, schon vor 10 Monaten zu verschwinden. Das was auf viele meiner ehemaligen Kollegen wartet, habe ich schon hinter mir [...]“. Auf die Frage «od čega živjeti?» / „wovon zu leben?“ sagt Mandić, dass es die Grundfrage sei, die ihn Tag und Nacht verfolge.[418]

Getroffen von dem tragischen und absurden Schicksal der politischen Wahrheit in der Tschechoslowakei der Nachkriegszeit, wird es Mandić bis zum Lebensende nie mehr gelingen zum Anwaltsberuf zurückzukehren.

In diesem für Mandić tragischen Moment kam er auf die Idee, dass ihm bei der Sicherung seiner Grundexistenz vielleicht Musik helfen könnte. In solchen aussichtslosen Bedingungen sah Mandić einen Lichtschimmer auf dem trüben Horizont seines Alltags und den Ausweg aus der tragischen materiellen Situation in der möglichen Aufführung seiner im Zweiten Weltkrieg komponierten Oper *Kapitän Niko*, dessen Auffürung ihm neben finanziellem Nutzen auch den Raum für die Schaffung neuer Musikwerke eröffnen und die vollständige Affirmation als Komponist bringen könnte. In diesem Augenblick beginnt auch die Zeit des Kampfs um die Theateraufführung der Oper *Kapitän Niko*, jenes Kampfes, der in einer Agonie enden wird, und gar bis zu seinem Tode, also zehn Jahre lang, dauern wird. Große Anstrengungen und eine unendliche Anzahl versuchter Inszenierungen von *Kapitän Niko*, die zugleich über die existenzielle Wichtigkeit dieses Unterfangens Zeugnis ablegen, werden ergebnislos bleiben. Die Spuren von dieser persistenten und tragischen Bestrebung sind auch in der Korrespondenz der Brüder zu finden, und diese Bemühung wird fast zum zentralen

[418] Nachdem Mandić an der Philosophischen Fakultät mit Auszeichnung die Prüfung aus der Italienischen Sprache bestanden hatte, plante er auch die Prüfungen aus der Kroatischen und Slowenischen Sprache anzutreten. Im Brief an den Bruder Ante von 20. Dezember 1948 fragte sich Mandić: «Sudbeni tumač? Hoće li me upisati u listinu? Prevodioc? [...] Hoću li kraj toliko tumača imati mogućnosti da zaradim ma barem za najnužnije?» / „[...] Gerichtsdolmetscher? Werden sie mich auf die Liste aufnehmen? Übersetzer? [...] Werde ich bei so vielen Dolmetschern die Gelegenheit haben um mindestens das Notwendigste zu verdienen? [...]“. (Übersetzung des Verfassers). Brief von Josip Mandić an Ante Mandić von 20. Dezember 1948. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

Thema der Briefe der beiden Brüder. Schon im Brief von 20. Dezember 1948 im Kontext der verlorenen Arbeit schreibt Mandić:

> «[...] Pišeš mi, da je moža (sic!) za mene sreća, što sam prestao odvjetnikovati, ta (sic!) na taj način da ću se moći barem posvetiti posvema glazbi. Ti znadeš, dragi Tone, da je to bio uvijek moj san, ali ... što s familijom? Glazba nosit će mi nešto istom tekom vremena a do te dobe? [...] Nego, ipak se je tekom ovog mjeseca dogodilo nešto, što me je podiglo barem moralno. Već od god. 1943 znao sam, da sam iskomponovao operu trajne vrednosti, najjače svoje djelo, velike dramatičnosti u radnji i u glazbi, uspjele arhitektonike, skroz melodično, živog ritma sa izrazitim narodnim elementima u pučkim plesovima i u napjevima. Uz to djelo rafinirano instrumentovano. Kazivao sam uvijek svojima: ako ne doživim ja premijere, doživjet ćete je Vi kao moje posthumno djelo. A eto: pred 3 sedmice bio sam pozvan k šefu opere Nar. divadla sa klavirnim izvadkom i orch. partiturom. Kroz 3 sata preigrao sam mu čitavo djelo a on je pratio moje sviranje u partituri. Njegovo iznenadjenje je raslo sa svakim činom. Iza predigre 3. čina i simf. intermezza u 3. činu (križna cesta), bio je upravo oduševljen te mi je izjavio, da te kompozicije spadaju medju najljepše što je u zadnjim godinama bilo napisano. Kada sam svršio sa predigranjem, rekao mi je doslovno: Za mene nije to pitanje, da li se Vaša opera imade dati ili ne u Nar. divadlu, za mene je samo pitanje, kada bi se, što prije moglo to djelo proizadjati. Nar. divadlu bilo je od god. 1939. ponudjeno 25 novih domaćih opera. Nekoje ne dolaze u obzir, nekoje su bile već izvedene. Mogu Vas uvjeravati bez pretjerivanja, da je Vaše djelo najjače od svih 25 opera. Govorit ću o tome sa ministrom prosvjete drem Nejedlim. Borit ću se za Vašu operu, postavit ću se za njom sa čitavim svojim autoritetom. Da živimo u drugim prilikama, gdje odlučuju vrednost djela kao takova, bio bih siguran za svoju stvar. Kako stoje stvari, zavisit će konačna odluka od svakojakih izvanmuzičkih obzira.» / „[...] Du schreibst, dass es für mich vielleicht ein Glück ist, dass ich mit der Rechtsanwaltstätigkeit aufgehört habe, weil ich mich auf diese Weise ganz der Musik widmen kann. Du weisst, mein lieber Tone, dass das immer mein Traum war, aber ... was ist mit der Familie? Musik wird mir erst nach einiger Zeit einige Erträge bringen und bis dahin? [...] Es ist dennoch im Laufe dieses Monats etwas passiert, was mich wenigstens moralisch aufbaute. Schon ab dem Jahr 1943 wusste ich, dass ich die Oper von Dauerwert komponiert habe, mein stärkstes Werk, von großer Dramatik in der Handlung und in der Musik, der gelungenen Architektonik, durchaus melodisch, mit lebendigem Rhythmus, den ausdrücklichen Volkselementen in den Volkstänzen und Weisen. Dazu ein Werk, das raffiniert instrumentiert ist. Ich sprach immer zu den Meinigen: falls ich nicht die Premiere erleben werde, werdet ihr es als mein posthumes Werk erleben. Und sieh da: Vor 3 Wochen wurde ich zum Opernchef des Volkstheaters mit dem Klavierauszug und der Orchesterpartitur eingeladen. In 3 Stunden spielte ich ihm das ganze Werk vor, und er folgte meinem Spiel in der Partitur. Seine Überraschung wuchs mit jedem Akt. Nach dem Vorspiel zum 3. Akt und dem symphonischen Intermezzo im 3. Akt (Kreuzweg) war er geradezu begeistert, und er sagte mir, dass die Kompositionen zu den Schönsten gehören, die in den letzten Jahren geschrieben worden sind. Als ich mit dem Vorspielen fertig war, sagte er mir wortwörtlich: Für mich ist die Frage nicht, ob man ihre Oper im Volkstheater aufführen soll oder nicht, für mich ist nur die Frage, wann man es baldmöglichst tun könnte. Dem Volkstheater wurden seit 1939 25 einheimische Opern angeboten. Einige kammen nicht in Frage, einige wurden schon aufgeführt. Ich könnte Sie ohne Übertreibung überzeugen, dass Ihr Werk das stärkste von allen 25 Opern sei. Ich werde darüber mit dem Minister für Bildungswesen, Dr. Nejedli, reden. Ich werde um Ihre Oper kämpfen, ich werde mich für sie mit meiner ganzen Autorität einsetzen. Würden wir in anderen Umständen leben, in denen der Wert des Werkes an sich entscheidend wäre, würde ich mir meiner Sache sicher sein. Der Situation entsprechend, wird die Schlussentscheidung von verschiedenen außermusikalischen Berücksichtigungen abhängen [...].“[419] (Übersetzung des Verfassers).

Wie sehr sich die finanziellen und materiellen Lebensumstände der Prager Familie Mandić verschlechterten, ist aus den Briefen von Vera Dunst, Mandićs Tochter, die zu dem Zeitpunkt in Wien lebte, an den Onkel Ante Mandić zu erfahren, einmal aus dem Brief datiert vom 28. Mai 1950: «Wie Du weißt, übt Papa seinen Beruf nicht mehr aus. Wie und wovon er lebt, ist uns ein Rätsel. Wir unterstützen ihn, so gut es geht, doch auch dies wird immer schwieriger,

[419] Brief von Josip Mandić an Ante Mandić vom 20. Dezember 1948. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

da der Reiseverkehr immer spärlicher wird [...]«.[420], wie auch aus dem Brief vom 5. 12. 1952, in dem sie schreibt, dass wegen hoher Zollkosten die Prager Familie nicht mehr im Stande sei, die aus Wien geschickten Pakete zu übernehmen.

Freilich sind die Äußerungen Ante Mandićs über das Musikschaffen von Josip Mandić weder relevant noch hatte Ante die Kompetenzen eines Fachmanns, jedoch ist ganz sicher, dass er auf Josip Einfluss gehabt hatte. Seine Aussagen über Musik sind laienhaft, zunächst orientiert an der harmonischen Sprache, ohne Bestreben nach der tieferen Einsicht und der möglichen Bestimmung des künstlerischen Wertes der Werke oder eine fachliche Analyse.[421]

Über seine Musik schrieb wiederum Josip Mandić seinem Bruder Ante in einem Brief vom 17. Oktober 1952, in italienischer Sprache. Neben der schweren Operation, der er sich gegen Ende Juni desselben Jahres unterzog (wie man aus einem anderen undatierten Brief an den Bruder erfahren kann) und wegen der er sich in Rekonvaleszenz befand, spricht er auch über „zwei neue, anerkannte und sehr gelungene Symphonien"[422], die ihm endlich die Türen der Musikergewerkschaften öffneten, was eine unumgängliche Bedingung war, um die Werke aufzuführen."[423] Hier geht es, neben der neuen *Dritten Symphonie* um die umgearbeitete *Erste* und die *Zweite Symphonie*, weil er die *Vierte Symphonie* – nach Angaben aus einem im Nachlass aufbewahrten Dokument – im Jahre 1955, für einen Wettbewerb schrieb.

Ausführlicher, aber auch mit widersprüchlichen Informationen im Vergleich zu diesem Brief, spricht Mandić über seine Symphonien in seinem in deutscher Sprache verfassten Brief an Ante, vom 11. November 1952. Es bestätigt, dass er seine *Dritte Symphonie* noch immer nicht fertiggeschrieben hat, und dass er an ihr noch immer arbeitet:

> «Ich habe Dir bereits gemeldet, daß ich emsig – und ganz anders künstlerisch ausgestattet als in der Vergangenheit, komponiere. Die 2 Symphonien der Vorkriegszeit habe ich vernichtet und habe (ausser der Oper «Kapitan Niko», welche von der Künstlerischen Leitung des Nationaltheaters und der Brünner Bühne als ein ungemein gelungenes und reifes Werk anerkannt wurde) inzwischen 2 neue Symphonien geschrieben, auf welche ich ganz mit Befriedigung herabblicke. Gegenwärtig stecke ich ganz in der III.

[420] Brief von Vera Dunst an Ante Mandić von 28. Mai 1950. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[421] „[…] Der Unglücksmensch hat sich mit seinem blöden Modernismus die ganze Karriere verhunzt. Er ist von Natur aus Romantiker und Melodiker, und es war für ihn ein Unglück, dass er mit jener Narrenbande von Atonikern zusammengekommen ist, welche ihn von seiner natürlichen Disposition abgelenkt hat. Wie oft habe ich darüber mit ihm gesprochen und immer umsonst. Ein Glück für ihn, wenn er zu seinem Weg zurückgefunden hat […].» Brief von Ante Mandić an Josips Tochter Vera Dunst vom 24. Januar 1951. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[422] «[...] Sinfonie riconosciute molto riuscite [...]». Brief von Josip an Ante Mandić von 17. Oktober 1952, Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[423] «[...] L'unico conforto e l'unica soddisfazione mi procura la musica. Sono autore di 3 nuove sinfonie riconosciute molto riuscite e che mi aprono finalmente le porte del sindicato dei musicisti, condizione indispensabile per poter venir eseguito [...]«. / „[...] Der einzige Trost und die einzige Genugtuung verschafft mir die Musik. Ich habe 3 neue anerkannte und sehr gelungene Symphonien geschrieben, die mir endlich die Türen zu den Musikergewerkschaften geöffnet haben, einer unumgänglichen Bedingung, um sie aufzuführen [...]". Brief von Josip an Ante Mandić vom 17. Oktober 1952, Nachlass AM, KSA, Zagreb.

Symphonie, welcher ich meine ganze freie Zeit widme. Ich hoffe, daß das eine oder das andere dieser Werke im Laufe des nächsten Jahres zu Aufführung gelangen wird.»[424]

Eine präzise Angabe über die Arbeit an der *Dritten Symphonie* kann man auch im Brief vom 5. März 1953 finden, in dem er sagt, dass die Arbeit „dem Ende naht".[425]

Im Jahre 1955 machte sich Mandić ans Komponieren seines letzten Werkes: der *Variationen auf ein Thema von Mozart* für großes Orchester. Die Angaben über die Kompositionszeit lassen sich teilweise aus dem von Ante Mandić an seinen Verwandten Vladimir Pertot mit 4. Januar 1956 datierten Brief herauslesen, in dem Ante ein Fragment aus Josips Brief an ihn zitierte. Aus diesem Fragment ist ersichtlich, dass Mandić anfing die Komposition zu schreiben, veranlasst durch die Feier des zweihundertsten Geburtstagsjubiläums des großen Wolfang Amadeus Mozart, und dass Mandić sie als

[424] Anders als in diesem Briefe behauptet, vernichtete Mandić beide seiner Vorkriegszeit-Symphonien doch nicht! Das gilt fraglos für die *Erste Symphonie*, die gerade in der „vorkriegszeitlichen" Fassung erhalten wurde (wie im Konzert am 26. April 1933 in Prag aufgeführt), während von der *Zweiten Symphonie* in diesem Moment jegliche Spur fehlt. Deswegen muss man Mandićs Behauptung, er hätte "die zwei Symphonien der Vorkriegszeit [...] vernichtet" mit Vorsicht betrachten bzw. man kann sie nicht mit 100%-iger Sicherheit bestätigen. Jedoch ist es nach einem im Nachlass aufbewahrten und an den Musikfond des Tschechoslowakischen Komponistenverbandes (Svaz Československých skladatelů - Hudební fond) adressierten Schreibens (5. Mai 1955) mit dem sich Mandić beim Antonín Dvořák Wetbewerb anmeldete, evident, dass er die *Zweite Symphonie* (genauso wie die *Erste*), radikal umgearbeitet hatte und sie – wie er selbst im Brief zum Ausdruck brachte – „deswegen als ganz neue Werke betrachtet". Es ist ganz sicher, dass Mandić, wenn er „über 2 neue Symphonien, die er in der Zwischenzeit schrieb" spricht, genau an die gründlichen Bearbeitungen (Revidierungen!) der *Ersten* und der *Zweiten Symphonie* denkt. Nach den Angaben aus dem angegebenen Dokument stammt die „neue" *Erste Symphonie* aus dem Jahre 1950, die *Zweite* schrieb er „neu" im Jahre 1952, die *Dritte* beendete er 1953 und die *Vierte Symphonie* schrieb er für den obengenannten Dvořák Wettbewerb, was höchstwahrscheinlich bedeutet, dass sie in der Periode unmittelbar vor dem 5. Mai 1955 fertiggeschrieben wurde. Aus Mandićs Brief an Ante vom 7. Januar 1958 ist ersichtlich, dass Josip Mandić in den letzten Jahren seines Lebens auch an der Revidierung der *Vierten Symphonie* arbeitete! Das beweist auch das folgende Fragment dieses Briefs: «[...] U tom duhu radio sam posljednja dva mjeseca na reviziji svojih simfonija a preradio temeljito IV. symfoniju (sic!) - a spremam se na komponiranje klavirskog opusa za malu Milenu resp. za prof. Eichhornicu. Još ne znam, hoće li to biti sonata ili cyklus 5 karakterističnih skladba za glasovir [...] » / „[...] In diesem Geiste arbeitete ich die letzten zwei Monate an der Revidierung meiner Symphonien und bearbeitete gründlich die IV. Symphonie – und ich bereite mich vor, das Klavierwerk für die kleine Milena bzw. für die Professorin Eichhorn zu komponieren. Ich weiß noch immer nicht, ob es eine Sonate oder ein Zyklus von 5 charakteristischen Klavierstücken sein wird [...]." Brief von Josip und Ante vom 7. Januar 1958. Nachlass von AM, KSA, Zagreb. Leider wurde auch die *Erste Symphonie* in der „redigierten" Version aus der Nachkriegszeit nicht aufbewahrt. Die hypothetische Vernichtung der *Zweiten Symphonie* wäre - nach ihrer ausgezeichneten Rezeption in der heimischen (tschechischen) und der ausländischen Periodik, und der Informationen, die wir über sie haben – ein wesentlicher Verlust für die Geschichte der (kroatischen) Musik. Obwohl der Verfasser dieser Arbeit immense Anstrengungen in das Wiederauffinden der Partitur der *Zweiten Symphonie* investierte, blieben bis jetzt alle Versuche erfolglos. All das oben genannte sowie die Tatsache, dass auch in den Partituren der anderen Werke mit Bleistift übereinandergeschriebene Notenzeichen existieren (ein ganz evidentes Beispiel dieser Praxis ist das symphonische Gedicht *Nächtliche Wanderung*, von der später gesprochen wird) verweist auf die Schlussfolgerung, Mandić sei einer der Komponisten, die mit seinen Kompositionen nie vollkommen zufrieden waren und dass er obsessiv, fast bis zu seinem Lebensende, an deren „Perfektionierung" arbeitete.

[425] «[...] nonché sulla III. simfonia che si avvicina a compimento [...]. » / „[...] Sowie an der III. Symphonie, die sich dem Abschluß nähert [...]". (Übersetzung des Verfassers).

Auftragswerk schrieb, auch wenn sich heute schwer feststellen lässt, um was für einen Auftrag es sich handelte und mit wem ihn Mandić unterzeichnet hatte[426]:

> «Morao sam nekoliko mjeseca intenzivno raditi i imao sam posla toliko, da već preko mjesec dana nijesam uspio do toga, da iskomponiram i instrumentiram 12. varijaciju na Mozartovu temu! 11 varijacija je gotovih i instrumentiranih za veliki orkestar i zapeo sam kod 12., posljednje. Moram se požuriti, jer sam kontraktualno obvezan predati djelo najkasnije do 26. februara. Izvještaj Zdenka Folprechta, dirigenta Narodniho Divadla, koji mi je bio opredijeljen od Saveza čsl. skladatelja kao «koadjutant» ispalo je vrlo povoljno, tako da mi je bilo osjegurano, da će Češka Filharmonija izvesti tu skladbu bezuvjetno u budućoj Mozartovoj godini. "/ „Ich musste einige Monate intensiv arbeiten und ich hatte so viel Arbeit, dass es mir über einen Monat nicht gelang die 12. Variation auf ein Thema von Mozart auszukomponieren und zu instrumentieren! 11 Variationen sind fertig und instrumentiert für großes Orchester, und ich bin bei der 12., der letzten, stecken geblieben. Ich muss mich beeilen, weil ich vertragsverpflichtet bin, das Werk spätestens bis zum 26. Februar einzureichen. Der Bericht des Volkstheaterdirigenten Zdeněk Folprecht, der mir vom Verband der Tschechoslowakischen Komponisten als „Koadjutant" erteilt wurde, erwies sich als sehr günstig, so war es mir versichert, das die Tschechische Philharmonie bedingungslos die Komposition im nächsten Mozartjahr aufführen wird". [427]

Leider, trotz der im Brief erwähnten Ankündigungen über die Aufführung, führte die Tschechische Philharmonie im „Mozartjahr" 1956 das Werk nicht auf, und die Komposition blieb, genauso wie die letzten zwei Symphonien sowie die Oper *Kapitän Niko*, bis heute nicht aufgeführt.

Wie sehr sich die Lebensbedingungen der Prager Familie Mandić auch weiterhin verschlechtert haben, ist aus Vera Dunsts Brief vom 5. Dezember 1952 an einen gewissen Herrn Giorgo Morpurgo sowie an Herrn Mann ersichtlich, in welchem Vera bittet, die Summe von 500.000 Lire für die Anwaltsdienstleistungen, die Josip Mandić für deren Konzern erledigte, zu übermitteln. In dem Brief führt Vera auf:

> «[...] Die momentanen Lebensverhältnisse, in denen meine Familie leben muss, sind so katastrophal, dass ich Sie persönlich bitten möchte Papas Wunsch so rasch wie möglich zu erfüllen. Von uns aus wird alles Mögliche getan, die Prager Familie zu unterstützen, leider haben wir dazu in der letzten Zeit sehr selten Gelegenheit, denn die Paketsendung, die wir früher allwöchentlich aus dem Auslande ihnen zukommen ließen, können sie wegen des hohen Zolles nicht mehr übernehmen [...]».[428]

In Veras nächstem Brief vom 17. Dezember 1952 an ihren Onkel Ante wieder ähnliche Worte:

> «[...] Große Sorge machen wir uns um unsere Lieben, denn das, was man so hört, ist alles eher als erfreulich. Besonders die Ernährungslage soll direkt katastrophal sein und wenn die Mama mir in einem

[426] Aus der Kopie eines anderen Briefes, und zwar von Ante an Oleg Mandić Sen. vom 5. Januar 1956. Darin schreibt Ante, dass Josip: „[...] po kontraktu [napisao] 11 varijacija, a sada piše 12., zadnju, i osjegurano mu je, da će se davati na Mozartovim svečanostima [...]" / „[...] nach dem Kontrakt 11 Variationen [schrieb] und jetzt die 12., die letzte schreibt und es ist ihm versichert, dass sie im Rahmen der Mozartfestpiele aufgeführt werden [...]". (Übersetzung des Verfassers). Nachlass Ante Mandić, KSA, Zagreb.

[427] Brief von Ante Mandić an Vladimir Pertot von 4. 1. 1956. Der Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[428] Ein vom 5. Dezember 1952 datierter und an gewisse Herren Morpurgo und Mann adressierter Brief von Vera Dunst, der im Nachlass von Ante Mandić aufbewahrt wird. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

der letzten Briefe schrieb, dass Papa sich stundenlang angestellt hatte, um ein Kilo Kohl nach Hause zu bringen, das zum Schluss sogar nicht einmal ein Kohl, sondern ein Krautkopf war, ist das direkt alarmierend [...]».[429]

In einem der Briefe (10. August 1953), in dem Josip Mandić über den verschlechterten Zustand seiner Ehefrau schreibt, definiert er konzis auch den allgemeinen Zustand der Familie:

„[...] Kako je ali s nama? Teško bi bilo naći doličnih riječi. Ne govorim o ekonomskom stanju. Novčana reforma učinila je iz nas prosjake u pravom smislu riječi, a moj život je u tom pogledu još gori nego li je bio do 1. junija [...]» / „[...] Und wie es uns geht? Es ist schwer die passenden Worte zu finden. Ich spreche nicht über die Wirtschaftslage. Die Geldreform machte uns zu Bettlern im wahrsten Sinne des Wortes und mein Leben ist in dieser Hinsicht noch schlimmer als es bis zum 1. Juni war[...].“[430]

Über den Ernst der Lage in der Familie, die sich in Bezug auf die Situation vor einem Jahr noch verschlechtert hatte, schreibt Vera Dunst dem Onkel Ante im Brief vom 6. Mai 1954. Vera spricht vor allem über den Versuch, für ihre kranke Mutter Josefina Mandić ein Visum auszuhandeln, um aus der Tschechoslowakei ausreisen zu dürfen und das Heilverfahren in Österreich fortzusetzen, einen Plan, der im letzten Moment doch scheiterte:

«[...] Meine Angehörigen sind es, um die ich Tag und Nacht bange. Wir hatten schon mit Bestimmtheit mit Mammas Kommen gerechnet gehabt, im letzten Moment wurde ihr das Einreisevisum verweigert, und darunter leidet nicht nur sie sondern auch ich unendlich. Abgesehen davon geht es meinen Lieben materiell so schlecht, dass sie sowohl Hunger als auch Kälte ausgesetzt sind. Gottlob kann man ihnen jetzt alle Arten von Lebensmittel (mit Ausnahme von Konserven), schicken, ohne dass sie hohen Zoll zahlen müssen, und so tun wir was wir können, doch ist das alles viel zu wenig, da wir leider auch nicht über unbeschränkte Mittel verfügen [...]
Das Einzige, was Papa noch hält, ist seine Musik. Es ist mir gelungen seine Oper, *Kapetan Niko*, nach Wien zu bekommen, und zwar den Klavierauszug und die Orchesterpartitur, und nun möchte ich Dich fragen, ob eine Möglichkeit bestünde, dass die Oper in Jugoslavien aufgeführt werden könnte. Sie wird allgemein als ein sehr starkes Werk begutachtet. Hier in Wien habe ich in der musikalischen Welt leider viel zu wenig Beziehungen, um etwas unternehmen zu können, leider ist es bei uns wie allerorts: man muss Beziehungen haben. [...]“[431]

Seit Anfang des Jahres 1956 intensivieren Josip und Ante die Versuche, die Oper *Kapitän Niko* auf die eine oder andere Theaterbühne im ehemaligen Jugoslawien zu vermitteln. In Anbetracht seiner schon erwähnten (ehemaligen) hohen Positionierung im politischen und gesellschaftlichen Leben Jugoslawiens und zahlreicher Bekanntschaften und Freundschaften in den höchsten politischen und kulturellen Kreisen des Landes, kontaktierte Ante in Bezug auf die mögliche Aufführung der Oper in einer der großen Städte Jugoslawiens eine Vielzahl wichtiger und sehr bekannter Leute. Unter ihnen waren viele Direktoren der größten

[429] Brief von Vera Dunst an Ante Mandić von 17. Dezember 1952. Nachlass AM, KSA, Zagreb.
[430] Brief von Josip an Ante Mandić von 10. August 1953. Nachlass AM, KSA, Zagreb.
[431] Brief von Vera Dunst an Ante Mandić von 6. Mai 1954. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

Opernhäuser und Theater, angesehene Dirigenten, Politiker, von denen einige die höchsten Positionen im Kulturleben des Landes bekleideten.

Der Grund, der Mandić bewog so sehr auf der Aufführung der Oper zu bestehen, war abgesehen vom erwünschten Ansehen und der „politischen Punkte“ in erster Linie materieller Natur. Deswegen ergriff er alle möglichen Maßnahmen, um die Oper in der kürzesten Frist zur Aufführung zu bringen. Auf Beharren Josips bat Ante Mandić mit Hilfe seiner Beziehungen, die Oper *Kapitän Niko* in den Theatern und Opern in Split, Rijeka, Zagreb, Belgrad und Ljubljana zur Aufführung zu bringen, aber überall ohne Erfolg. Als Ablehnungsursache wurde von den betreffenden Institutionen eine ganze Reihe von Gründen angeführt, von der Untauglichkeit des Operninhalts (z.B. die religiösen Elemente und Symbole, die auf der Bühne erscheinen, so wie die christliche Ikonographie und thematische Elemente, die die jugoslawische sozialistische Ideologie strengstens ablehnte und verurteilte) bis hin zu rein „fachlichen“ Einwänden in Bezug auf die Orchestrierung und die Musik selbst. Dennoch gab es einige äußerst positive Meinungen über die Oper aus der Feder absolut kompetenter Leute, wie es der damalige Leiter der Oper in Rijeka, einer der bekanntesten kroatischen Komponisten und Dirigenten, Boris Papandopulo, war.

Im Brief an Danilo Švara[432], den Direktor der Oper des Slowenischen Theaters in Ljubljana, vom 12. Mai 1958, zitiert Mandić zwei Fragmente aus Papandopulos Briefen, die als Original, aus gut bekannten Gründen, nicht bewahrt wurden. Der erste stammt aus dem Brief, den Papandopulo noch am 18. Mai 1956 an Mandić sandte:

> «[...] najljepše bi Vas molio, da donosiocu ovog pisma izvolite predati klavirski izvod Vaše opere, koja me lično veoma interesira obzirom na sam tekst i sadržaj, koji sam imao prilike upoznati. Bilo bi mi vrlo drago, ako te note mogu dobiti na uvid, pa ako nam – obzirom na naše razpoložive snage u operi – djelo bude odgovoralo, ja bi ga rado uvrstio u naš repertoir za sezonu 1956-57 [...]» / „[...] ich würde Sie höflichst bitten, dem Überbringer dieses Briefs den Klavierauszug Ihrer Oper zu geben, die mich persönlich sehr interessiert, wegen des Textes und des Inhalts, die ich gelegentlich kennenlernen konnte. Es würde mich sehr freuen, wenn ich diese Noten zur Einsicht bekommen könnte, und falls das Werk –

[432] Wie Ante Mandić bezeugte, hatte Danilo Švara eine ausgezeichnete Meinung von der Oper Kapitän Niko. Ante Mandić schilderte seinen Besuch bei Švara in Ljubljana im Jahre 1958 in seinem Brief: „[...] Direktor Švara, komponist operni, primio me je sjajno [...] Poznaje bratovu muziku i cijeni ju [...] Muzika mu se sviđa, interesantna je, a orkestracija izvrsna, te je to sjegurno jedna od onih opera, koja i po muzici i po librettu moraju svakako prije ili kasnije doći na pozornicu. [...] Ali mi je rekao, da je opera osnovana na hrvatskim narodnim motivima, te mi je proigrao upravo majstorski iz partiture na glasoviru 6 ili 7 mjesta iz opere govorci (sic), da je brat sjajno iskoristio istarski i dalmatinsku folkloru (sic) [...]“ / „[...] Direktor Švara, der Opernkomponist, hat mich hervorragend empfangen. [...] Er kennt des Bruders Musik und schätzt sie. [...] Die Musik gefällt ihm, es sei interessant, die Orchestrierung ist ausgezeichnet, und er meint, es sei sicher eine dieser Opern, die der Musik und dem Libretto nach früher oder später auf die Bühne kommen wird [...] Er sagte mir aber auch, dass die Oper auf den kroatischen Volksmotiven basiert, und spielte mir geradezu meisterhaft aus der Partitur 6 oder 7 Stellen, indem er mir sagte, dass mein Bruder glänzend die istrianische und dalmatinische Folklore ausgenützt hatte [...]“ (Übersetzung des Verfassers). Eine Kopie des Briefs von Ante Mandić an eine gewisse Katjuša von 21. 4. 1958. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

den uns zur Verfügung stehenden Opernkräften - entsprechen würde, würde ich es gerne in unser Repertoire für die Saison 1956/57 einreihen [...].“[433](Übersetzung des Verfassers)

Und das zweite, in dem sich Papandopulo über die Oper nach dem Partiturstudium äußerte:

«[...] Ja sam klavirski izvod pregledao i proučio i moram Vam čestitati, jer je stvar vrlo znalački i interesantno napisana / vlastoručno podcrtano od majstora Papandopula /, u modernom duhu, ali opet ne tako problematično, da šira publika djelo ne bi prihvatila. Vjerujem – po klavirskom izvodu sudeći, da je i sama partitura isto tako spretno i znalački i zvučno napisana. U kratko: mi bi Vaše djelo još ove sezone postavili na riječkoj sceni, tim više jer bi za to imali odlične protagoniste [...].» / „[...] Ich habe den Klavierauszug durchgesehen und durchstudiert und muss Ihnen gratulieren, weil die Sache sehr kennerisch und interessant geschrieben ist, / eigenhändig von Meister Papandopulo unterstrichen - Anm. des Verfassers /, in modernem Geist und wieder nicht so problematisch, dass das breitere Publikum das Werk nicht annehmen würde. Ich glaube – dem Klavierauszug nach beurteilend, dass auch die Partitur genau so geschickt und auch klanglich vortrefflich geschrieben wurde. Kurz und gut: Wir würden Ihr Werk noch in dieser Saison auf der Rijeker Bühne zeigen, umso mehr, da wir dafür exzellente Protagonisten hätten [...]“.[434](Übersetzung des Verfassers)

Durch Mandićs Brief an Papandopulo, vom 30. Juli 1956, ist es möglich herauszufinden, dass der Direktor des Kroatischen Nationaltheaters in Rijeka, Drago Gervais, wegen einer der Schlussszenen im 3. Akt der Oper – der Szene mit dem großen Kreuz, das Niko trägt – zur Schlussfolgerung kam, dass dies ein großes Hindernis sei, d.h. dass die Oper *Kapitän Niko* wegen des Librettos „ungeeignet“ für die Inszenierung am Theater in Rijeka sei. Mandić schlägt Papandopulo in diesem Sinne vor, einige Änderungen und Umgestaltungen des Librettos vorzunehmen, um die Oper ideologisch für die Aufführung „geeignet“ zu machen.[435] Gleichzeitig benachrichtigt Mandić Papandopulo, dass er als Gegenleistung für das Engagement für die Opernaufführung Schritte unternommen hätte, ihm ein Konzert als

[433] Zitiert nach dem Brief von Josip Mandić an Danilo Švara vom 12. Mai 1953. Nachlass AM, KSA, Zagreb. Auf die Frage, die wir uns heute stellen, ob die Leute, die über eine mögliche Aufführung von Mandićs Oper entschieden, gewusst haben, dass Mandić zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wurde, und abschätzten, dass ihr Engagement zu Gunsten Mandićs ihrer Reputation schaden konnte, gibt es keine eindeutige Antwort.
[434] Ebd.
[435] Mandić zitiert in seinem Brief an Papandopulo Worte von Václav Kašlík, dem Dirigenten des Smetana Theaters, der in Bezug auf das Libretto der Meinung war, dass sich die Revidierung des 3. Aktes, in dem die meisten Elemente der Religion und der christlichen Tradition erscheinen „trebala ograničiti na preradnju teksta i pustiti muziku onako, kakva je.“ / „auf die Umarbeitung des Textes begrenzen sollte und die Musik bleiben sollte, wie sie ist [...].“ (Unterstrichen von Josip Mandić selbst, Bemerkung des Autors). Er ist auch der Meinung, dass „scena sa nošenjem križa […] od velike dramatske i kazališne sile te bi bilo škoda ukinuti je […] / „[...] die Szene mit dem getragenen Kreuz […] von großer dramatischer und theatralischer Kraft ist, und es wäre schade sie zu entfernen [...]“. Deswegen schlägt er Änderungen im Libretto vor, die der Szene des Kreuztragens „[...] baš antireligijozni efekat, dokaz ad oculos, da vjerovanje u čudesa je puho (sic) praznovjerje [...] / „[...] einen antireligiösen Effekt bewirken, den Beweis ad oculos, dass der Glaube an Wunder bloßer Aberglaube sei [...]““. Auf diese Weise würde „takvom verzijom bi se tekst ne samo ne postavio proti ideologiji u Vašoj i u našoj zemlji, nego baš obratno, propagirao bi se boj proti čudesima i praznovjerju“ /“ solch eine Textversion […] nicht nur der Ideologie in Ihrem und unserem Land entsprechen, sondern würde sogar auch den Kampf gegen Wunder und Aberglauben propagieren […].“ Brief von Josip Mandić an Boris Papandopulo von 30. Juli 1956. Nachlass von Boris Papandopulo im privaten Besitz von Zdenka Papandopulo, der Witwe des Komponisten.

Dirigent mit der Tschechischen Philharmonie im Rahmen des „Prager Frühlings“ zu sichern.[436]

Leider wurde Mandićs Oper im Theater von Rijeka nie aufgeführt. Über die Gründe solcher Entwicklung genauso wie über einige andere Details der Oper selbst lässt sich aus einem späteren Brief von Ante Mandić an seinen Verwandten Vladimir Pertot erfahren:

> «Papandopulo je pun dobre volje, ali on nije politička ili administrativna ličnost, i njega je lako ušutiti zajedno s njegovim umjetničkim argumentima. [...] Jučer sam govorio sa Papandopulom i pisao sam Pepotu, ali nijesam imao kuraže, da mu kažem pravu istinu. Prikaz opere imaju in petto, ali program za ovu sezonu je gotov i već u izvršenju, pa je jako teško sada ugurati operu među druge pretstave, tim više što treba tu i dosta predradnje. Papandopulo i njegova žena (primadona Jana Puleva), koja hoće da pjeva u operi Maru, se vanredno lijepo izrazuju o operi: - Papandopulo veli da je veoma melodiozna i jedna od onih opera, koje pune kazalište, kao n. pr. Zajcev Zrinjski, kod koga imaju uvijek punu kuću. Izim toga, on misli, da bi bilo i lakše i bolje da se s njome otvori u oktobru sezona, nego li da se je dade kao zadnju u ovoj sezoni, kad su ljudi već siti muzike. [...] Veli mi Papandopulo, da bi dobro bilo, ako bi tkogod iz viših pritisnuo, da se stvar pospješi, ali ja ne znam da li bi se on- ili možda Krajačić – htjeli uplitati.“ / „Papandopulo ist voll guten Willens, aber er ist keine politische oder administrative Persönlichkeit und man kann ihn mit seinen künstlerischen Argumenten leicht zum Schweigen bringen. [...] Gestern sprach ich mit Papandopulo und schrieb Pepi, aber (ich) hatte keine Courage um ihm die richtige Wahrheit zu sagen. Die Aufführung der Oper haben sie in petto, aber das Programm für diese Saison ist fertig und wird schon ausgeführt, so ist es jetzt schwer die Oper zwischen die anderen Vorführungen einzuschieben, umso mehr, da viel Vorarbeit getan werden muss. Papandopulo und seine Ehefrau (Primadonna Jana Puleva), die in der Oper Mara singen will, drückten sich außerordentlich schön über die Oper aus: - Papandopulo sagt, dass die Oper sehr melodiös sei, und eine von jenen Opern, die Theaterhäuser füllen, wie z.B. Zrinjski von Zajc, bei dem sie immer ein volles Haus haben. Außerdem ist er der Meinung, dass es leichter und besser wäre, mit ihr im Oktober die Saison zu eröffnen, anstatt sie zum Saisonende zu bringen, wenn die Leute schon satt von Musik sind [...] Papandopulo sagt mir, dass es gut wäre, wenn irgendjemand aus den oberen Schichten Druck machen würde, um die Sache zu befördern, aber ich weiß nicht, ob sich er – oder vielleicht Krajačić – einmischen wollen.“[437]

Im Brief an den Bruder vom 25. Februar 1958 übermittelt Ante Mandić eine geistreiche Bemerkung der Mutter von Boris Papandopulo, der großen kroatischen Sängerin Maja Strozzi Pe*čić*[438] in Bezug auf die Oper *Kapitän Niko:*

> „[...] Kad je Maja Strozzi samnom (sic) slušala kako nam Papandopulo svira Tvoju operu, prišapnula mi je: 'Muzika je dobra, ali ima li mrtvih u zadnjem činu?!' – kad sam joj rekao, da ih ima dva, odvratila mi je: 'To je dobro! Onda će opera dobro proći!', a stara Maja ima praksu, znaš [...] “/ „[...] Als Maja Strozzi mit mir gemeinsam zuhörte, wie Papandopulo Deine Oper spielt, flüsterte sie mir zu: 'Die Musik ist gut,

---

[436] Ebd.

[437] Brief von Ante Mandić an Vladimir Pertot von 3. Dezember 1957. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[438] „Strozzi-Pečić, Maja (Zagreb, 19. Dezember 1882. - Rijeka, 26. Februar 1962.), Sängerin, Koloratursopran. Tochter von Marija Ružička Strozzi. Den Gesang lernte sie bei Karoline Norweg-Freudenreich in Zagreb und bei J. Gänsbacher am Wiener Konservatorium; auf der Opernbühne debütierte sie 1901 in der Wiesbadener Oper als Zerline (Auber, *Fra Diavolo*). In den Jahren 1903-05 und 1908-10 Solistin der Oper in Graz, ab 1910 Primadonna der Zagreber Oper. Seit 1910 [...] war sie viele Jahre die Hauptträgerin des lyrischen und des koloratursopranistischen Repertoires. Alle ihren Kreationen zeichneten sich durch vollkommene Musikalität, durchlebte Empfindsamkeit und moderne Stil-Feinfühligkeit aus. Th. Mann betrachtete sie als eine der schönsten Stimmen der Welt und meinte, sie gehöre zu den musikalischsten Künstlerinen. I. Strawinsky widmete ihr vier seiner Kompositionen.“ Art. „Strozzi-Pečić, Maja“, in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.) *Muzička enciklopedija*, Bd. 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1977, S. 478. (Übersetzung des Verfassers).

gibt es aber Tote im letzten Akt? ' – als ich antwortete es wären zwei, erwiderte sie: 'Das ist gut! Dann wird die Oper Erfolg haben! und die alte Maja kennt sich aus, weißt du [...]".[439]

Über das politische Klima und die Möglichkeiten der Opernaufführung in Prag zu dem Zeitpunkt sagt der weitere Verlauf des Briefes an Švara viel aus:

«[...] V pogledu drugega vprašanja je potrebno omeniti, da je «dramatská a hudební komise» pri Zvezi čsl. skladateljev dala 5. 12. 1955. izvesti (!) nekoliko odlomkov iz mojega dela. Z ozirom na okolnosti da je nekoliko oper sodobnih čsl. skladateljev, s dejanji s revolučno socijalistickou (sic) tendencijo in s problematiko posneto iz marxisticko-leninske ideologije, že leta čekalo na izvajanje in da takova dela imajo prednost pred operami z manje izrazito socialno tendencijo a moja opera, - dasiravno inspirirana duhem visoke etike in socialnega čuvstovanja (pobeda revščine) ribar Stipe nad nasilnim mamonizmem (kapetan Niko), vendarle ne spada mezi tvorbu s revolučnim smerem, temveč ji treba smatrati kot typ dela s jugoslovansko glazbo in s jugoslovanskim autorem, omenjana gledališčna komisija izdala mi je zelo povoljno pismeno izjavo o muzikalnoj vrednosti opere in priporočila, naj predobim za premjero nekakšno jugoslovansko operno sceno, v slučaju uspeha v Jugoslaviji da se ex officio pobrine za izvedbo v ČSR [...]." / „[...] In Bezug auf die zweite Frage ist wichtig zu erwähnen, dass 'dramatská a hudební komise' (die 'Dramatisch-musikalische Kommission') beim Tschechoslowakischen Komponistenverband am 5. 12. 1955 einige Fragmente aus meinem Werk aufführen ließ. Bezüglich der Umstände, dass einige Opern zeitgenössischer tschechoslow. Komponisten deren Handlung voll von revolutionär-sozialistischer Tendenzen ist, mit der Problematik, die aus der marxistisch-leninistischer Ideologie geschöpft wurde, schon Jahre auf die Aufführung gewartet haben, und dass solche Werke Vorrang vor den Opern mit weniger ausgeprägter sozialer Tendenz haben. Und meine Oper – zwar durch den Geist der hohen Ethik und von sozialem Mitgefühl inspiriert (Sieg der Armut) der Fischer Stipe über den gewalttätigen Mammonismus (Kapitän Niko), obwohl sie nicht zu den Schöpfungen der revolutionären Richtung gehört, soll sie umso mehr als ein Werktyp mit jugoslawischer Musik von einem jugoslawischen Autor betrachtet werden. Die erwähnte Theaterkommission gab mir eine sehr günstige schriftliche Erklärung über den musikalischen Wert der Oper und teilte mir mit, ich soll für die Premiere irgendein jugoslawisches Opernhaus gewinnen, das sich im Falle eines Erfolgs in Jugoslawien ex officio für eine Aufführung in der Tschechoslowakei kümmern soll [...]".[440] (Übersetzung des Verfassers)

---

[439] Brief von Ante an Josip Mandić vom 25. Februar 1958. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[440] Zitiert nach dem Brief von Josip Mandić an Danilo Švara vom 12. Mai 1953. Nachlass AM, KSA, Zagreb. Hier wird der ganze Brief d.h. das Urteil der sog. „Musikalisch-dramatischer Kommission" des Verbands der Tschechoslowakischen Komponisten über die Oper *Kapitän Niko* gebracht, worüber Mandić in seinem Brief an Švara spricht. Dieses Urteil, und zwar in einer nicht einwandfreien kroatischen Übersetzung aus dem Tschechischen, wird im Nachlass des Autors aufbewahrt:

„Savez Čehoslovačkih Kompozitora [...] / U Pragu, 24. I. 1956. / [...] / Poštovani gospodine doktore, / na Vašu molbu daje Vam muzičko-dramska komisija SCK-a izjašnjenje o Vašoj operi 'Kapetan Niko': / Muzičko-dramska komisija SČK-a lektorirala je i na osnovu toga preigrala na svojoj sjednici od 14. decembra 1955. u klubu Saveza Čehoslovačkih kompozitora izvatke iz opere Josipa Mandića 'Kapetan Niko'. – / Učestvovali su članovi opere Narodnog kazališta u Pragu: D .Tikalova, P. Koči, A Votava i J. Joran. Prikaze je nastudirao i na glasoviru pratio dirigent Narodnog Kazališta Josip Čeh. / Iza provedbe izvadaka iz opere razvila se je o djelu među članovima muzičko-dramatske komisije potanja diskusija, koja je u suštini ocijenila djelo ovako: / «autor osjeća pozorišno, dobro i uspješno, njegova muzika je melodična te imade dramatsku snagu. Radnja je crpljena iz sredine dalmatinskih mornara prošlog stoljeća i nosi u sebi subjektivističke znakove toga vremena. Invencija stoji katkada pod uplivom verističke škole; narodni karakter dolazi do izražaja u žanrovima i plesnim scenama. Autor je kultiviran i dobro školovan, znade efektno uhvatiti scenu i karakterizirati pojedina lica."

Davajuć Vam ovo izjašnjenje ostajemo s pozdravom / J. Hanuš v. r. / Tajnik za tvorevine. / pečat/

„Verband der Tschechoslowakischen Komponisten, [...] / In Prag 24. I. 1956 / [...] / Sehr geehrter Herr Doktor, / In Bezug auf Ihre Bittschrift gibt Ihnen die Musikalisch-dramatische Kommission des Verbands der Tschechoslowakischen Komponisten die Stellungnahme über Ihre Oper ‚Kapitän Niko': / Die Musikalisch-dramatische Kommission des Verbands der Tschechoslowakischen Komponisten lektorierte und spielte auf Grund dessen in ihrer Sitzung vom 14. Dezember 1955 im Klub des Vereins der Tschechoslowakischen Komponisten Auszüge aus der Oper von Josip Mandć ‚Kapitän Niko' durch. - / Teilgenommen haben die Mitglieder des Nationaltheaters in Prag: D. Tikalova, P. Koči, A Votava und J. Joran. Der Dirigent des

Ante Mandić, der keine fachmännischen Kompetenzen in der Musik hatte, fragte in Briefen an eine klein Zahl kompetenter Leute gerichtet, nach der künstlerischen Qualität der Oper seines Bruders. Ein ziemlich negatives Urteil über die Oper, das angeblich aus der Feder des slowenischen Dirigenten Samo Hubad stammt, übertrug an Ante Mandić, in seinem Brief vom 10. September 1958, Boris Kocijančič, zu jenem Zeitpunkt ein Mitglied des Exekutiven Ausschusses der Volksversammlung der Republik Slowenien. Kocijančič schrieb:

> «[...] Ja se izvinjavam, da Vam nisam odgovorio prije, no zbog godišnjeg odmora od ljudi iz pozorišta nisam mogao prije da dobijem definitivan odgovor po pitanju koje Vas toliko interesuje, to je, dali je opera Vašeg brata toliko kvalitetna, da se može izvoditi na bini ljubljanskog pozorišta.
> Danas sam dobio odgovor, i taj odgovor je – ja to mnogo žalim – negativan. Tragedija o kojoj se radi u operi po mišljenju stručnjaka naivno je romantička, mestimično nejasna. Rasplet same drame nije dosledno izradjen i primečuje se jaki naturalistički utjecaj. Literarno a još više muzički deo ukazuje izvestan smisao za binsku gradnju in scenske efekte. Muzički stvar nije najbolja, ma da su pevačke partije i neke zborske scene napisane sa znanjem. No sa druge strane orkestarski deo, kažu drugovi nije dobro napisan, prenatrpan je i u mnogo čemu neoriginalan. Čitave fraze – tako kažu – poznate su već iz opera romantičkih i verističkih avtora, te zbog toga misle, da opera ne bi mogla doči na binu ljubljanskog pozorišta. S druge strane drugovi misle, da bi po sižeju i po folklornim crtama bila opera verovatno interesantna za Split, te predlažu, da bi se stvar predoložila Splitu i smatraju, da bi za Split opera bila sigurno interesantna [...]. » / „[...] Ich entschuldige mich, dass ich Ihnen früher nicht geantwortet habe, aber da die Leute aus dem Theater im Urlaub waren, konnte ich nicht früher die definitive Antwort bekommen auf die Frage, die Sie so interessiert, , und zwar ob die Oper von Ihrem Bruder so gut ist, dass sie auf der Bühne des Theaters in Ljubljana aufgeführt werden kann.
> Heute bekam ich die Antwort, und diese Antwort ist – es tut mir sehr leid – negativ. Die Tragödie, um die es sich in der Oper handelt, ist nach der Meinung der Experten naiv romantisch, stellenweise unklar. Die Auflösung des Dramas selbst ist nicht konsequent durchgeführt, und man merkt einen starken naturalistischen Einfluss. Von der literarischen und noch mehr von der musikalischen Seite her zeigt das Werk einen gewissen Sinn für den Szenenaufbau und die szenischen Effekte. Musikalisch ist die Sache nicht die beste, wenngleich die Gesangspartien und einige Chorszenen kennerhaft geschrieben sind. Auf der anderen Seite ist der Orchesterteil, sagen die Kammeraden, wiederum nicht gut geschrieben, überladen und in Vielem nicht originell. Ganze Phrasen – so sagen sie – sind schon aus den Opern der romantischen und veristischen Autoren bekannt, und sie sind deswegen der Meinung, dass die Oper nicht auf die Bühne des Ljubljanaer Theaters kommen könnte. Anderseits denken die Genossen, dass dem Sujet und den folkloristischen Zügen nach die Oper wahrscheinlich für Split interessant wäre, und schlagen vor, dass die Sache in Split vorgeschlagen werden solle und sind der Meinung, dass für Split die Oper sicher interessanter wäre [...].[441]

Nationaltheaters Josip Čeh hat die Szenen einstudiert und am Klavier begleitet. / Nach den vorgespielten Opernszenen entwickelte sich unter den Mitgliedern der Musikalisch-dramatischen Kommission eine detaillierte Diskussion, die im Wesentlichen das Werk folgendermaßen beurteilte: / 'Der Autor hat Gefühl für das Theaterhafte, es ist gut und gelungen, seine Musik ist melodisch und hat dramatische Kraft. Die Handlung wurde aus dem Kreis der dalmatinischen Matrosen des vorigen Jahrhunderts geschöpft und trägt in sich die subjektivistischen Zeichen jener Zeit. Die Invention steht manchmal unter dem Einfluss der veristischen Schule; der Volkscharakter kommt zum Tragen in Genre- und Tanzszenen. Der Autor ist kultiviert und gut ausgebildet, kann effektvoll die Szene gestalten und einzelne Personen charakterisieren. / Mit Zusendung dieser Erklärung, verbleiben wir mit dem Gruß / J. Hanuš e. h. / Sekretär für Schöpfungen.“ Dokument aus dem Nachlass von Josip Mandić, zurzeit im Bezitz des Verfasssers.

[441] Brief von Boris Kocijančić an Ante Mandić vom 10. September 1958. Nachlass AM, KSA, Zagreb. So kommentiert Ante Mandić den slowenischen Standpunkt über den Wert der Bruders Oper in seinem Brief vom 9. Januar 1959: «[...] U Zagrebu sam doznao, zašto sam propao u Ljubljani, gdje mi je bilo rečeno, da neće da dadu hrvatsku operu, jer Zagreb neće da daje slovenske opere. Stvar je prilično lična. Direktor tamošnje opere napisao je par opera, koje se ne može plasirati ni u Ljubljani ni u Zagrebu, pa naravski sabotira druge opere. A boriti se protiv toga je strašno riskantno: - možeš da dobiješ takovu kritiku, ako forsiraš, da Ti kasnije ni jedno pozorište neće prihvatiti dugo vremena operu.» / „[...] In Zagreb erfuhr ich, warum ich in Ljubljana durchfiel, wo mir

Ante Mandić versuchte die Meinung über die Oper *Kapitän Niko* und die Bewilligung für ihre Aufführung sogar bei Živojin Zdravković, dem bekannten Dirigenten und dem damaligen Direktor der Belgrader Philharmonie zu „bewerkstelligen". Aus dem Brief Josips an Ante vom 3. Februar 1958 erfahren wir, dass Zdravković Josip Mandić in Prag schon im Jahre 1956 besucht hatte, und bei der Gelegenheit hatte ihm Mandić einige Fragmente aus *Kapitän Niko* vorgespielt.

Nach Mandićs eigener Aussage, folgte Žiković seinem Vorspiel „sa orkestralnom partiturom u ruci, te je bio vrlo ugodno iznenađen" / „mit der Orchesterpartitur in der Hand und war sehr angenehm überrascht".[442]Aus dem Brief vom 7. Oktober 1958 geht eindeutig hervor, dass Josip Mandić Živković mit der Oper schon früher bekanntgemacht hatte:

> «[...] U Beogradu sam pošao najprije k Zdravkoviću koji je direktor beogr. Filharmonije. Primio me je jako lijepo premda je zaposlen, sa 4 koncerta, koje sprema. Rekao mi je, da ne može da dade kritiku o operi, jer ju je samo površno pregledao i to davno, pa se ne sjeća dobro na istu. Može da mi kaže samo utisak, što ga je imao kad ju je kod Tebe pregledavao. A taj utisak je, da je opera dobra, veoma melodiozna i moderno napisana, te u svakom pogledu interesantna stvar, koju bi vrijedilo prikazati [...]». / „[...] In Belgrad ging ich zuerst zu Zdravković, dem Direktor der Belgrader Phiharmonie. Er empfing mich sehr schön, obwohl er beschäftigt war und zwar mit 4 Konzerten, die er vorbereitete. Er sagte mir, dass er keine Kritik über die Oper geben kann, weil er sie nur oberflächlich durchlas und zwar vor langer Zeit, so erinnert er sich nicht mehr an sie. Er kann mir nur von seinem Eindruck erzählen, den er hatte, als er sie bei Dir durchblätterte. Und dieser Eindruck ist, dass die Oper sehr gut ist, sehr melodiös und modern geschrieben, und auf jeden Fall eine interessante Sache, wertvoll um auf die Bühne zu bringen [...]". [443]

Bei den Versuchen, seinem Bruder für eine Unterbringung der Oper *Kapitän Niko* zu helfen, schrieb Ante Mandić auch dem bekannten jugoslawischen Dirigenten Oskar Danon, damals Direktor der Belgrader Oper, den er „poznaje iz partizanije" / „aus seiner Partisanenzeit kennt"[444], und den er um „objektivni sud o čitavom pitanju" / „ein objektives Urteil über die ganze Sache" bittet. Aus dem Brief von Ante Mandić vom 29. Februar 1956 geht klar hervor, dass es zu einem Missverständnis kam, und dass Danon die Partitur von *Kapitän Niko* gar nicht sah.[445]

---

gesagt wurde, dass sie dort keine kroatischen Opern geben möchten, weil Zagreb slowenische Opern nicht aufführt. Die Sache ist ziemlich persönlich. Der Direktor der dortigen Oper schrieb ein paar Werke, die man weder in Ljubljana noch in Zagreb platzieren kann, so boykottiert freilich auch er andere Operntitel. Und dagegen anzukämpfen ist schrecklich riskant: - Du kannst, falls Du forcierst, so eine Kritik bekommen, dass Dir später für lange Zeit kein Theater mehr eine Oper aufnehmen will [...]". (Übersetzung des Verfassers)

[442] Brief von Ante an Josip Mandić vom 3. Februar 1958. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[443] Brief von Ante an Josip Mandić vom 7. Oktober 1958. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[444] Zitiert nach dem Brief von Ante Mandić an Vladimir Pertot von 4. Januar 1956. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[445] « [...] nije se radilo meni o tome, da preporučiš moga brata u Pragu, gdje ga i tako dosta dobro poznaju, već mi se radilo o eventualnosti i mogućnosti, da se možda bratova opera izvede u Beogradu [...] Žao mi je stoga, što nijesi imao mogućnost, da u Pragu govoriš pobliže o toj stvari s mojim bratom, ali se tu sad teško može što promijeniti [...]." / „»[...] mir ging es nicht um eine Empfehlung meines Bruders in Prag, wo sie ihn sowieso ziemlich gut kennen, sondern eventuell um eine Möglichkeit, dass die Oper meines Brudes in Belgrad aufgeführt

Zu Beginn des Jahres 1957 fangen neue große Probleme für Josip Mandić an. Wie wir aus dem Brief von Karl Dunst, dem Ehemann von Mandićs Tochter Vera, an Ante Mandić, vom 31. Januar 1957, erfahren können, wurde Josip Mandić „auf der Straße verhaftet".

Einzelheiten über den Grund von Mandićs Verhaftung sind noch immer nicht völlig geklärt, indikativ sind jedoch die Angaben, die wir aus dem erwähnten Brief erfahren, dass Mandić „seit 25 Tagen eingesperrt ist", dass nach der Verhaftung „die Polizei in der Wohnung eine Hausdurchsuchung, die 9 Stunden gedauert hat", durchführte, und dass „die gesamte ausländische Korrespondenz, sogar die Briefe von Vera […], mitgenommen" worden waren. Auf die Frage, warum der Vater verhaftet wurde, haben sie keine Antwort gehabt, aber sie vermuteten, dass der Grund im Devisenhandel lag, da Mandić das Interesse einiger Versicherungsgesellschaften" vertreten hatte.

Aus dem Briefe von Mandićs Ehefrau Josefine wiederum, dessen Fragment Ante Mandić in seinem Brief an Oleg Mandić vom 6. Februar 1957 zitiert, erfahren wir, dass Josip Mandić in Untersuchungshaft ist, aber dass er sich im Gefängnisspital befindet, wo ihm ärztliche Hilfe gegeben wurde. Obwohl Ante Mandić im ersten Augenblick vermutete, dass der (indirekte) Grund seiner Verhaftung die Korrespondenz zweier Brüder sein könnte, schloss er diesen Grund sehr bald aus. Die Familie Mandić-Dunst in Wien verfolgte aufmerksam und mit Bangen die Situation und versuchte zu Informationen über den Grund von Mandićs Verhaftung zu gelangen. Der Brief von Karl und Vera Dunst an Ante Mandić vom 17. März 1957 hat die Schlüsselrolle bei der Offenbarung des Verhaftungsgrundes und der Inhaftierung von Josip Mandić. Karl und Vera schreiben im Brief über ihren Kollegen Marko Bertl, der unlängst auf einer Dienstreise in der Tschechoslowakei war, wo er die Familienmitglieder von Josip besuchte, die ihm aus erster Hand folgende Einzelheiten übermittelten:

> „[…] Nachdem Papa durch den Entzug der Advokatur keine Verdienstmöglichkeiten mehr hatte, die Familie aber leben musste, und zum Leben einmal Geld gehört, hat er sich mit einem, ihm von früher her befreundeten und bestens beleumdeten, gewesenen Inhaber einer Konzertagentur, namens Zid, in diverse Geschäfte eingelassen. Ganz klar ist uns auch heute nicht, welcher Art diese Geschäfte waren, doch dürften sie in größerem Umfange durchgeführt worden sein, da, wie wir erst jetzt erfahren, außer Papa und Zid noch drei andere, uns unbekannte in dieser Angelegenheit verhaftet wurden. Zid ist schon Anfang Dezember einmal festgenommen worden, er wurde aber nach einigen Tagen wieder freigelassen. Nach dieser ersten Verhaftung Zids hat Papa alles belastende Material beseitigt, und als Zid kurze Zeit später, und zwar knapp vor Weihnachten, wiederum in Haft gesetzt wurde, erklärt Papa der Familie, „nun habe auch seine Stunde geschlagen!" Erst bei dieser Gelegenheit hat Papa die Familie über diesen Geschäftsfall informiert (es waren Devisen-Transaktionen, bei denen Papa als Mittelsmann fungierte, und zwar in wiederholten Fällen). Papa wurde am 2. Jänner verhaftet und hat ein volles Geständnis abgelegt und erklärt, dass er es bereue, sich gegen das Gesetz vergangen zu haben. Papa ist weiters (sic) im

---

wird [...]. Deswegen tut es mir Leid, dass es Dir nicht möglich war, in Prag mit meinem Bruder näher über die Sache zu sprechen, aber hier kann man jetzt schwer etwas verändern [...]". (Übersetzung des Verfassers). Brief von Ante Mandić an Oskar Danon von 29. Februar 1956. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

Inquisiten-Spital und dürfte Anfang nächsten Monats, nach Abschluss der Voruntersuchung in Freiheit gesetzt werden. – Diese ganze Devisentransaktion dürften über ein Mitglied der italienischen Gesandtschaft durchgeführt worden sein, und der betreffende Herr hat bereits die Tschechoslowakei verlassen [...]".[446]

Um gänzlich die Wahrheit über Mandićs „Schuld" bzw. den ganz genauen Grund seiner Verhaftung zu erfahren – zumindest vom Standpunkt der damaligen tschechoslowakischen Behörden her, kontaktierte ich die dafür zuständige Institution in Prag, und zwar das Magistrat der Hauptstadt Prag – Ausschuss des Archivs der Hauptstadt Prag (Hlavní město Praha, Magistrát hlavního města Prahy, Odbor Archiva hlavního města Prahy). Obwohl ich bis zum Moment des Schreibens dieser Arbeit noch nicht im Besitz aller Dokumente zu Mandićs Prozess war, lässt sich aus dem Dokument, das ich aus Prag bekam[447], im großen Ganzen folgendes feststellen: Mandić wurde am 4. Juli 1957 zu einer fünfjährigen Gefängnisstrafe verurteilt, weil er gegen 3 Paragraphen des Strafgesetztes der damaligen Republik Tschechoslowakei verstoßen hatte und zwar: 1. §§ 145 – Bedrohung der Devisenwirtschaft, 2. §§ 151 – Verstoß gegen die Vorschriften über den Warenumlauf mit dem Ausland, und 3. §§ 165 – Nichtanzeige der Straftat.[448] Die Strafe beinhaltete eine weitere drakonische Verordnung: Nebem dem Freiheitsentzug verordnete das Gericht auch den kompletten Eigentumsentzug![449]

Aufgrund der aufbewahrten Dokumente und der Korrespondenz ist es sehr schwer, die Ereignisse und Chronologie von Mandićs Aufenthalt im Gefängnis völlig zu rekonstruieren, es ist aber evident, dass er die Periode vom Verhaftungstag (2. Jänner 1957) bis zum Oktober oder sogar Dezember 1957[450] entweder in der Untersuchungshaft oder im Gefängnisspital (Inquisitenspital) verbrachte.

---

[446] Brief von Karl und Vera Dunst an Ante Mandić vom 17. März 1957. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[447] Schreiben des Magistrats der Hauptstadt Prag (Magistrát hlavního města Prahy, Odbor Archiv hlavního města Prahy) vom 16. Oktober 2006. – Signatur: AHMP 1212 2006/ Č.j. MHMP 313843/2006 – Auskunft zur Person – Josip Mandić.

[448] Ebd.

[449] Gemäß der Auskunft des Enkelsohnes von Josip Mandić, Herrn Alexander Mandić, wurde diese Strafmaßnahme doch nicht vollkommen durchgeführt.

[450] Das beweist (unter dem Mangel anderer verlässlicher Quellen) auch die Tatsache, dass im Nachlass von Ante Mandić kein einziger Brief Josips vorhanden ist, vom Anfang des Jahres 1957 bis zum 3. Dezember 1957, als Josip an Ante einen dramatischen Brief, voll mit schlechten Nachrichten, schrieb: „[...] odgovaram istom danas na Tvoja pisma od 7. i 15. t.g., pošto se je iza Verinog odlazka moje zdravsteno stanje do te mjere pogoršalo, da nijesam bio u stanju formulirati ma ni jednu samu zdravu misao. Duševne patnje punih devet mjeseci opustošile su doslovno moj organizam. [...]. Gore je sa mojom chroničnom nespavavosti (sic), proti kojoj liječnici bojuju bezuspješno već punih 11 mjeseca [...]. Noći postale su za mene najvećom torturom: sveopća apatija spojena sa velikom depresijom i nemogućnošću koncentracije, to su vidljivi simptomi toga prljavog stanja[...]." / „ich beantworte erst heute zwei deiner Briefe von 7. und 15. d. J., weil sich nach Veras Abreise mein Gesundheitszustand dermaßen verschlechterte, dass ich nicht imstande war einen einzigen gesunden Gedanken zu formulieren. Die seelischen Qualen der vollen neuen Monate verwüsteten wortwörtlich meinen Organismus. [...] Schlechter ist es mit der chronischen Schlaflosigkeit, gegen die die Ärzte erfolglos seit vollen 11 Monaten kämpfen. [...] Die Nächte wurden für mich zur größten Tortur: allgemeine Apathie, verbunden mit großer

Indem man alle zugänglichen Informationen in Betracht zieht, grundsätzlich jene aus den aufbewahrten Briefen von Ante und Bruder Josip sowie aus der Korrespondenz zwischen Ante und den restlichen Mitgliedern der Familie Mandić in Opatija und Zagreb, entgegen den Behauptungen, die der schon erwähnten Gerichtsakte aus Prag entstammen, bekam Josip aufgrund des schlechten Gesundheitszustandes einen Strafaufschub von einem Jahr:

> «[...] Pišeš mi, da kada sam dobio onaj godišnji 'dopust ' 'postalo je jasno, da će i dalje kod toga ostati i da to riješenje Tvoje molbe može da znači samo formalnu sankciju onoga, što se sa mnom namjerava' [...] Vera zašutila Ti je nehotice, da mi je sud, kada sam sjedio već deset punih mjeseci prekinuo na jednu godinu nastavljanje vazbe (sic!) / kazne i to izključivo na temelju expertize sudbenog vještaka, koji me je temeljito pregledao i došao do decizivnog zaključka, da moje zdravstveno stanje je tako važno i alarmantno, da bi moj život bio ozbiljno ugrožen, kada ne bi bio propušten [...]». / „[...] Du schreibst mir, dass, als ich diesen 'Jahresurlaub' bekam, 'klar wurde, dass es auch weiterhin dabei bleiben würde und dass diese Erledigung deines Gesuchs nur die formelle Sanktionierung dessen sein kann, was man mit mir zu tun beabsichtigt [...] Vera verschwieg Dir unabsichtlich, dass mir das Gericht, als ich schon volle 10 Monate gesessen habe, auf ein Jahr die Straffortsetzung unterbrach und zwar ausschließlich aufgrund der Expertise eines Gerichtssachverständigen, der mich gründlich untersuchte und zum dezisiven Schluss kam, dass mein Gesundheitszustand so wichtig und alarmierend ist, dass mein Leben bedroht wäre, würde man mich nicht freilassen' [...]“ [451]

Ante Mandić schrieb, im Versuch seinen Bruder von der Gefängnisstrafe zu retten, sogar dem Präsidenten der damaligen Republik Tschechoslowakei, Antonín Novotný. Im Entwurf dieses Briefes, der im Nachlass von Ante Mandić aufbewahrt wird, finden wir auch die Bestätigung der Information, dass Mandićs Strafe aufgrund seines schweren Gesundheitszustandes für ein Jahr aufgeschoben wurde:

> « [...] Moja nećakinja Vjera Dunstova rođ. Mandićeva javlja mi iz Beča, da je njen otac, a moj brat Dr. Josip Mandić, kompozitor i bivši advokat u Pragu, koncem jula t. g. od nadležnog suda u Pragu proglašen krivim za djelo inkriminirano privrednim zakonodavstvom o devizama i osuđen (sic!) na pet godina lišenja slobode, te da mu je pogledom na njegovo zdravstveno stanje kazna suspendirana na godinu dana. Inkriminirano djelo moga brata i njegove posljedice imale su dezastrozne posljedice: - žena moga brata Josipina Mandić pretrpjela je apoplektički udar, od kojega se i do danas nije oporavila, a moj brat, 74godišnji starac obolio je od angine pectoris, raširenja srca i sniženja diafragme i njegovo stanje pogoršalo se do toga, da je njegova težina od prijašnjih 75 kg pala na 52 kg, da on bolestan živi u kući i da postoji neposredna opasnost za njegov život[...]. „ / „[...] Meine Nichte, Vjera Dunst geb. Mandić meldet mir aus Wien, dass ihr Vater und mein Bruder Dr. Josip Mandić, der Komponist und ehemalige Anwalt in Prag, Ende Juli d. J. von dem zuständigen Gericht in Prag für die inkriminierte Tat der Wirtschaftslegislatur schuldig gesprochen wurde und auf eine 5-jährige Freiheitsentzugsstrafe verurteilt wurde, wobei ihm, in Bezug auf seinen Gesundheitszustand, die Strafe auf ein Jahr suspendiert wurde. Die Tat, die meinem Bruder zur Last gelegt wird, hatte desaströse Folgen: - die Frau meines Bruders erlitt einen apoplektischen Schlag, von dem sie sich bis heute nicht erholt hat, und mein Bruder, der 74-jährige Greis, erkrankte an Angina pectoris, Herzerweiterung und an einer Diafragmasenkung, und sein Zustand verschlechterte sich so sehr, dass sein Gewicht von früheren 75 auf 52 Kg. gefallen ist, dass er krank im Hause lebt und dass unmittelbare Gefahr um sein Leben besteht […].“[452]

Depression und Konzentrationsunfähigkeit, das sind die sichtbaren Symptome dieses schmutzigen Zustandes [...].“ (Übersetzung des Verfassers) Der Brief von Josip an Ante vom 3. 12. 1957, Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[451] Brief von Josip an Ante Mandić von 7. 1. 1958. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[452] Entwurf des Briefs in der kroatischen Sprache an den Präsidenten der ehemaligen Tschechoslowakischen Republik Antonín Novotný, datiert mit „Novembar 1957“. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

Leider blieben alle Bemühungen von Ante, für Josip eine Amnestie auszuhandeln, erfolglos.

Aufgrund der aufbewahrten Korrespondenz kann man eindeutig feststellen, dass Josip Mandić nach dem Strafaufschub von einem Jahr, also im Juli 1958, nicht mehr ins Gefängnis zurückkehrte. Aus Mangel an verlässlichen Informationen, kann man vermuten, dass Mandić wegen der Verschlechterung des Gesundheitszustands einfach nicht im Stande war, den Rest der Gefängnisstrafe anzutreten, sondern zu Hause weilte. Einen Teil dieses Zeitabschnitts verbrachte er sicher auch im Spital. Davon zeugen auch zwei seiner Briefe an Ante:

> „[...] Za dva dana bit ću najme prevezen u bolnicu. Istraga krvi, koju je uredovni zdravotni ustav ovih dana proveo, utvrdila je, da trpim i teškom anemijom (2.480.000 crvenih tjelesaca) a liječnici smatraju nepohodnim, da se konačno konstatira od kuda to proizlazi [...] Tri liječnici (sic) se trude oko mene, uredovni liječnik dolazi k meni dva puta na tjedan, sve uzalud: slabost tijela ne popušta, vaga se kreće uvijek oko 56 kg. [...] liječnici ne mugu (sic) višd (sic) gledaju, kako ja danomice ginem tjelesno i duševno, već hoće da poduzmu najradikalnije mjere, eventualno da zasjeću (sic) i operativno. Ja sam bez razmišljanja na to pristao, život, što ga vodim već skoro 2 i ½ godine nezaslužuje toga imena! [...]“ / „[...] In zwei Tagen werde ich nämlich ins Krankenhaus gebracht. Die Blutuntersuchung, die das Amtliche Gesundheitsinstitut in diesen Tagen unternahm, stellte fest, dass ich an einer schweren Anämie leide (2.480.000 rote Blutkörperchen) und die Ärzte finden es unentbehrlich, dass man endlich feststellt, woher das kommt [...] Drei Ärzte bemühen sich um mich, der Amtsarzt kommt zweimal pro Woche zu mir, alles umsonst: Die Körperschwäche lässt nicht nach, die Wage zeigt immer um die 56 Kg. [...] Die Ärzte können nicht mehr zusehen, wie ich Tag und Nacht körperlich und seelisch leide, sondern möchten die radikalsten Maßnahmen unternehmen, eventuell auch eine Operation. Ich habe dem ohne Überlegung zugestimmt; das Leben, dass ich seit 2 ½ Jahren führe, ist nicht wert so genannt zu werden [...]“.[453]

Aus dem letzten im Nachlass von Ante Mandić aufbewahrten Brief von Josip Mandić ist es möglich, die ganze Tragik nicht nur seines schweren Gesundheits- sowie psychischen Zustands herauszulesen, sondern auch den katastrophalen Zustand, in dem sich seine Familie befand:

„ […] Kako smo Ti javili, vratio sam se pred 3 sedmice iz špitala. Transfuzije krvi su mi doduše pomogle u toliko, što mogu i ako polagano i poduprt na palicu hoditi i što se osjećam ipak više pri silama, ali u glavnom moje zdravstveno stanje je još uvijek loše te ne mogu ne pomisliti na kakvu kretnju izvan stana. Liječnici svadjaju sve to djelomice na duboku depresiju, od koje se ne mogu nikako izliječiti. A ta depresija ne će izčeznuti tako dugo, dok ne izčeznu razlozi, iz kojih proiztiče. A tih razloga ima zbilja mnogo. Naši znanci i prijatelji / imademo ih zbilja malo, možemo ih izbrojiti na prstima / / tko ima kraj naših žalostnih prilika interes na saobraćaju s nama?!/ se svi slažu u tome, da nema obitelji, koja bi bila tako progonjena od sudbine, košto naša. Da mjera bude puna, postigla (sic) nas je u četvrtak ujutro nova nesreća, koja nas je potpuno slomila. U rano doba toga dana Pepina je doživila nakon baš 2 godine / čovjek bi mogao vjerovat u periodicitet tih pojava/ drugi 'ictus' te prestala uopće govorit. Ona se nalazi još uvijek u velikoj pogibelji [...] Uza sve nedaće sudbine / Niko već 4. mjesec traži namještenje te je bez prihoda/ ja, lično prikovan, više manje na postelju isto tako bez prihoda [...] “/ „[...] Wie wir dir meldeten, kam ich vor 3 Wochen aus dem Spital. Die Bluttransfusionen haben mir insoweit geholfen, dass ich obwohl langsam und mit Hilfe eines Stocks aber doch gehen kann und dass ich mich mehr bei Kräften fühle, aber grundsätzlich ist mein Gesundheitszustand noch immer schlecht, und ich kann nicht einmal an irgendeine Bewegung außerhalb der Wohnung denken. Die Ärzte führen es teilweise auf die tiefe Depression zurück, von der ich mich keineswegs heilen kann. Diese Depression wird aber so lange nicht verschwinden, bis die Gründe, aus denen sie hervorgeht, nicht verschwinden. Und diese Gründe gibt es wirklich in Massen. Unsere Bekannten und Freunde / wir haben wirklich nur wenige, wir können sie an den Fingern

[453] Brief von Josip an Ante Mandić von 14. Februar 1959. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

abzählen // wer würde bei unseren traurigen Umständen Interesse haben mit uns zu verkehren?! / sind alle einverstanden, dass es keine Familie gibt, die vom Schicksaal so verfolgt wäre wie die unsere. Um das Maß voll zu kriegen, holte uns am Donnerstag ein neues Unglück ein, das uns gänzlich zum Zusammenbruch brachte. In der Früh dieses Tages erlebte die Pepina (Josefina, die Ehefrau Mandićs, Anm. des Verfassers) genau nach 2 Jahren / man könnte an die Periodizität dieser Erscheinungen glauben / ihren zweiten 'Ictus' und hörte ganz zu reden auf. Sie befindet sich noch immer in großer Gefahr. [...] Neben allen Unheils / Niko sucht schon zum 4. Monat erfolglos eine Anstellung und ist ohne Einkommen / ich, selbst mehr oder weniger ans Bett gefesselt, bin genauso ohne Einkommen [...]". [454]

Die letzten Tage seines Lebens verbrachte Josip Mandić mit Plänen für eine neue Oper. Im Nachlass seines Bruders Ante[455] ist nur ein skizzenhafter Entwurf des Librettos der Oper in kroatischer Sprache erhalten, die nach Mandićs eigenen Worten „in der Zeit der Abschaffung der Leibeigenschaft unter Joseph II." spielt.[456]

An den zittrigen Konturen der Notenzeichen seiner zwei letzten monumentalen Symphonien lässt sich ablesen, dass er beinahe bis zum letzten Atemzug an deren Vervollkommnung arbeitete.

Mandić starb am 5. Oktober 1959, allem Anschein nach an den Folgen eines Nierenkarzinoms.[457] Er wurde auf dem Prager Friedhof «Olšanské hřbitovy" beigesetzt.

Jüngste Forschungen haben ergeben, dass die tschechischen Behörden Mandić mittlerweile teilweise rehabilitiert haben[458], womit seine Unschuld indirekt bestätigt und der Fehler eines grausamen politischen Systems zugegeben wurde, das einen sensiblen und hochbegabten Menschen indirekt des Lebens kostete.

Am Ende dieses Kapitels über die Biographie Josip Mandićs sei es uns erlaubt, ein interessantes, subjektives, ungewöhnliches aber sympatisches Porträt Mandićs zu bringen und zwar „aus erster Hand", aus der Feder seines Zeitgenossen, des schon erwähnten Musikologen

---

[454] Brief von Josip an Ante vom 11. Mai 1959. Nachlass AM, KSA, Zagreb.

[455] Inhaltsabriss zur geplanten Oper aus dem Jahr 1959. Nachlass Ante Mandić, KSA, Zagreb.

[456] Auf zehn maschinengeschriebenen Seiten ist hier der Entwurf für den Inhalt einer Oper beschrieben, deren Namen Mandić nicht erwähnt und die in fünf Akten geplant war. Aus dem Dokument erfährt man, dass die Handlung der Oper auf dem Gebiet der heutigen Slowakei um 1775 spielt und zwar „u dobi velikog vrenja, kada se podanici/robotnici dizali svoj glas proti iskorištavanju i zloporabi moći sa strane moćnih feudala mađarske narodnosti i njihovih mađaronskih pomagača". / „zu einer Zeit großer Umbrüche, als die leibeigenen Fronbauern ihre Stimme gegen Ausbeutung und Machtmissbrauch durch die mächtigen ungarischen Feudalherren und ihre slowakischen Helfer erhoben". (Übersetzung d. Verf.) Im Fokus der Handlung steht eine verwickelte Geschichte, in der der Sohn eines Gutverwalters im Dienste eines ungarischen Feudalherrn die schöne aber bereits verlobte Tochter eines angesehenen Bauern (eines Slowaken) entführt. In einem nicht zur Gänze präzisierten Finale dringt der Vater mit Hilfe von anderen Bauern ins Schloss des Feudalherrn ein, befreit die Tochter und bringt sie zu ihrem Verlobten zurück. In diesem Augenblick erreicht sie auch die Nachricht von der Abschaffung der Leibeigenschaft durch das Untertanenpatent Josephs des II., und so endet die Oper mit dem Frohlocken des Volkes, allgemeiner Festlichkeit und einem „Liebesduett" der überglücklichen Verlobten. Hinsichtlich der geschichtlichen und der Klassen-Thematik des Librettos lässt sich feststellen, dass auch hier Hinweise auf die Ästhetik des sozialistischen Realismus vorhanden sind.

[457] Diese Behauptung fußt auf Information, die der Verfasser von Silvia Mandić, der Schwiegertochter des Komponisten, in einem persönlichen Gespräch im Jahr 2004 erhalten hat.

[458] Vgl. dazu das Dokument, das in der Fußnote Nr. 447 erwähnt wird, in dem in der Rubrik „Poznámka" / „Vermerk" neben dem Namen Mandićs das Wort „Rehabilitace" / „Rehabilitation" steht.

und bekannten Prager Musikkritikers Mirko Očadlík unter dem Titel „Prager Komponistenköpfe, karikiert für das Internationale Musikfest in Wien“ aus dem Jahr 1932:

> „Josef Mandić ist der Senior, nach dem Alter und seinen grauen Haaren. Er hat jedoch so viel Unruhiges, als wenn er vor der Realisierung seines ersten Werkes stünde. Seinen Erfahrungen nach ist er Weltbürger und Kosmopolit, ein gestrenger Mann objektiver Wahrheiten – dabei mimosenhaft, wie ein Enthusiast, der von erster Liebe gepackt, an seine Vorurteile und Prinzipien vergißt, wenn „Es“ ihn überkommt. Die Komposition ist sein größtes Ideal. Er liebt den breiten musikalischen Satz, den er durch ein Rubato zur Sattheit bringt, hetzt den Rhythmus – und schmilzt wieder hin bis zur Sentimentalität eines Walzers. Er ist ein Mann von heute, aber die Erinnerungen an die Vergangenheit sind zu stark, als daß er sich ganz von Ihnen befrein und ihnen nicht ein wenig subjektiver Farben und Lichter zusezten könnte.“[459]

[459] Očadlík, Mirko: „Prager Komponistenköpfe, karikiert für das Internationale Musikfest in Wien“, in: *Auftakt. Moderne Musikblätter* 12 (1932), S. 151-152

3. BESPRECHUNG DER KAMMER- UND ORCHESTERWERKE AUS DER PRAGER SCHAFFENSPERIODE

3. 1. AUSFÜHRLICHE ANALYSEN

3.1.1. *Streichquartett*

3.1.1.1. Mandićs *Streichquartett* im Kontext der Gattungsentwicklung in der europäischen und kroatischen Musik in der Zwischenkriegszeit

1927, das Jahr in dem das *Streichquartett*[460] von Josip Mandić entstand, ist ein wichtiger Wendepunkt in der Gattungsgeschichte: Arnold Schönberg komponierte in diesem Jahr sein *Streichquartett* Op. 30, das erste dodekaphonische Streichquartett[461] in der Musikgeschichte, und Béla Bartók sein *Drittes Streichquartett*, das der harmonischen Kühnheit und der komplexen polyphonen Musikstruktur nach unvergleichbar fortschrittlicher ist als sein *Zweites Streichquartett*, zugleich aber eine Komposition ist, die „a decidedly anti-Romantic attitude" zeigt.[462] Sowohl Schönberg als auch Bartók schrieben ihre vorangegangenen (2.) Streichquartette viel früher: Schönberg schrieb sein *Zweites Streichquartett für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Sopran* Op. 10[463] 1908 fertig, und Bartók komponierte sein *Zweites*

---

[460] Im Augenblick des Schreibens dieser Arbeit ist kein Dokument vorhanden, auf Grund dessen das ganz genaue Entstehungsdatum des *Streichquartetts* festzustellen wäre. Alle Quellen sind sich jedoch einig, dass das Werk im Jahr 1927 entstanden ist. Außer den Angaben in Lexika (vgl. dazu Art. „Mandić, Josip (Josef)", Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Riemann Musiklexikon*, Personenteil L-Z, Ergänzungsband, Mainz u. a.: B. Schott´s Söhne 1975, S. 120, oder z. B. Černušák, Gracian: Art. „Mandić, Josef (Josip)", in: Štědroň, Bohumír, Nováček, Zdenko und Černušák, Gracian (Hrsg.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. 2, Prag: Státní hudební vydavatelství 1965, S. 40, so wie in der im vorherigen Teil der Arbeit erwähnten maschinengeschriebenen und im Nachlass von Dragutin Arany aufbewahrten Biographie Mandićs, die von ihm selbst in der 3. Person geschrieben wurde, jetzt im Besitz des Verfassers. Gerade in diesem Dokument bezeichnet Mandić das Jahr 1927 als das, in dem „[...] počima pravi umjetnički rad Mandićev. [...] Sve kompozicije do te godine, označio je kao same pokušaje [...] Iste godine napisao je gudalački kvartet, kojega je malo iza toga izveo Praški /Zikov/ kvartet." / „[...] seine echte künstlerische Arbeit anfängt. [...] Alle Kompositionen bis zu diesem Jahr bezeichnet er als bloße Versuche [...] Im gleichen Jahr schrieb er ein Streichquartett, das kurz danach das Prager Zika Quartett aufführte [...]".

[461] „Mehr als achtzehn Jahre liegen zwischen Schönbergs *Zweitem* und *Drittem Quartett*; in diesem Zeitraum hatte er die Möglichkeiten der Zwölftonkomposition mit den Fünf Stücken für Klavier op. 23, der Serenade op. 24 und der Klaviersuite op. 25 erarbeitet, Opus 30 markiert jedoch sein erstes dodekaphonisches Streichquartett." http://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license-sp-1943310035/drittes-streichquartett-op-30-1927 .

[462] Gerade das führt als eine der Hauptcharakteristika des *3. Streichquartetts* János Kárpáti an: „[...] this work by Bartók – together with the piano works dating from the year 1926 – displays a decidedly anti-Romantic attitude [...]". Kárpáti, János: *Bartók's String Quartets*, Budapest, Franklin Printing House 1975, S. 199.

[463] Schönbergs Zweites *Streichquartett* nimmt wegen seiner kühnen harmonischen Struktur (chromatisch komplexe alterierte Quartakkorde, „nie gehörte Harmonien" die „frei von jeder tonalen Beziehung sind", (Anton von Webern) sowie aufgrund der zwei vertonten Lieder von Stephan George *Entrückung* und *Litanei*, die von einem Sopran gesungen werden, auch eine ganz besondere Stellung in der Gattungsgeschichte ein. „ Das Zweite Streichquartett fis-Moll op. 10 stellt sowohl in der Materialverwendung (Verknappung der Form, Lösung vom Konsonanzbegriff) und auch gattungshistorisch (die Beteiligung einer Sopranstimme löst die Besetzungsnorm des Streichquartetts auf), eine Schnittstelle innerhalb dieses Entwicklungsprozesses dar. […]" Zitat: Muxeneder,

Streichquartett zwischen 1915 und 1917. Auf das Schaffen von Mandićs *Streichquartett* konnten also weder Bartoks noch Schönbergs *Streichquartett Nr. 3* Einfluss ausüben. Wenn man jedoch sein eigenes *Streichquartett* betrachtet, ist davon auszugehen, dass er die vorangegangenen Streichquartette beider Meister kannte: Das *Zweite* Bartóks und das *Zweite* Schönbergs konnte er theoretisch in den Konzerten des Prager Vereins für moderne Musik gehört haben: (Bartóks *Zweites* am 29. März 1924 und Schönbergs am 13. März 1926, beide in der Interpretation des Zika Quartetts).[464] In den Konzerten des Vereins für moderne Musik wurden von den zeitgenössischen, frisch komponierten Streichquartetten neben denen von Bartók und Schönberg auch viele andere aufgeführt[465], wie etwa das *Streichquartett* Op. 28 von Egon Wellesz (24.11.1923), Křeneks *Streichquartette Nr. 2* (2.12.1922) und *Nr. 4* (28.2.1925), zwei Streichquartette in Vierteltonsystem von Alois Hába (das eine aus dem Jahr 1920 – am 2.12.1922 – und Op. 5 am 17.10.1925), das *Streichquartett Op. 2* von Alban Berg (am 9.2.1924), aber auch *Streichquartette* von Karol Szymanowski (Nr. 1) und Zoltán Kodály (Nr. 2 – beide am 17. 10. 1925), und jenes von Ernest Bloch (5.3.1926). Im Programm waren auch andere neueste Kammerwerke von Bartók, Strawinsky, Milhaud, Hindemith und Werke vieler tschechischer Komponisten (zu erwähnen sind z.B. das *Streichquartett* Op. 35 von Vítězslav Novák oder Werke von Erwin Schulhoff). Wie später aus der Werkanalyse deutlich hervorgehen wird, zählt zu einem jener Streichquartette, das durch seine aparte Klanglichkeit Mandićs *Streichquartett* beeinflussen konnte, auch das *Streichquartett Nr. 4* von Ernst Křenek.[466]

Neben etlichen Streichquartetten, die in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts in der kroatischen Musik entstanden sind, steht dem *Quartett* von Mandić das *Erste Streichquartett*

Therese, Arnold Schönberg Center, http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=179&Itemid=354&lang=de (letzter Zugriff 19.08.2016.) . Es sollte erwähnt werden, dass beim Konzert in Wien am 21. 12. 1908, bei dem das Werk uraufgeführt wurde, ein unerhörter Tumult im Publikum während der Aufführung ausbrach. Schönbergs Worten nach war es eine „natürliche Reaktion eines konservativ erzogenen Publikums auf neuartige Musik" (Arnold Schönberg, Begleittext zur Privataufnahme mit dem Kolisch Quartett, Los Angeles 1936/37; vgl. Fred Steiner: A History of the First Complete Recording of the Schoenberg String Quartets, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2, Februar 1978, S. 122–137). Hier zitiert nach : http://schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=179&Itemid=354&lang=de

[464] Bartóks *Erstes Streichquartett* gab noch 1911 der Budapester Verlag Rószavölgy és Társa heraus und das *Zweite* 1920 die Wiener Universal Edition. Schönbergs *Erstes Streichquartett* veröffentlichte 1907 wiederum der Berliner Verlag Dreililien und sein *Zweites* - genauso wie Bartóks *Zweites* - die Universal Edition im Jahr 1921.

[465] Ein detailliertes Verzeichnis der Konzerte vom Verein für moderne Musik in Prag, die hier als Informationsquelle diente, bringt Jitka Ludvová: Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda*, 8/2, 1976, S. 147-173).

[466] Leider stand mir von Mandićs Lehrer Karel Boleslav Jirák nur das *Erste Streichquartett* Op. 9 zur Verfügung, welches noch in der spätromantischen Tradition verankert ist und mit Mandićs *Streichquartett* kaum etwas gemeinsam hat. Sein *Zweites Streichquartett* komponierte Jirák fast zum gleichen Zeitpunkt wie Mandić – in den Jahren 1926/27. Vgl. dazu Jirák, Karel Boleslav: *První kvartet C Moll prvo dvoje housle, violu a violoncello*, Partitur, Sbírka kapesních partitur (1034), Prag: Hudební matice umělecké besedy 1949.

von Josip Štolcer Slavenski am nächsten, welches als seine Diplomarbeit in Prag am 26. 6. 1923 uraufgeführt wurde, da Štolcer 3 Jahre am Prager Konservatorium studierte.[467] Die Ähnlichkeiten zwischen Mandićs und Štolcers *Erstem Streichquartett* äußern sich in der polyphonen Faktur, die sich mit den Teilen der homophonen, blockartigen formalen Struktur abwechseln, im Themenaufbau gemäß dem Prinzip „einer Reihe verketteter Segmente" aber auch in ihrer Provenienz aus der Volksmusik.[468] Andererseits sind die Unterschiede in der harmonischen Sprache, die Dissonanz des Akkordgefüges und der Vertikale, die bei beiden Autoren oft ein Resultat des Automatismus der polyphonen Stimmführung ist, bei Mandić zweifellos wesentlich betonter und „herber".

Das *Streichquartett Op. 7* aus dem Jahr 1926 des zweiten – in dieser Arbeit schon erwähnten – kroatischen Prager Schülers Krsto Odak, danach das jugendliche *Erste Streichquartett op. 20* (die definitive Redaktion stammt aus dem Jahr 1927) eines der wichtigsten kroatischen Komponisten des 20. Jahrhunderts – Boris Papandopulo[469] –, genauso wie das zweite sehr gelungene *Streichquartett Op. 58* der kroatischen Komponistin Dora Pejačević (1884-1923) aus dem Jahr 1922 entsprechen gemäß ihrem harmonischen Ausdruck und der ganzen Faktur nach in unterschiedlicher Art und Weise entweder der postromantischen (spätromantischen) Tonalitätstradition oder entsprechen der modal-diatonischen Welt der „Neostile" und weisen mit Mandićs *Streichquartett* kaum Berührungspunkte auf.

Leider wurde aus schon mehrmals angeführten, gut bekannten Gründen aus Mandićs Noten-Bibliothek gar nichts aufbewahrt, woraus man indirekte Schlussfolgerungen ziehen könnte hinsichtlich seines eigentlichen Informationsstandes über die damals rezenten kammermusikalischen Werke und Streichquartette, die er aus erster Hand kennenlernte oder studierte.

---

[467] Die Unterzeichner von Štolcers Diplom am Prager Konservatorium waren unter anderen auch V. Novák, J. Suk und L. Janáček. Sein Zweites *Streichquartett* schreibt Štolcer ein Jahr nach Mandićs *Streichquartett*, also 1928. Vgl. dazu Sedak, Eva: *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb 1984, S. 240., als auch Sedak, Eva: „Predgovor izdanju Gudačkog kvarteta br. 1 Josipa Štolcera Slavenskog", *J. Š. Slavenski. Sabrana djela. Gudački kvartet br. 1*. Društvo skladatelja Hrvatske i Udruženje kompozitora Srbije, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber 1984, S. 4-12.

[468] Diese hier nur allgemein festgehaltenen Berührungspunkte würden sicherlich durch eine gründlichere Analyse zu detaillierteren Erkenntnissen über Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Werken führen, was in dieser Arbeit nicht beabsichtigt wurde.

[469] Die diatonische melodisch-harmonische Struktur von Papandopulos *Erstem Streichquartetts* verrät die Einflüsse Igor Strawinskys aus seiner „Russischen Phase" und zwar besonders aus dem Ballett *Petruschka*, was nicht verwundert, weil Strawinsky ein Freund seiner Mutter Maja Strozzi-Pečić und seines Ziehvaters Bela Pečić war, und der junge Papandopulo präsentierte Strawinsky bei einer Gelegenheit sein Oktett *Sa ladanja* (*Vom Dorfe*). Vgl. dazu Mirković, Vojko: „Split me inspirirao" (Interwiev mit Boris Papandopulo), in: *Nedjeljna Dalmacija* (*Slobodna Dalmacija*) 139 (19. Mai 1974), S. 7.

Jedoch wird es auch ohne diese „Grundinformationen“ aber mit Hilfe einer vergleichenden Analyse spannend sein, die Einflüsse und Vorbilder Mandićs zu entdecken, obwohl zunächst die Originalität und die handwerkliche Fertigkeit, mit der das *Streichquartett* komponiert wurde, hervorgehoben werden muss.

Wie in den nahstehenden Analysen gezeigt wird, ist das *Streichquartett* die Komposition, die als Ausgangspunkt und kompositorisches „Modell“ dienen wird, ein Werk, aus dem der Autor in seine darauffolgenden Werke alle kompositionstechnischen Verfahren, die Bauarten der Formeinheiten und auch der Form im Ganzen, die harmonischen Lösungen, sogar die Komponistenpoetik übernehmen wird.

Es kommt einem vor, als ob es Mandićs Absicht gewesen wäre, sich den progressivsten Komponisten jener Zeit in Prag anzuschließen, mit dem für die damalige Zeit radikal „modernen“ Klang seines *Quartetts* und durch eine sehr dissonante und komplexe Musiksprache, die, wie gezeigt wird, durch das Insistieren auf außerordentlich scharfe dissonante Akkordgefüge auf Polymodalität fußt.

3.1.1.2. Analyse – Form und Bautechnik der Musikstrukturen – Tonraum und harmonische Sprache

Die Analyse des *Streichquartetts* von Josip Mandić beruht in dieser Arbeit auf der zweiten Redaktion des Werkes, die in Form der Instrumentalstimmen aufbewahrt wurde.[470] Da die Stimmen auch Autographe sind, ist deutlich, dass der Komponist diese Version als definitiv betrachtete. In Bezug auf das aufbewahrte Autograph der Partitur wurden in der 2. Redaktion geringfügige Änderungen in der Rhythmusaufzeichnung vorgenommen, während der Hauptunterschied zwischen der Partitur und den Stimmen in der Auslassung zahlreicher Takte im Werk besteht.[471]

Die Form des ersten Satzes kann als frei begriffene Sonatenform verstanden werden, mit der folgenden formalen Konstellation:

[470] Die Autographe von den Instrumental-Stimmen des *Streichquartetts* von Josip Mandić werden in der Bibliothek der Musikakademie in Zagreb aufbewahrt. Für die vorliegende Analyse wurde die Partitur aus den aufbewahrten Stimmen angefertigt, für die ich mich bei Herrn Felix Spiller bedanke.

[471] Im ersten Satz der „2. Redaktion“ des Werkes wurden folgende Takte ausgelassen: 11 Takte zwischen den T. 172 und 173, 34 Takte zwischen den T. 178 und 179, 26 Takte zwischen den T. 227 und 228, wie auch 18 Takte zwischen den T. 233 und 234. Im 4. Satz wiederum wurden 18 Takte zwischen den T. 73 und 74, 21 Takte zwischen den T. 77 und 78 und 8 Takte zwischen den T. 146 und 147 weggelassen. Es handelt sich, also ausschließlich um Kürzungen.

EXPOSITION

Exposition des 1. Themas (Gruppe des 1. Th.) – (T. 1-56)
Übergang – (T. 57-61)
Exposition des 2. Themas – (Gruppe des 2. Th.) – (T. 62-109)
Codetta – (T. 110-113)

DURCHFÜHRUNG
Schilderung des neuen thematischen Materials, das durch die Themen- und Motivpermutation aus der Exposition gewonnen wurde – (T. 114-131)
Durchführung des neuen thematischen Materials – (eine Art Scheinreprise) – (T. 132-172)
Gruppe des 1. Themas (Grundform aus der Exposition) – (T. 173-178)
2. Thema (Grundform aus der Exposition) – (T. 179-187)
Gruppe des 1. Themas (Grundform aus der Exposition) – (T. 188-196)

REPRISE
Reprise des motivischen Materials aus der Exposition (kl. 6 höher) – (T. 197-227)
Coda – (T. 228-247)

Während der ersten Begegnung mit Mandićs *Streichquartett* fallen (einige) seiner konstruktivistischen[472] Merkmale sofort ins Auge.

Die Exposition des 1. Satzes beginnt mit dem Vortragen des ostinaten repetitiven Triolen-Musters im Violoncello, und nach ihm bringen die 1. und die 2. Vl. das Muster von 2 halben Noten, die simultan im Intervall der kl. 2 superponiert sind und die gemeinsam einen Orgelpunkt bilden.[473]

[472] In der Analyse von Bergs *Lyrischer Suite* hebt Constantin Floros das minuziöse Durchdenken jedes Details der Komposition hervor, in der nichts dem Zufall überlassen wurde und nennt Berg „einen Konstrukteur". Floros, Constantin: „Struktur und Semantik in Alban Bergs 'Lyrischer Suite'", in: *Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposion 1994. Ottner, Carmen (Hrsg.) Eine Veröffentlichung der Franz Schmidt-Gesellschaft. Studien zu Franz Schmidt XI*, Wien-München: Doblinger 1995, S. 137. Floros verweist in seiner Arbeit auf den Ausdruck „integrales Komponieren", den in seinem 1963 veröffentlichten Artikel *Quasi una fantasia* Theodor W. Adorno prägte, um, unter anderem, „ein Komponieren, in dem nichts zufällig ist, alles zwingend gesetzmäßig verläuft" zu bezeichnen. (Ebd., S. 136). Exakt so einem Prinzip des Durchdenkens und des im-Detail-Konstruierens, einem Prozess, in dem nichts dem Zufall überlassen wurde, begegnet man in Mandićs *Streichquartett*.

[473] Bei dieser Gelegenheit sollte auf eine geradezu erstaunliche (Konzeptions-)Ähnlichkeit der Eröffnungstakte von Mandićs *Streichquartett* mit denen des *Streichquartets Nr. 2* von Křenek hingewiesen werden:
Josip Mandić, *Streichquartett*, 1. Satz, T. 1-10

Impetuoso (𝅗𝅥 = 100)
sul D
Violina I
sul D
Violina II
Viola
f marcato il tema
Violončelo
6

Beide Ostinato-Motive bilden eine statische Fläche, auf der im T. 4 **das Erste Thema** (**Th1**) vorgetragen wird. Das **Th1** ist eine aperiodische melodische Einheit (Ganzheit) aus 7 verketteten motivischen Einheiten (Segmenten) – je eine innerhalb eines Takts, wobei die letzte Note des ersten gleichzeitig die Anfangsnote des nächsten Segments ist – in fast ganz

---

Ernest Krenek, *Streichquartett No. 3*, Op. 20, T. 1-25

Krenek, Ernest: *Streichquartett No. 3*, Op. 20. Phiharmonia Partituren No. 247, Wien/London: Universal Edition, 1924., S. 1.

symmetrischer Form (Gestalt), bei der die Symmetrieachse den T. 4 durchläuft, und bei dem sich die Hälfte des Themas in Krebsumkehrung widerspiegelt:

I. S., T. 4 -11, Vla.

← vertikale Symmetrieachse →

Die sieben Motivsegmente (**MTS**) des **Th1** (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, und *g*) fußen auf:

– Ganztonleiter (T. 4-5)

– mixolydischem Pentachord (T. 6)

– Ganztonleiter (T. 7-3. Taktteil des T. 9)

– chromatischer absteigender Tonleiter (3. Taktteil des T. 9-T. 10)

Jedes der jeweiligen Motivsegmente des **Th1** hat eine eigene, charakteristische rhythmische Physiognomie basierend auf Achtel-, triolischer, punktierter (punktiertes Viertel und Achtelnote) und Halbnoten-Bewegung. So wie die Form im Ganzen charakterisiert auch das **Th1** das Statische („Entwicklungslosigkeit"), und seinen tonalen Raum bestimmt das chromatische Total (alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter).

Einzelne Motive und Motiv-Einheiten des **Th1** werden – neben den Ostinato-Motiven[474] in seiner Begleitung – zu den Hauptzellen d.h. zu den Ausgangspunkten, aus denen sich durch die Verfahren der Variation, des Modifizierens und ähnlicher kompositionstechnischer Prozesse die komplette motivische (melodisch-harmonische) Struktur des Werks generieren wird.

Der Anfang der Exposition ist durch das Vortragen des **Th1** auf dem Prinzip der Imitation (Fugato) gekennzeichnet: Das **Th1** wird wie in der Exposition einer 4-stimmigen Fuge mit den Imitationsauftritten in T. 11, 18 und 22 vorgetragen. Der Kontrapunkt, der erst mit der 2. Imitation (3. Auftritt des **Th1** – T. 18) einsetzt, ist aus dem motivischen Themensegment (Themenmotiv)[475] ***e*** und im T. 23 dem motivischen Themensegment (MTS) ***d*** aufgebaut.

[474] Das motivische Muster im Vlc. (T. 1-17) kann man als Ostinato begreifen und das Sekundenmuster in den 1. und den 2. Vl. (das später nach 2. Vl. und Vla. umzieht (T. 1-21) als einen Orgelpunkt.

[475] Im weiteren Verlauf der Arbeit motivisches Themensegment → Abkürzung = **MTS**.

Mandić setzt nach der Exposition des **Th1** in allen Instrumentenstimmen die musikalische Substanz durch das Fortspinnen des thematischen Materials fort , und zwar durch das Verwenden der Triolen-Figurationen, die auf MTS ***c*** und ***e*** beruhen. Der Formaufbau fußt hier genauso wie im weiteren Verlauf der Exposition auf der Technik, dem kompositionstechnischen Verfahren, dem rhythmisch-melodischen Variieren, der Transformation, einer Reduktion (Schrumpfung) oder Erweiterung (Ausbreitung) der Themenmotive, wobei diese Themenmotive in ihren neuentstandenen Varianten jedoch erkennbar bleiben. Hier geht es also um das kompositionstechnische Motivverfahren, das als „Themen-Variante" bekannt ist, die Alexander Zemlinsky und auch z.B. Gustav Mahler verwendeten[476] und nicht um die Technik der sogenannten „entwickelnden Variation".[477]

Die spezifische Art und Weise der thematischen Arbeit und den Formenaufbau mittels des konstanten Variierens wird Mandić auch in seinen zwei folgenden Werken anwenden: der *Ersten Symphonie* und dem symphonischen Gedicht *Nächtliche Wanderung*. Das charakteristische Motiv, das zur Basis für die Entwicklung des thematischen Materials im weiteren Verlauf der Exposition wird (von T. 28 bis zum T. 62 in dem das **2. Thema** einsetzt) und von dem festgestellt wurde, dass es seinen Ausgangspunkt im MST ***e*** hat, benützt der Komponist in seiner *Ersten Symphonie*, und es hat eine besondere semantische Funktion inne – die Rolle eines der Zentralmotive des ganzen Satzes, das aus dem Komplex des ersten Themas generiert wird.[478] Als Beispiel einer solchen motivischen Arbeit werden hier das Ausgangsmotiv und seine Variationen (vielleicht ist es angebrachter den Terminus „Varianten" zu verwenden) angeführt. Obwohl es am häufigsten in der Stimme der 1. Vl. durchgeführt wird, begegnet man ihm auch in anderen Stimmen:

I. S., T. 35., 1. Vl.

[476] Theodor W. Adorno nennt diese Technik bei Mahler „die Technik der Variante" bzw. „das Prinzip der Variante". Adorno, Theodor, W.: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik", in: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkam Verlag 1986, S. 235. Vgl. dazu auch Becher, Christoph: *Die Variantentechnik am Beispiel Alexander Zemlinskys*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1999.

[477] Die entwickelnde Variation lässt sich als kompositionstechnisches Verfahren definieren bei dem das Ausgangsmotiv variiert wird und das variierte Motiv danach wieder variiert wird. Mit jeder neuen Variation entfernt sich das neuentstandene Motiv von dem Ausgangsmotiv, und wird in Bezug auf das Ausgangsmotiv sehr bald fast unerkennbar. Es geht also um das ständige Variieren des schon Variierten, d.h.um ein konstantes Fortspinnen des schon Variierten, eine Technik, die Brahms und später Schönberg besonders zum Tragen brachten.

[478] Dieses Motiv, wie es gezeigt wird, wird fast zu einer Art Symbol der „Liebesentzückung".

I. S., T. 41, Vla.

I. S., T. 42., 1. Vl.

I. S., T. 43, 1. Vl.

Neben dem **MTS** *e* fällt eine wesentliche Rolle in der Musikstruktur des Teils der Exposition von T. 40-61 auch den MTS *d* und *f* zu, und es wird das neue Motiv ***h*** eingeführt, das Zweiunddreißigstel-Quintolenmotiv (1. Vl. – T. 48), das eine wichtige Rolle in der Durchführung des Satzes spielen wird. [479]

I. Satz, Vl.1 ,T. 48.

In diesem Satzteil, als Teil des kontrapunktischen Gewebes, verwendet Mandić auch chromatische Intervallschritte (T. 42 – Vla.) aber auch die Ostinato-Figur gleich zu Beginn des Satzes in ihrer rudimentären Gestalt (z.B. T. 45 – Vla. und Vcl.). Die zweitaktige Sequenz (T. 49-50 – 1. Vl.) wird dann drei Mal wiederholt (obwohl jedes Mal variiert). Dieser Expositionsteil endet mit dem MTS *g* (T. 55-57 – Vl.1) und geht in die „Brücke“ (T. 57-62) über, die zum **zweiten Thema** (**T2** – T. 63) führt.

Obwohl sich das **T2** seinem Charakter und Ausdruck nach (Vortragsbezeichnung *Tranquillo*, Viertelnote=76) wesentlich unterscheidet, bei genauerer Analyse kann man ihre melodische Verwandtschaft feststellen und schlussfolgern, dass das **T2** eine Art Ableitung (ein Derivat) des **T1** ist:

I. S., T. 62., 1. Vl.

[479] N. Leverić bezeichnet in ihrer Diplomarbeit (op. cit.) die Takte 40-61 als „Brücke“. Wegen der Wichtigkeit des gebrachten thematischen Materials und wegen der Entwicklungsfortsetzung des thematischen Materials des **T1** neigt der Verfasser dazu, diesen Teil des Satzes als die Gruppe des **T1** zu bezeichnen.

Aus der Analyse der beiden Themen geht hervor, dass es sich hier um *Monothematik* handelt, ein Prinzip, das in erster Linie mit der späteren Entwicklung der *Sonatenform*[480] in Verbindung gebracht wird, das aber typisch auch für die Werke von Béla Bartók ist.[481]

Wie beim Vortrag des **T1**, wird auch das **T2** auf (neo)barocke Art und Weise durch alle Stimmen vorgetragen (weitere Einsätze: 2. Vl. – T. 71, Vcl. – T. 79, Vla. – fragmentarisch T. 83). Der Kontrapunkt, der simultan schon mit dem ersten Einsatz des **T2** vorgetragen wird, ist nicht kontinuierlich, und in der Fortsetzung der Gruppe des **T2** benützt Mandić als eine Kontrapunktfaktur die Elemente der Themenmotivsegmente (MTS ***d*** – 2.Vl. – T. 82-83, oder MTS ***g*** – 2.Vl. – T. 88-89), was auch die These über den monothematischen Bau des Satzes bestätigt.

Die Charakteristik der *Codetta*, die zur Durchführung des Satzes überleitet, ist ein homophoner harmonischer Satz. Gerade der homophone Satz, bzw. der „pseudo-polyphonische Satz“ (pseudo-Zweistimmigkeit) wird zum Hauptcharakteristikum der Durchführung.

Mandić war sich der Verwandtschaft der beiden Themen des 1. Quartettsatzes bewusst, wie auch ihres unzulänglichen Kontrasts und der „fehlenden“ Verschiedenheit, die *conditio sine qua non* des Durchführungsprozesses in der Sonatenform ist, und er verzichtete in der Durchführung höchstwahrscheinlich auf die Verwendung von **T1** und **T2** als tragfähigem Musikbaumaterial, bediente sich stattdessen ihrer Varianten und eines Themas, das am Quintolenmotiv auf der Gruppe des **T1** in der Exposition fußt.

Der Durchführungsanfang (Vla. – T. 114) kennzeichnet also das „Vortragen des neuen thematischen Materials“[482], das aus der Gruppe **T1** (erster Einsatz im T. 48) übernommen

---

[480] Als Paradigma des monothematischen Prinzips in der Sonatenform wird in der Musikgeschichte oft Liszts Klaviersonate in h-Moll angeführt, obwohl das monothematische Prinzip schon in den späten Werken von L. van Beethoven zu beobachten ist.

[481] János Kárpáti behauptet in seinem wertvollen Buch über Bartóks Streichquartette, dass „[...] Monothematic structure is to be found in every one of Bartók's composite musical constructions [...]“. Kárpáti, János: *Bartók's String Quartets*, Budapest, Franklin Printing House, 1975, S. 97. Da das Variationsprinzip das Grund-kompositionstechnische Verfahren von Bartóks Kompositionsformaufbau ist, wiederholt er fast nie exakt das gleiche Motiv, was er mit folgenden Worten erklärt: „[...] You have probably noticed that I lay great emphasis on the work of technical development, that I do not like to repeat a musical thought identically, and that I never bring back a single detail exactly as it was the first time. This treatment stems from my inclination towards variation and transformation of themes. [...]“ (Hier zitiert nach Kárpáti, S. 97). Hier soll hervorgehoben werden, dass sich Mandić in allen seinen Werken zwischen 1927 und 1933 gänzlich an dieses Prinzip hält. Das wortwörtliche Wiederholen meidet auch Gustav Mahler. Theodor W. Adorno warnt, dass diese Neigung Mahlers verbunden sei mit seiner Auffassung von musikalischer Substanz und Form seiner Symphonien, die er mit der Form eines *Romans* in der Literatur bzw. den literarischen Formen von Volkserzählungen vergleicht „[...] Eher ergeht es dem Kern wie Erzähltem in der mündlichen Überlieferung; bei jeder neuen Wiedergabe wird es ein wenig anders [...]“ Adorno, Theodor, W.: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, in: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkam Verlag 1986, S. 235.

wurde, und wird hier als **T3** bezeichnet. Neben dem schon erwähnten triolischen Motiv, das den Kopf „des neuen“ Themas formt, gestaltet seinen zweiten Teil eine Variante von **MTS** *d*.[483]

I. S., T. 114, Vla.

Die Motiveinheit, die sich ohne Zäsur an den ersten Teil des **T3** anschließt (Vcl. Solo – T. 116-118), ist das Rudiment des **Themas T4** (Vcl.), das zum ersten Mal im T. 125 (Vcl.) einsetzt. Das **T4** wurde aus diesem Rudiment generiert und zwar so, dass ihm der erste Takt identisch beibehalten wurde, aber mit einer Reihe von zugefügten punktierten rhythmischen Zellen, die intervallisch wieder Ähnlichkeit mit dem MTS ***d*** zeigen.

I. S., T. 116., Vcl.

Die Durchführung des neuen thematischen Materials entwickelt sich auf der Basis des mobilen Ostinato-Musters von 3 Sechzehntelnoten und einer Sechzehntel-Pause, die mit dem Vortrag im T. 231 in Vla. beginnt (die im T. 231 einsetzt).

---

[482]Den Teil „Vortragen des neuen thematischen Materials“ könnte man präziser die „Gestaltung (Formung) des neuen thematischen Materials“ nennen.

[483] Wie es Kárpáti am Beispiel von Bartóks Motivarbeit-Technik in seinem *Ersten Streichquartett* zeigt, ist die melodische Wurzel eines der Ausgangsmotive (Quellmotive) und eigentlich eine *cambiata*, eine Figur von 4 Tönen, die noch als melodische Figur des Palestrina-Stils bekannt war:

(Kárpáti , op. cit., S. 99). Fast vollkommen identisch mit Bartók variiert auch Mandić die Motivgruppen seines **T1** in der Art und Weise, dass er sie in die Varianten ihrer Spiegelinversion verwandelt (vgl. dazu Kárpáti, op. cit., Notenbeispiel No. 76, S. 99:

und Mandić – 2.Vl. – T. 83 und T. 88)

Dieses technische Verfahren ist sehr typisch für Mandić, und man begegnet ihm in seiner *Ersten Symphonie* wie auch im symphonischen Gedicht *Nächtliche Wanderung*.

I. S., T. 132 - Vlc.

Das **T3** (mit der Anfangsquintole) wird durch alle Stimmen imitiert und wird sukzessive ausschließlich auf die Quintolenfigur reduziert. Im T. 144 beginnt sich das **T4** im Kanon zu imitieren (1. Vl. und Vlc.) im Abstand von einem Takt. Das Verfahren wiederholt der Komponist im T. 155, jedoch wird hier der Kanon fast auf die Art eines *Strettos* im Abstand von einer Taktzeit abgewickelt (2. Vl. und Vla.). Von T. 151-154 fügt Mandić einen kurzen formalen Abschnitt (alle Stimmen unisono/equisono), der auf MTS ***a*** basiert, ein. Im T. 161 übernehmen alle Stimmen das sogenannte „mobile Ostinato" und führen es *toccata*-mäßig in allen Stimmen durch (in T. 170 – 1. Vl. und Vla. wird auch das **T4** equisono aufgeführt was zu einer Trugreprise in T. 173 führt). Simultan mit dem charakteristischen Triolen-Ostinato (in T. 176 – Vcl.) setzt das **T3** (T. 176. Vla.) ein und einen Takt später wird das MTS *f* in 1. Vl und 2. Vl. kanonisch imitiert. Im T. 188[484] (*L´istesso tempo, molto legato e tranquillo*) erscheint flüchtig der Themenkopf des **T1**. Die echte **Reprise** beginnt im T. 197 indem das **T1** eine kleine Terz tiefer als in der Exposition einsetzt. Das **T1** wird im Unterschied zur Exposition nur drei Mal imitiert. Das begleitende Ostinato-Muster wurde, freilich, ein bisschen verändert. Im T. 222 wird die rhythmische Struktur wieder durch den motorischen Lauf der Sechzehntelnoten bestimmt, was wieder einen toccata-mäßigen Eindruck vermittelt.

Die Coda (T. 228) setzt zuerst mit dem triolischen Ostinatomuster vom Anfang des Satzes (T. 228 – 1. Vl.) ein, und dann wiederholt Mandić zweimal die **MTS** (jeweils den zweiten Teil des ***g*** und ***f***) (*Maestoso*, T. 234-235 und 237-238 – 1. Vl.). Der Satz endet effektvoll mit der Verdichtung des triolischen Musters vom Anfang der Coda und fünf überraschenden G-Dur Akkorden.

In Bezug auf die modale und chromatische Struktur der motivischen Grundstruktur kann man das harmonische Idiom des Satzes und des ganzen *Streichquartetts* als freie Atonalität kennzeichnen, obwohl sich tonale Zentren, zu denen einzelne Satzteile „gravitieren", bestimmen lassen. Sehr oft ist die harmonische „Vertikale" das Resultat zufälliger Verhältnisse, die infolge der polyphonen Stimmführung entstehen. In den homophonen Teilen des Satzes, so wie in den Teilen, in denen die harmonische Vertikale durch das Ostinato-

[484] Takte von 188-195 bringen einen klanglichen Kontrast durch Dämpfer un die *pp* Dynamik.

Muster bestimmt wird (wie es am Anfang des Satzes der Fall ist) macht sich die Tendenz des Autors zu sehr dissonanten Akkordgefügen (Akkordstrukturen), die grundsätzlich aus der kl. Sekunde, der übermäßigen Quarte und der großen Septime bestehen, bemerkbar.
In der Instrumentation ist die Tendenz zum „orchestralen“ Klang der vier Streicher klar bemerkbar. So werden einige der Instrumente in extrem hohen Lagen benützt, die am Rande der Spielbarkeit bzw. der technischen Möglichkeiten des Instrumentenspiels stehen (vgl. dazu z.B. T. 125 – Vlc.):

I. S., T. 125, Vlc.

Dazu trägt auch die häufige Verwendung der Doppelgriffe (bzw. Mehrfachgriffe) bei allen Streicherstimmen bei. Den differenzierten Klang erreicht Mandić auch durch den häufigen Wechsel der *pizzicato*- und *arco*-Instrumentenspieltechniken. Häufige Taktänderungen (was besonders für das **T2** gilt) resultieren aus dem Bestreben zum möglichst freien Vortrag der melodischen Linie, womit der Kontrast zwischen den zwei Themengruppen noch mehr zum Ausdruck kommt, da die Formteile des Satzes, in denen das **T1** dominiert, rhythmisch auf einer strikten (Neo-)Barockmotorik und dem regemäßigen Takt fußen.

Der zweite Satz (*Con forza, rubato* (Viertelnote=88-92) weist die Form A B A' B' A'' auf:

A – T. 1-65
B – T. 66-162
A' – T. 163-180
B' – T. 181-188
A'' – T. 189-198

Im Unterschied zur polyphonen Faktur des ersten Satzes basiert der Anfang des 2. Satzes auf einer klar profilierten melodischen Linie mit dezenten, rhythmisch kurzen akkordischen Begleitmustern in anderen Stimmen[485]. Es herrscht also der homophone Satz, was auf ein mögliches fernes Vorbild hindeutet – die barocke Arie.

Der **A Teil** des Satzes beginnt mit der melodischen Haupteinheit – dem **T1**, ganz am Anfang vorgetragen, bestehend aus **t1** (T. 3-8) und seiner Variation **t1'** (T. 8-14):

[485] Im größten Abschnittsteil des ersten Themas wird die Melodie ohne Begleitung vorgetragen.

II. S., T. 3, 1. Vl.

Der **t1** Teil des **T1** ist eine Reihe von verketteten Motiven und hat eine unregelmäßige periodische Struktur (3 + 3 Takte). Nach der zweitaktigen Einführungsmotiveinheit (**EM**)

II. S., T. 1

folgt die erste formale Einheit (**t1**+**t1'**), die 14 T. dauert und mit der Korona in allen Stimmen endet. Die nächste formale Einheit ist, nach der transponierten **EM** (T. 15-16), eigentlich das variierte **T1** – also das **T1'** (T. 15-30). Einige der Motiveinheiten des **T1** werden variiert indem sie in Inversion vorgebracht werden: so benützt Mandić am Anfang des **T1'** (T. 17) die Inversion des Anfangsmotivs des **T1** (aus dem T. 3) und im T. 19 die Inversion des Motivs aus dem T. 5:

II. S., T. 17, 1. Vl.

führt sie in Form einer Sequenz in den nächsten fünf Takten (T. 21-25) und dann noch einmal T. 26-28) durch und beendet sie mit den zwei dazugegebenen Takten (T. 29-30), die aus den

zwei Einführungstakten (**EM**) generiert wurden. Im T. 31 bringt der Komponist einen neuen, kurzen zweitaktigen melodischen Gedanken (**MG**)
(*con dolore*):

II. S., T. 31, 1. Vl.

Danach folgt ein Teil, in dem die Motive des **t1** (ursprünglich in einer melodischen Linie) so durchgeführt werden, dass sie fast simultan in alle Stimmen übertragen werden, so dass die Struktur die Form kurzer arabesker Passagen (Sechzehntel-Quintolen, Triolen, Sextolen) annimmt. Nur in Vlc. wird das Anfangsmotiv des **t1** in seiner ursprünglichen, erkennbaren Form aufrechterhalten:

II. S., T. 33

Nach einer kurzen „Zäsur“, die das wiederkehrende Einführungsmotiv (**EM**) (T. 40-41) darstellt, erscheint in Vcl. in sehr hoher Lage das **t1'** in seiner variierten Form. Ein expressiver melodischer Gedanke **Tx** (T. 50-63), der seinen Ursprung im melodischen Gedanken aus dem T. 31 (er wurde als **MG** bezeichnet) hat, einen extrem entwickelten intervallischen Ambitus aufweist und auf seinem Höhepunkt einen extrem hohen Ton (g^2 – T. 58) in Vcl. erreicht, ist eigentlich ein Vorrat an motivischem Material für den nächsten formalen Teil und er schafft gleichzeitig einen ungewöhnlichen Übergang zum Teil **B**:

II. S., T. 50, Vlc.

In den T. 62-64 begegnet man der gleichen motivischen Struktur in der Begleitschicht wie in T. 14 und T. 17-18.

Der Teil **B** hat eine sehr spezifische homophone Struktur, in der die kurzen melodischen Gedanken (grundsätzlich zwei- oder dreitaktige Phrasen) mit Akkordbegleitung vorgetragen werden und diese eigentlich die Struktur eines *Chorals*[486] aufweisen. Den spezifisch choralhaften Eindruck verstärken auch die Zäsuren, die Koronen auf den längeren Notenwerten (Halbnoten) bilden, sowie eine klare periodische formale Struktur (2 + 2 oder 2 + 3 Takte), die dann längere geschlossene 4- oder 5-taktige Einheiten bilden und – der Choralpraxis[487] entsprechend – blockartig verkettet werden. Die einfache melodische Linie der ersten zweitaktigen Phrase (**Td**)

[486] Der Ursprung des charakteristischen Intervallaufbaus dieser kurzen melodischen Phrasen muss in der Volksmusik gesucht werden. Hier wird die Volksmusik auf „abstrakter" Ebene verwendet, präziser gesagt als „rohes Baumaterial".

[487] Hier ist sehr interessant zu erwähnen, dass man identische Stellen aus Mandićs *Streichquartett* in Bartóks *Tanzsuite* begegnet: Bartók, Béla: *Tanz-Suite*, Wien/London: Universal Edition (Philharmonia Partituren No. 200), S. 16:

I. S. T., 66, 1. Vl.

Sie wurde am 19. Mai 1925 mit großem Erfolg in Prag im Rahmen des IGNM Festivals von der Tschechischen Philharmonie unter der Leitung von Václav Talich aufgeführt. (Ujfalussy, József: *Béla Bartók*, Budapest: Corvina Verlag 1973, S. 211.) Mandić verwendet solche identischen choralähnlichen Musikstrukturen auch in seiner *Ersten Symphonie* und im symphonischen Gedicht *Nächtliche Wanderung*.

basiert auf der modalen Grundlage (mixolydische Tonleiter auf *d*) und weist Charakteristika der Volksmusik auf[488]. Ihre polyphon gedachte Begleitung besteht (im Großen und Ganzen) aus den Sekundenschritten:

II. S., T. 66

Die Vertikale ist hier ein Resultat von zufälligen harmonischen Situationen, die aufgrund des polyphonen Denkens des Komponisten entstehen, obwohl diese polyphone Stimmführung schlussendlich mit sehr dissonantem Akkordgefüge (der Quarten-, Sekunden- und Tritonus-Akkorde) resultiert.[489]

Die dritte 5-taktige Phrase (T. 71) – in diesem Falle eine sequenzartig durchgeführte Motivreihe, wird zum Ausganspunkt für ein Variationsverfahren der weiteren 4-taktigen Phrasen, die nach dem gleichen choralartigen Prinzip ganz bis zum T. 91 durchgeführt werden. Im T. 92 wird das **Td** diminuiert vorgetragen und zwar in der kanonischen Imitation zwischen 1. und 2. Vl., während Vla. und Vcl. mit dem Vortrag eines neuen Ostinatos anfangen, dessen eintaktiges Muster ein spezifisches Triolen- bzw. Sextolen-Rhythmusdesign (in Vlc. mit leerer Quint, vorbereitet in T. 87-88) und in Vla. mit Intervallschritten im kleinen Ambitus) kennzeichnet:

---

[488] Ein sehr ähnliches Beispiel dieser melodisch-harmonischen Konstellation Mandićs ist jene in der Komposition *Pribaoutki* für Stimme und kleines Orchester von Igor Strawinsky, über die Béla Bartók in seinem Artikel *Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik* folgendes schreibt: „Die Singstimme derselben besteht aus Motiven, welche – wenn auch vielleicht nicht aus der russischen Volskmusik entlehnt – durchwegs Nachbildungen von russischen Volksmusikmotiven sind [...]“. Bartók, Béla: Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik“, in: Reich, Will (Hrsg.), *Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, Basel /Stuttgart: Benno Schwabe & CO Verlag 1958, S. 39.

[489] Die Art und Weise des „Konstruiertseins“ dieses Satzteils erinnert an Bartóks Harmonisierungsprinzip einfacher Volksmelodien: „Wie merkwürdig es auch klingen mag, so scheue ich mich nicht, zu betonen: je primitiver eine Melodie, umso eigenartiger kann die Harmonisierung bzw. die Begleitung sein.“ Zit. nach: Bartók Béla: „Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, in: in Szabolcsi, Bence (Hrsg.), *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Budapest: Corvina Verlag 1957, S. 162.

II. S., T. 92, 1. und 2. Vl.

Im T. 98 wird das **Td** noch einmal variiert (1. Vl.) vorgetragen und wird gleich – wie in der vorigen Variation – in der 2. Vl. imitiert (T. 100). Im T. 98 beginnt Mandić mit dem wiederholten Vortrag des ersten Teils des **Td** (in der Stimme der 1. Vl.), womit sich die Faktur linear zu verdichten beginnt und die Spannung gesteigert wird (T. 102-114). Im T. 116 übernimmt den „atomisierten" Teil **Td** auch das Vcl. und für einen Augenblick wird die „Pseudoentwicklung" durch das **EM** aufgehalten (T. 120-121). Das Motiv **Td** kehrt im T. 123 wieder und wird in seiner ständigen Wiederholung gekürzt, komprimiert, und am Ende im T. 131 (Vlc.) zu seinem Rudiment und ab dem T. 134 zu einfachen Triolen reduziert. Die auf solche Art und Weise gewonnenen Triolen werden zur „Brücke" (T. 134-142), die wieder zur variierten Form des **Td** und seiner sequenzierten Wiederholung führt, die auf dem Triolenmuster[490] beruht, derweil die inneren Stimmen die Schlussversion des Themas zum Klingen bringen:

II. S., T. 143

Nach dem Höhepunkt im T. 150, auf dem sich das **Td** in seiner variierten Form am meisten von seiner Ursprungsform entfernt hatte, wird es (das Thema **Td**) in völlig identischer Choral-Konstellation wie am Anfang des Teils **B** noch einmal wiederholt (T. 158-162), wonach **die Reprise** des Teils **A** und Wiederkehr des **T1** in seiner ursprünglichen Form erfolgt, jedoch um

[490] Dieses Triolenmuster ist identisch mit dem am Anfang des T. 92.

eine reine Quart höher und mit einem anderen Ostinato-Muster. Den zweiten Teil des **t1** tragen alle vier Stimmen unisono vor. Es mag überraschend sein, dass das Einführungsmotiv (**EM**) erst im T. 175 wiederkehrt (*come prima*). Im Satzteil der ab dem T. 179 folgt und der der Faktur-Physiognomik nach mit dem Satzteil verwandt ist, der im T. 33 beginnt und durch die Arabesken-Ornamentik gekennzeichnet ist, beginnen die Zweiunddreißigstelnoten-Figurationen wieder als Ostinato-Fläche (neben dem Pedalton in Vlc.) zu fungieren, auf dem überraschend, noch einmal, eine seiner ursprünglichen melodischen Formen aus dem T. 66, sehr ähnlich der Variante des Themas **Td,** vorgetragen wird:

II. S., T. 179

Im T. 189 in der *codetta* werden noch einmal Elemente des T1 vorgetragen, und ganz am Ende (T. 194-198) wiederholt Mandić in der Stimme von 1. Vl. den ihm – allem Anschein nach – sehr wichtigen Gedanken **MG** (erstes Vortragen in T. 31), und zwar auf dem Akkord aller Streicher, der auf der Ganztonleiter basiert.

Der dritte Satz von Mandićs *Streichquartett* entspricht der Form eines *Scherzos,* betrachtet man seine Stellung im Werk sowie seinen Charakter. Auch der Struktur des musikalischen Materials nach, das zweifellos Berührungspunkte mit der Volksmusik aufweist, besitzt der Satz die Charakteristika eines Scherzos.[491]

[491] Sicherlich kann weder in diesem Falle noch in den vorangegangenen Sätzen des Werks, in denen die musikalische Struktur als eine Struktur volksmusikalischen Ursprungs zu erkennen ist, von einem wortwörtlichen Volksliedzitat gesprochen werden (dieser Fall tritt beispielsweise in Mandićs *Bläserquintett* auf),

Die Form des Satzes wird aus dem folgenden Schema ersichtlich:

A (T. 1-73)
B (T. 74-106)
A' (T. 107-196)
B' (Fragment) (T.197-202)
A" (T. 236-246)

Der Teil **A** des Satzes fängt mit dem Thema **Ta1** an, das homorhythmisch vorgetragen wird, d.h. die melodische Linie wird in gleichem Rhythmus parallel durch alle Stimmen durchgeführt. Auf diese Art und Weise wirkt die melodische Linie „dick" und „gefärbt": die Stimmen bewegen sich im gleichen rhythmischen Muster in gegenseitig parallelen dissonanten Intervallen (grundsätzlich in g. Sekunde und verminderter Quinte [übermäßige Quarte], reine Quinte bzw. in ihren Umkehrintervallen).[492] Dabei wird durch die Akzentverschiebung von Thesis auf Arsis und durch den häufigen Wechsel der Triolen- und Viertelnoten-Formationen ein interessantes rhythmisches Spiel erzeugt, in dem das (Haupt)Metrum und der Takt „vernebelt" d. h. schwer bestimmbar werden. Die Nähe des Volksmusikmusters macht sich auch im regelmäßigen, periodischen Aufbau der (hauptsächlich 2- und 4-taktigen) kurzen Formalabschnitte bemerkbar.

Bei der genauen Analyse wird klar, dass das extrem dissonante Klangbild eine Folge der parallelen Stimmführung ist, bei der sich jede der Stimmen in einem eigenen Modus bzw. einer eigenen Leiter bewegt:

1. Violine – in Rahmen des Hexachords des dorischen Modus (auf *d*);
2. Violine – in der Ganztonleiter;

---

auch nicht von einer Nachahmung der Volksmusik, viel mehr ist sie hier auf dem Niveau der imaginären Volksmusik anwesend und zwar in einzelne Bauelemente *zerlegt* bzw. als „Volksmusik-Rohbau" vorhanden. Bartók definiert neben diesen ersten zwei Fällen, auf denen „die Bauernmusik in der höheren Kunstmusik in Erscheinung treten" kann, diesen dritten Fall folgendermaßen: „[…] wenn er [der Komponist, Anm. des Verfassers] zwar weder Bauernmelodien noch ihre Imitationen verarbeitet, seiner Musik jedoch dieselbe Atmosphäre entströmt wie der Bauermusik. In diesem Fall kann gesagt werden, dass der Komponist die Musiksprache der Bauern erlernt hat und sie so vollkommen beherrscht wie ein Dichter seine Muttersprache.[…] " Zit. Nach Bartók Béla: „Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit", in: in Szabolcsi, Bence (Hrsg.), *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe.*, Budapest: Corvina Verlag 1957, S. 164.

[492] In ihrer Diplomarbeit nennt N. Leverić dieses Verfahren Mandićs „umnožavanje linija" / „Linienvervielfältigung" und weist darauf hin, dass M. Veselinović ein identisches kompositionstechnisches Verfahren des kroatischen Komponisten Krešimir Baranović „bojenje melodijske linije paralelnim pokretima jednog dijela akorda" / „das Färben der melodischen Linie durch die parallele Bewegung eines Teils des Akkords" genannt hatte. (Vgl. dazu Veselinović, Mirjana, *Krešimir Baranović – stvaralački uspon*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti 1979, S. 35). Diesem von Veselinović hervorgehobenen Verfahren Baranovićs begegnet man in seinem *Streichquartett* (dritter Satz), und in seiner *Sinfonietta* aus dem Jahre 1951. Leverić, Nataša: *Diplomski rad*, op. cit. S. 73.

Viola – in der Kombination aus Ganztonleiter und der Leiter der Intervall-Struktur 1 – ½ - 1 – ½ Tons;[493]

Violoncello – im Rahmen einer modalen Tonleiter, die man als pentatonische Leiter auf *h* (mit dem Durchganston *fis*) bezeichnen könnte:

III. S., T. 1

Es handelt sich um die *Polymodalität*, die nicht konsequent durch den ganzen Satz durchgeführt wurde, sondern als der Ausgangspunkt erscheint, als die *Idee* von der Art des polyphonen Denkens und des Formaufbaus.

Vom Rhythmus her, begegnet man hier einem Wechselrhythmus (3er- und 2er-Teilung) und zwar in sich verkürzenden Abständen (2/4 | 3/4, 1/4 | 2/4), ab dem T. 11 polyrhythmisch kombiniert (Vla. 2/4 | 1/4) und ab T. 16 in den 1. und 2. Vl. nur 3-er.[494]

---

[493] Eine Tonleiter solcher Intervallstruktur (1-1/2-1-1/2 bzw. präziser: ihre Penta-, Hexa- und Hetptakkorde) verwendete auch Bartók sehr oft in seinen Werken. Ernő Lendvai kategorisiert in seiner Studie über die Musiksprache Bartóks diese Tonleiterreihe als „das Modell 1:2 abwechselnd aus kleinen und großen Sekunden bestehend, z.B. *c-cis-es-e-fis-g-a-b-c…*“ Lendvai, Ernő: „Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks“, in Szabolcsi, Bence (Hrsg.), *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe.*, Budapest: Corvina Verlag 1957, S. 118. Die Tonleiter identischer Struktur wird in der kroatischen Volksmusik hauptsächlich im Gebiet von Istrien und Kvarner verwendet und ist unter dem Namen *istrianische Tonleiter* bekannt. In der Volksmusik allerdings „ti se intervali znatno razlikuju od sistema temperiranih 12 jednakih polustepena, neki su uži (tješnji) od temperiranih“ / „unterscheiden sich diese Intervalle wesentlich vom System der 12 temperierten gleichen Halbstufen: einige von ihnen sind enger (schmaler) als die temperierten“ (Zit. Bezić, Jerko: art. „Hrvatska muzika. Narodna.“ / „Kroatische Volksmusik“ in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.), *Muzička enciklopedija*, Bd. 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1974, S. 168. Es sollte in diesem Kontext erwähnt werden, dass Bartók seinen eigenen Worten nach die Inspiration für das Schaffen des 2. Satzes seines *Konzertes für Orchester* (*Gioco delle coppie*) ausgerechnet in der istrianischen Folklore und zwar im Spiel der dortigen Volksblasinstrumente große und kleine *Sopila* gefunden hatte, deren melodische Linien eben auf der istrianischen Leiter fußen. In diesem Zusammenhang darf man auf keinen Fall Mandićs istrianische Herkunft vergessen, seine Nähe zu Istrien und zur Musik seines Volkes.

[494] Für diesen wertvollen Hinweis bedanke ich mich bei meinem Betreuer, Herrn Ao. Univ.- Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert.

Der zweite Teil des **Ta1** (T. 2) besteht aus dem kurzen melodischen Segment in 2. Vl. und den leeren Quinten (Vcl. und Vla.), die sich im weiteren Verlauf des Satzes stetig wiederholen und ein weiteres Element verkörpern, dessen Wurzeln in der Volksmusik liegen. In T. 5-8 wird das Triolenmotiv in allen Stimmen vorgetragen, im Abstand des Intervalls der kleinen und großen Sekunde, was in einer fast clusterhaften harmonischen (vertikalen) Struktur und, freilich, wieder in extrem scharfen Dissonanzen resultiert:

III. S. T. 5

Im T. 11 (Vla.) erscheint das **Ta2** – basierend auf dem hypophrygischen (plagalen) Modus; es wird durch die Triolenbewegung charakterisiert (umgekehrte Ausrichtung im Vergleich zu **Ta1**) und ist periodisch strukturiert (dauert zwei Takte). Das **Ta2** wird auf dem einfachen wiederholenden Achtelnoten-Ostinatomuster der drei anderen Streicher vorgetragen und wird zwei Mal wiederholt (T. 11-15) Im T. 16 erscheinen die Motive (Fragmente!) des **Ta1** und **Ta2** sukzessive in ihren erkennbaren Formen (ausgerichtet nach oben und umgekehrt). Im weiteren Verlauf des Teils **A** des Satzes wechseln immer wieder (selbstverständlich variiert) diese zwei gleichen Blöcke ab: Der Block **a** (T. 11-15) und der Block **b** (T. 16-21). Der Block **b** stellt dabei eine konzise „Durchführung“ des Blocks **a** dar.

In Bezug auf die Reihenfolge der formalen Blöcke **a** und **b** kann man den weiteren Verlauf des Teils **A** durch folgendes Schema darstellen:

a (T. 11-15) + **b** (T. 16-21) + **a** (T. 22-26) + **b** (T. 27-35) + **T1** (T. 35-38) + **a** (T. 39-50)+ **b** (T. 50-53) + **Überleitung** (T. 54 – 73).

Eine identische Situation wie im Teil von T. 11-22 wird in den Takten von 22-35 wiederholt, nur mit dem Unterschied, dass dieser Teil ausschließlich auf dem T2 fußt (dieses

Mal erscheint das **Ta2** im dorischen Modus) mit der 4-taktigen Ausweitung, die zu dem wiederholten Einsatz von **T1** führt (T. 35). Dieser Abschnitt wird durch die Steigerung charakterisiert – dem konstanten aufsteigenden chromatischen Sekundenschritt der leeren Quinte (in Vlc.) mit dem Zusatz des dissonanten Intervalls der übermäßigen Oktave bzw. der verminderten None in der 2. Vl. (T. 27-35). Der Teil **A** verläuft durch die regelmäßige Abwechslung kürzerer formalen Abschnitte, die als **a** oder **b** im oberen Schema bezeichnet werden. In der **Überleitung** (T. 56-73) zum Teil **B** des Satzes behalten zwei entgegengestellte Schichten (der Quintenbordun [oder Ostinatoschichte] und die lineare melodische Formation) klar ihre Umrisse. Nur in den Takten 59-60 übernehmen alle Instrumente für kurze Zeit im chromatischen Abstieg (in der absteigenden Bewegung) und zwar in dem Sekundenintervallen-Abstand (Vl. 1, Vl. 2 und Vla.) und der Quarte (Vcl. und Vla.) die rhythmische Triolenbewegung.

Der **B** Teil des Satzes (*Andante sostenuto*) beginnt mit dem **Tb1** (T. 74), das genauso wie das **Ta1** aus dem Teil **a** und dem Teil **b** besteht:

III. S., T. 74

Der Teil **a** des **Tb1** ist eine einfache eintaktige Motiveinheit (1. Vl.)[495],

III. S., T. 74, 1. Vl.

die schon im nächsten Takt in Vla. imitiert wird. Der **b** Teil des **Tb1** ist fast identisch mit dem Teil **b** (d.h. dem 2. Takt) des **Ta1** (T. 3). Nach noch einer variierten Wiederholung der ersten 4 Takte, setzt im T. 80 das neue Thema **Tb2** ein.

[495] Ihrer Physiognomie nach haben der Teil **a** des **Tb1** und der **Td** aus dem 2. Satz des *Streichquartetts* viele gemeinsame Charakteristika

III. S., T. 80, 1. Vl.

Auch diese kurze Motiveinheit (2 ½ Takte) wird sofort (geringfügig variiert) sequenzmäßig durchgeführt (T. 82-88). **Tb2** wird verdichtet, weiter in Sequenzen durchgeführt, gradiert und erreicht seinen Höhepunkt im T. 88, wonach es sich im T. 91 mit der Erscheinung des Teils **b** des **Tb1** allmählich beruhigt. Die darauffolgende 5-taktige Phrase (T. 92-96) ist identisch mit der aus den Takten 80-84, jedoch kommt es zum simultanen Vortrag (Superposition) der Teile **a** und **b** des **Tb1** (Teil **b** erscheint immer in 2. Vl.), bevor sich der musikalische Fluss im T. 98 auf der Korona beruhigt. Die folgenden vier Takte (99-102) sind wiederum identisch mit den ersten vier Takten des **Tb1**. Im T. 103 bringt Mandić ein interessantes Motiv vor, das als Androgyn (Zwitter) des Anfangsmotivs **Ta1** (Melodik) und des Anfangsmotiv **Tb1** (Rhythmik), also der zwei Hauptthemen, zu bezeichnen ist!

III. S., T. 103

Diese Erschaffung eines neuen Motivs durch die „Verschmelzung“ zweier anderer Motive wird besonders in Mandićs *Erster Symphonie* zum Tragen kommen.[496] Die harmonische Sprache des Teils **B** ist in Bezug auf Dissonanz „milder“ als die des Teils **A**. In der Begleitung macht sich die Tendenz zu den Quint-Quarten-Harmonien und zu weniger

[496] Mehr dazu in jenem Teil dieser Arbeit, in dem die *Erste Symphonie* analysiert wird.

dissonanten Gefügen bemerkbar, obwohl auf einigen Stellen die melodische Linie und die Begleitung nicht dem gleichen Tonleiterkomplex angehören (so z.B. stützt sich die Melodie im T. 78, die im mixolydischen Modus gehalten ist, auf die Begleitung, deren Töne der Ganztonleiter angehören). In der Begleitungsschichte sind häufige chromatische Schritte bemerkbar (T. 81-88, 2. Vl. Va und Vlc.), die als „Steigerungsmittel" verwendet werden.
Die Reprise des Teils **A**, d.h. der Teil $\mathbf{A^1}$, fängt im T. 107 (*Come prima*) an. Die ersten 16 Takte (T. 107-120) korrespondieren mit den 16 Anfangstakten und sind nur um die kleine Sekunde tiefer transponiert und – wie immer – ein wenig variiert, während der Abschnitt von T. 121-134 formal dem Abschnitt von T. 16-34 entspricht, es wurden jedoch im $\mathbf{A^1}$ fünf Takte aus dem Teil **A** ausgelassen (von T. 22-26).

Im T. 134 werden der erste und der zweite (der aufsteigende und der absteigende) Teil des **Ta1** für einen Augenblick auf zwei Stimmen geteilt (T. 134-136 zwischen 1. Vl. und Vla.). Die Motivarbeit mit dem **Td1** wird bis zu T. 197 fortgesetzt. Von den interessanten Variationsverfahren soll noch eine Art der Gestaltung des **Td1** erwähnt werden, und zwar in der Art eines *Strettos* (1. Vl. und 2. Vl. – T. 152-157), sowie das Vortragen des **Td1** in unterschiedlichen Stimmen im dissonanten Intervall der kleinen und der großen Septime (Vcl. und Vla. T. 146-151). In der Analyse dieses Satzteils sollen auf jeden Fall auch die T. 187-192 erwähnt werden: die musikalische Substanz dieses Teils korrespondiert mit jener der ersten drei Takte am Anfang des 2. Satzes, was genau so wie die Konstellation im T. 103 auf das *zyklische Prinzip* im Streichquartett oder zumindest auf seine Idee verweist.
Im T. 197 setzt wieder – dieses Mal aber nur als Fragment – der Teil **B** (präziser – $\mathbf{B^1}$) (*Andante sostenuto*, T. 197-202) ein.

Die Reprise des Einführungsteils des Satzes – $\mathbf{A^1}$ (*Come prima*) – setzt im T. 203 ein und zwar zuerst vollkommen identisch zum Beginn (T. 1) (die ersten 8 Takte sind gänzlich identisch mit Teil **A**, danach bis zum T. 33 etwas variiert).

Die **Coda** (*Veloce*, T. 236) wurde auf den Motiveinheiten des Ta1 und den chromatischen Bewegungen in der Begleitformation (Vcl., Vla., und teilweise 2. Vl. – T. 236-243) aufgebaut, wonach, ganz am Ende (T. 244-245), die chromatische aufsteigende Bewegung von der 1. Vl. übernommen wird, die durch die ganze Coda das thematische Material vorträgt. Der letzte Akkord spiegelt die polymodale (-tonale) Situation zwischen den horizontalen melodischen Linien, den Führungs- und Begleitformationen wider: es geht um die Superposition (Überlagerung) der Quinten *as-es-h* und des Dreiklangs des äolischen Modus auf dem Ton *e*.

Genauso wie in den vorherigen Sätzen ist auch hier das Statische wahrnehmbar, das durch die Begleitstimmen generiert wurde, meistens in der Form eines *Ostinato* – des Orgelpunkts oder eines Quinten-Borduns (einer reinen Quint in der Violoncellostimme). Der Unterschied zwischen der melodischen Linie (die in der Regel eine diatonische Intervallstruktur der Sekundenschritte innehat) und der Begleitformation ist sehr ausgeprägt. Die Struktur des Satzes ist ausgesprochen homophon, bloß unter flüchtiger Erscheinung mancher Imitationsverfahren, die mehr in der Funktion der motivischen Arbeit, als in „echter" Polyphonie liegen. Die Form wird auf der Ebene der (formalen) Abschnitte durch das Addieren kleiner formaler Einheiten erreicht, die die Themen der periodischen Struktur verkörpern und in der Regel zweimal wiederholt werden. Die harmonische Struktur, atonal wie in den vorherigen Sätzen, basiert hier teilweise auf den polymodalen Situationen (wie am Anfang des Satzes), jedoch ist sie das Resultat einer Beziehung zwischen der Begleitung und der Melodie. Diese Beziehung wird absichtlich „zugespitzt" und so konstruiert, dass zwischen der (schon im Voraus dissonant konzipierten) Begleitung und der melodischen Schichte extrem dissonante vertikale Gefüge geschaffen werden, in denen die kleinen oder großen Sekunden (oft vervierfacht) und reine und übermäßige Quinten sowie ihre Umkehrungen (übermäßige Oktave oder verminderte Quinte) überwiegen. Die Volksmusik ist hier auf der Ebene des „Rohbaumaterials" präsent und ihre Anwesenheit ist auch im periodischen Aufbau des Themas und ihrer Intervallstruktur bemerkbar.[497] So wie in den anderen Sätzen des *Quartetts* steht auch hier die Darstellungsweise den klassischen Vorbildern (vor allem) in der erkennbaren Form des *Scherzos* sehr nahe, mit dem der Satz eine Reihe gemeinsamer Charakteristika teilt, da die Faktur des Scherzos durch die Musikgeschichte oft die Substanz der folkloristischen Provenienz beinhaltete.

Der vierte Satz des *Streichquartetts*, der als *Choral* und *Fuge* konzipiert ist, ist in Bezug auf seine Form an barocke Vorbilder angelehnt, man kann ihn daher als *neoklassizistisch* bezeichnen. Der Choral wird als Form in den Streichquartetten jener Zeit in der

[497] Der kroatische Musikwissenschaftler Nikša Gligo spricht in seiner Studie über den kroatischen Komponisten Natko Devčić (1914-1997) beim Betrachten des verwickelten (komplizierten) Einflusses der Volksmusik auf sein Musikschaffen über „transformacije folklorne građe" / „Transformationen des folkloristischen Materials" das „razmatraju se s obzirom na njenu prepoznatljivost i neprepoznatljivost" / „in Bezug auf seine Erkennbarkeit und Unerkennbarkeit analysiert wird". Gligo, Nikša: *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb 1985, S. 19. Genau dieses Syntagma erscheint sehr passend für die Charakterisierung bestimmter kompositionstechnischer Verfahren Mandićs, bei denen er musikalisches Baumaterial folkloristischer Provenienz verwendet. Um Gligos Terminologie anzuwenden, könnte man sagen, dass die „Anwesenheit" (bzw. die Anwendung) der Volksmusik oder ihrer Elemente in Mandićs *Streichquartett* fast ausschließlich in einer detaillierten Analyse feststellbar ist.

Tschechoslowakei[498] aber auch in der europäischen Musik relativ selten verwendet. Die Wahl der Fuge als formales Modell im Rahmen eines Streichquartetts ist wiederum nicht so selten. Dabei denkt man in erster Linie an Bartóks *Erstes Streichquartett* aus dem Jahr 1909, dessen erster Satz ebenso in Form der Fuge gestaltet wurde, aber genauso an Paul Hindemith, dessen *Streichquartett* Op. 22 aus dem Jahr 1921 mit einer Tripelfuge beginnt.[499]

Der **Choral**[500] besteht aus fünf kurzen, getrennten Phrasen (Strophen) – von denen die zwei letzten abgesehen von der letzten Note identisch sind . Sie sind durch Korona-Zäsuren getrennt, mit typischen barocken Kadenz-Schlüssen. In den ersten zwei Phrasen erscheint die Choralmelodie in der Stimme der Vla. und in nächsten drei Phrasen in der Stimme der 1. Vl. Die Choralmelodie hat die typische diatonische Intervallstruktur, auch hier von erkennbar modalem Charakter. Die Begleitstimmen bewegen sich grundsätzlich in kleinen Schritten, wodurch eine Dichotomie entsteht – die charakteristische Musikstruktur der diatonischen (Melodie, Hauptstimme) und der chromatischen Schichte (Begleitung, alle anderen Stimmen). In der letzten Phrase besteht die Harmonisierung – neben den zwei Ausnahmen – aus drei superponierten Quinten (Vcl. und Vla.). Den dissonanten Eindruck des ganzen Chorals verstärkt die regelmäßige Erscheinung des Intervalls der kleinen Sekunde in allen Kadenzen.

---

[498] Eines der seltenen Beispiele dafür ist die Komposition *Meditation über einen alten tschechischen Choral „St. Wenzel" für Streichorchester/Streichquartett* Op. 35 aus dem Jahre 1914 von einem der wichtigsten tschechischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Mandićs Freund Josef Suk. Suks Musiksprache in dieser Komposition ist vollkommen tonal und beruht auf den Errungenschaften der Harmonie der Romantik und des Idioms vom Ende des 19. Jahrhunderts – es ist auch 13 Jahre vor Mandićs *Streichquartett* entstanden ist und weist überhaupt keine Berührungspunkte mit Mandićs *Choral* auf.

[499] Hier muss man auf jeden Fall auch den ersten Satz des *Ersten Streichquartetts* (1923) von Josip Štolcer Slavenski erwähnen, den man unter Umständen als Fuge bezeichnen könnte. Vgl. dazu Sedak, Eva: *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb 1984, S. 95. Sedak macht auf die ungewöhnliche Widmung in Štolcers *Erstem Streichquartett* an „Beethovens *Streichquartett* Op. 133" aufmerksam und bemerkt zu Schönbergs *Streichquartetten* No. 1 und 2, dass in diesen „dominira ideja totalne polifonizacije, sto se prirodno nadovezuje na Beethovenog Op. 133" / „die Idee der totalen Polyphonisierung dominiert, was sich natürlich an Beethovens Op. 133 anschließt". Sedak, Ebd. Dieses Prinzip ist freilich auch im 4. Satz von Mandićs *Streichquartett* präsent.

[500] Hier geht es um den vierstimmigen Choral, d.h. den vokalen (instrumentalen) Choralsatz, der im evangelischen Gottesdienst verwendet wird. Wollte man sehr präzise sein, könnte man hier vom typischen Bachschen Choral sprechen.

IV. S., T. 1

Die Töne der ersten Phrase des Chorals werden zu den geringfügig modifizierten Tönen des Hauptthemas der typisch barocken ***Fuge*** im schnellen Tempo und in der betont barocken motorischen Bewegung des folgenden formalen Schemas:[501]

EXPOSITION – (T. 1-20)

ZWISCHENSPIEL – (T. 21-34)

1. DURCHFÜHRUNG – (T. 35-48)

ZWISCHENSPIEL – (T. 49-55)

2. DURCHFÜHRUNG – (T. 56-68)

3. DURCHFÜHRUNG – (T. 69-88)

T2 – (das 2. Thema des 1. Satzes) – (T. 89-99)

ZWISCHENSPIEL – (T. 100-108) – das Element der Durchführung des 1. Satzes – (T. 103-108)

STRETTO (**4. DURCHFÜHRUNG**) – (T. 109-114)

ZWISCHENSPIEL – (T. 115-123)

[501] In der Taktnummerierung wurde der Anfang der Fuge mit der Taktnummer 1 bezeichnet.

T1 – „Androgynes Thema“ – (Elemente des 1. Themas des 1. Satzes fusioniert mit dem Thema der Fuge (**TF**))

5. DURCHFÜHRUNG – (T. 124-128)

Reminiszenz auf den 3. Satz – triolische Elemente (T. 128-137)

6. DURCHFÜHRUNG – (T. 141-151)

CODA – (T. 152-163)

Das Thema der Fuge (**TF**) ist eine 5-taktige Phrase, die chromatisches Total enthält.

IV. S., Fuge – T. 1, 2. Vl.

Durch sorgfältiges Betrachten ist es möglich festzustellen, dass der Themenkopf des **TF** mit dem **Tb1** (dem 2. Thema des 3. Satzes) melodisch verwandt ist. Die Imitationen der Grundgestalt entsprechen dem barocken Vortragsprinzip des Themas der Fuge in der Exposition Dux-Comes-Dux-Comes, d.h. die Beantwortung ist tonal. Zusammen mit dem **TF** wird das Kontrasubjekt (**Ctp**) vorgetragen (2. Vl., T. 5):

IV. S., T. 15., 2. Vl.

Das Kontrasubjekt erscheint in seiner Ganzheit nicht nur gleichzeitig mit der Grundgestalt **TF** (2. Vl. – T. 6, 1. Vl. – T. 16, Vl. – T. 45), sondern auch mit der Inversion des TFs (2. Vl. – T. 35, 1. Vl. – T. 45):

IV. S., T. 34., 1. Vl.

und mit der Augmentation (Vla. – T. 69),

IV. S., T. 69, Vcl.

was die kontrapunktischen Fähigkeiten Mandićs beweist. Es muss gesagt werden, dass das **Cpt** nicht mit jeder Erscheinung des **TF** vorgetragen wird. Eine charakteristische Physionomie hat auch der zweite Kontrapunkt (**Cpt2**):

IV. S., T 31, Vcl.

Cpt2 wird grundstäzlich in den Zwischenspielen (Vcl. – T. 31, Vla. – T. 54, 2. Vl. – T. 65, 1. Vl. – T. 100, Vcl. – T. 120) verwendet, jedoch setzt es im T. 66 gleichzeitig mit dem Einsatz des **TF** ein, insofern könnte man es hier unter bestimmten Bedingungen als eine Art Kontrasubjekt 2 bezeichnen.

Von dem kontrapunktischen Material, das in den Zwischenspielen verwendet wird, sind das (aufsteigende und absteigende) Achtelnoten-Tonleiter-Motiv (z.B. T. 51-55) und das Motiv der punktierten Viertelnote mit einer Achtelnote mit noch zwei darauffolgenden Viertelnoten (vgl. dazu z.B. T. 27-28 – 1. Vl. oder T. 51-52 – 2. Vl.) am charakteristischsten. Auch in der *Fuge*, wie in den vorangegangenen Sätzen, macht sich die Erscheinung des charakteristischen thematischen und motivischen Materials bemerkbar. So setzt schon im T. 90 das **T2** (das 2. Thema des 1. Satzes) ein, sofort danach beginnen auch die Sechszehntelelemente vom Beginn der Durchführung des 1. Satzes (des Ostinatomusters von drei Sechszehnteln und einer Sechszehntelpause (T. 132 – Vla. – hier T. 104-107)). Besonders interessant erscheint die Wiederkehr des „androgynen Themas“: im T. 124 tritt das „neue“

Thema hervor, das durch die Verschmelzung des Motivs des Themenkopfs **TF** und des 1. Themas des ersten Satzes (**T1**) entstanden ist:

IV. S., T. 124, Vla., Vcl.

Auch das Erscheinen des Motivs der Zweiunddreißigstelnoten (1. Vl. – T. 56-58) erleben wir als eine Reminiszenz auf die identischen absteigenden Quintolenfiguren vom Anfang der Durchführung des 1. Satzes, genauso wie die Triolenbewegung (T. 124-137), die typisch für den 2. Satz des *Streichquartetts* ist. Es ist klar, dass es sich hier um das zyklische Prinzip, d.h. das wiederholte (reminiszente) Auftreten der wichtigen Themen bzw. Motive aus den vorherigen Sätzen handelt.

Neben den rein polyphonen Teilen erscheinen in der *Fuge* auch kurze homophone Strecken, in denen die Stimme, die das Thema vorträgt, von akkordischen Gefügen (z.B. T. 40-43) bzw. von Stimmen, die einen koloristischen Effekt erzeugen, begleitet werden (1. Vl. T. 55-57. In den Zwischensätzen nimmt die Struktur an manchen Stellen den Charakter einer Toccata (T. 100-108 und T. 137-138) an, während in der Coda das thematische Material *equisono* (in jeder Stimme in verschiedener Oktave) dargebracht wird.[502]

Die harmonische Vertikale ist hier auch das Resultat des Automatismus der polyphonen Bewegung der Stimmen (der Stimmführung) des Themas und seiner Kontrapunktformen. Die sind wiederum durch ihren Intervallaufbau bestimmt (das Thema der Fuge beinhaltet alle 12 Töne und der Kontrapunkt häufige chromatische Tonschritte). Das resultiert in scharfen Dissonanzen und Atonalität. An den Stellen, wo der Streichersatz homophon ist, ebenso wie in den anderen Sätzen des Werks, ist eine absichtliche dissonante Behandlung erkennbar

[502] Nataša Leverić konstatiert in ihrer Diplomarbeit, dass Mandić „posljednjim odlomkom (nakon strette) pomalo narušio jedinstvenu koncepciju fuge“ / „mit dem letzten Abschnitt (nach der Stretta) gewissermaßen die einheitliche Konzeption der Fuge zerstörte“ und dass man vielleicht „nagomilavanje materijala na samom kraju stavka kao i pojava T2 može objasniti potrebom za efektnim završetkom, koji se u odnosu na ustrojstvo neobarokne fuge može činiti neuspjelim“ / „die Anhäufung des Materials am Satzende und das Erscheinen des T2 aus dem Bedürfnis nach einen effektvollen Abschluss deuten könnte, der in Bezug auf den Aufbau einer neobarocken Fuge als misslungen erscheinen kann“. (Leverić, Diplomarbeit, S. 40f, op. cit.). Durch die Einfügung des **T2** und eines Coda-ähnlichen Abschlusses in die strenge Form der Fuge – einer gewissen Art von *licentia poetica* – vermied der Autor eine „schulische“ Verwendung der strengen barocken Form. Die Einfügung des **T2** könnte man auch als den Willen des Komponisten deuten um mit einer kurzen Zäsur (das Verlangsamen des Tempos im T. 68 durch den Einsatz des **TF** in Augmentation) den Kontrast zu schaffen und die Wirkung des Schlusses des Werkes zu verstärken.

(z.B. in den vertikalen Gefügen, in denen mehrfache Überlagerungen von Dissonanzen, der kl. und gr. Sekunde, der übermäßigen Quinte oder der verminderten Quarte, zu finden sind).

Die Fuge, genauso wie das ganze *Streichquartett*, zeigt ein hohes Niveau kompositionstechnischen Könnens und meisterhafte Kenntnis der Spielmöglichkeiten und der Spieltechnik aller Streicher, was in einem üppigen und fast „orchestralen" Streicherklang resultiert.

3.1.1.3. *Streichquartett* - Abschließende Betrachtungen

Bezogen auf die Zeitperiode ist Mandićs *Streichquartett* seiner klanglichen Herbheit und der Dissonanz der Musiksprache nach zweifellos eine der „am radikalsten" geschriebenen Kompositionen aus der Feder eines kroatischen Komponisten jener Zeit. Die expressionistische harmonische Sprache (mit den impressionistischen Einflüssen)[503] wird formal durch Gestaltungsmodelle bestimmt, die einen erkennbar neoklassizistischen (neobarocken, neoromantischen) Stempel tragen (die Verwandtschaft des 2. Satzes mit der barocken *Da-capo Arie*, der 3. Satz, der die Charakteristika eines Scherzos hat, und der 4. Satz, gestaltet als *Choral* und *Fuge*) – bei vielen Komponisten jener Zeit gebräuchliche formale Muster. Musikalische Substanz wird fast ausschließlich durch motivische Arbeit erzeugt: Mandić wendet dabei hauptsächlich die Technik der Motivvariation an, die dem kompositionstechnischen Verfahren der sogenannten „Varianten-Technik" am nächsten steht, die Gustav Mahler und Alexander von Zemlinsky in ihren Musikwerken gebraucht haben, wenn man auch fallweise sogar von einer Technik der Entwicklungsvariation sprechen könnte. In seiner Qualität ist das *Streichquartett* eine der gelungensten Kompositionen Mandićs, bedenkt man seine stilistische Ausgeglichenheit (im Gegensatz zu einigen seiner anderen Kompositionen), die kenntnisreiche Behandlung der Streichinstrumente und seine technische Stringenz. Mit der vorliegenden detaillierten Analyse werden die Einflüsse von B. Bartók, G. Křenek und P. Hindemith deutlich, der Wert des Werks liegt jedoch in der originellen Implementierung der (kroatischen) Bauernmusik in einigen Sätzen auf der „Rohbau"- („Rohmaterial"-) Ebene. Diese Implementierung findet auf der „Mikroebene" statt – auf der Ebene der Motive und der motivischen Einheiten. Das „Folklore-Rohmaterial" lässt sich in der Verwendung der Modalharmonik (der Kirchenmodi, aber auch der Elemente der sog. „istrianischen Tonleiter") und im Gebrauch der einfachen, periodischen melodischen

[503] Falls wir die Ganztonleiter, die Mandić im Aufbau der melodischen Linien verwendet als „impressionistisches Element" bestimmen (definieren), können wir über Elemente der impressionistischen Musiksprache in diesem Werk Mandićs sprechen.

Muster erkennen sowie in der häufigen Verwendung der kurzen Melodien von „klein-intervallischen“ Tonschritten.

Wie die weiteren Analysen zeigen werden, wird das *Streichquartett* zum Ausgangspunkt der weiteren Kompositionen von Josip Mandić, und viele kompositionstechnische Verfahren werden zur Grundlage, zum „Grundstein“ der nachfolgenden Kompositionen aus den Jahren 1928 bis 1934.

3.1.2. Sinfonische Dichtung *Nächtliche Wanderung* (tsch. *Noční Pout'*)

3.1.2.1. Geschichtlicher Kontext

Nach der Anfang 1905 komponierten symphonischen Suite *Tschemulpo* (kroat. *Čemulpo*), die, wie schon besprochen, einem außermusikalischen Programm folgt[504], komponierte Mandić erst im Jahr 1928 wieder ein Werk, dessen musikalische Struktur sich an ein bestimmtes außermusikalisches Programm anlehnt: die sinfonische Dichtung *Nächtliche Wanderung* (kroat. *Noćno lutanje*, tsch. *Noční Pout'*).[505]

Die sinfonische Dichtung erreichte als musikalische Gattung gerade durch die tschechische Musiktradition einen ihrer Höhepunkte. Vor allem muss hier *Mein Vaterland* von Bedřich Smetana erwähnt werden, ein Zyklus von sechs sinfonischen Dichtungen (*Vyšehrad* und *Die Moldau* – 1874, *Šárka* und *Aus Böhmens Hain und Flur* – 1875, *Tábor* – 1878, *Blaník* – 1879), aber auch geniale sinfonische Dichtungen, die späten Werke Antonín Dvořáks (*Das goldene Spinnrad*, *Die Waldtaube*, *Mittagshexe*, *Der Wassermann* – sie alle entstanden im Jahre 1896,[506] wie auch das *Heldenlied* (1897). Auch die nächste Generation der prominentesten tschechischen Komponisten, wie es Zdeněk Fibich (1850 - 1900), dann später Dvořáks Schüler Vítězslav Novák[507] (1870-

[504] Vgl. dazu Seite 36 dieser Arbeit.

[505] Mandić selbst bezeichnete die *Nächtliche Wanderung* auf dem Titelblatt des Werkautografs als „musikalisches Gedicht“, was allem Anschein nach die wortwörtliche Übersetzung des tschechischen Begriffs „hudební báseň“ ist, der ebenso auf der Titelseite zu finden ist. Es ist klar, dass Mandić betonen wollte, dass es sich hier um eine „sinfonische Dichtung“ handelt.

[506] In der Geschichte der tschechischen Musik nehmen Dvořáks sinfonische Dichtungen eine besondere Stellung ein, der Verfasser der *Geschichte der tschechischen und slowakischen Musik* zählt sie etwa zu den wichtigsten Vorläufern des sog. „tschechischen Impressionismus“, dessen Spuren auch in der *Nächtlichen Wanderung* auffindbar sind: „[…] Seine epischen sinfonischen Gedichte sind ein Beweis für die gewaltige Inspiration, die der Text im Künstler hervorrief und eine vollendete musikalische Umschreibung der balladenhaften Atmosphäre der Vorlage und ihrer dramatischen Wirkung. Das Orchester nimmt neue, blendende Farben an; die Instrumentation erreicht Vollkommenheit und bereitet mit manchen Zügen den tschechischen Impressionismus vor. […]“ Štěpánek, Vladimír und Karásek, Bohumil: *Zur Geschichte der tschechischen und slowakischen Musik*. I. Teil Tschechische Musik, Prag: Orbis 1964, S. 67.

[507] Zur Zeit der Fertigstellung dieser Arbeit gibt es keine Hinweise auf eventuelle Kontakte zwischen Mandić und Novák, obwohl sie sich wahrscheinlich gekannt haben, da Mandić ein Freund von Josef Suk und Václav Talich war, mit denen wiederum Novák eng befreundet war.

1949) und Mandićs Freund Josef Suk (1874 - 1935) waren, setzte die kompositorische Tradition der sinfonischen Dichtungen fort. So komponierten beispielsweise sowohl Fibich als auch Novák eine sinfonische Dichtung desselben Namens – *Toman und die Waldfee* (Fibich 1874 - 1875, Novák 1907), Suk arbeitete mehrere Jahre an einigen sinfonischen Dichtungen (die bekanntesten sind *Ein Sommermärchen* (1907-1909), *Das Lebensreifen*[508] (1912-1917)), wie auch fast die Hälfte des symphonischen Opus Nováks sinfonische Gedichte waren, z.B. *In der Tatra* (1902), *Von der ewigen Sehnsucht* (1901), *Pan* (orchestriert 1912), *Der Korsar* (1892), *De profundis* (1941). Zu erwähnen sind auch ähnliche Werke des bedeutenden tschechischen Symphonikers Josef Bohuslav Foerster (1859-1951), der zwei Generationen der tschechischen Symphoniker verbindet und sinfonische Dichtungen im 19. wie auch im 20. Jahrhundert schuf (z.B. *Cyrano de Bergerac* (1897) oder *Von Shakespeare* (1909)).

Von den sinfonischen Dichtungen, die in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur *Nächtlichen Wanderung* entstanden sind, muss unbedingt *Tapiola* erwähnt werden, die „Tondichtung für großes Orchester"[509] von Jean Sibelius, dem Komponisten, der ebenso wie Mandić (aber 13 Jahre früher) ein Jahr lang in Wien Komposition studierte – im Unterschied zu Mandić aber privat bei Robert Fuchs und Karl Goldmark.[510] Jedoch zeigen die beiden Kompositionen interessante Gemeinsamkeiten: während die harmonische Sprache von *Tapiola* auf den Grundlagen des spätromantischen harmonischen Idioms basiert und die *Nächtliche Wanderung* größtenteils auf dem herben Klang der expressionistischen harmonischen Akkordgefüge, charakterisiert beide Werke das Vorhandensein von (neo)impressionistischen Elementen. Vom Standpunkt der außermusikalischen Vorlage „vermischt" die Programmidee von *Tapiola* „Natur und Mythologie" und „spiegelt seelische Prozesse wider"[511], ähnlich wie Mandićs Programm auf seiner eigenen musikalischen Vision eines „phantastischen Traums" beruht. Besonders interessant erscheint aber, dass die Form beider Kompositionen durch die Motivarbeit[512] aufgebaut wird, obwohl zu bemerken ist, dass Sibelius viel raffiniertere und komplexere Methoden

[508] Als außermusikalische Vorlage für das Schaffen der sinfonischen Dichtung *Das Lebensreifen* (tsch. Zrání) diente Suk das gleichnamige Gedicht von Antonín Sova, des Dichters, nach dessen Versen auch Mandić seine *Drei Balladen* komponierte.
[509] Sibelius, Jan: *Tapiola*, Partitur, Breitkopf und Härtels Partiturbibliothek Nr. 3327, S. 1.
[510] Vgl. dazu Mäkelä, Tomi: *Jean Sibelius und seine Zeit*, Laaber: Laaber Verlag 2013, S. 34.
[511] Ebd., S. 237.
[512] „Salmenhaara stellt die dreißig Motive, die sich an der 'totalen Variation' in elf Abschnitten beteiligen. Den melodischen Gestalten, denen er Namen gibt, liegen vier Grundmotive und ein Kernmotiv zugrunde". Ebd., S. 242.

der Motivarbeit verwendet.[513] Auf der anderen Seite gibt es zwischen den beiden Kompositionen zahlreiche und große Unterschiede.

In den Entstehungsjahren der *Nächtlichen Wanderung* komponierte auch Ottorino Respighi die letzte sinfonische Dichtung seines berühmten Zyklus „Römische Trilogie", die *Feste Romane*. Zur Entstehungszeit der angeführten sinfonischen Dichtungen von Sibelius, Respighi und, freilich, von Mandićs *Nächtlicher Wanderung* steht die sinfonische Dichtung als Gattung nicht mehr im Brennpunkt des kompositorischen Interesses der meisten Komponisten.[514] Sibelius schreibt *Tapiola* am Ende seiner kreativen Periode[515] und Respighi *Feste Romane* acht Jahre vor seinem Tod. Es scheint aber, dass Mandić dort in seinem Schaffen anknüpft, wo er im Jahre 1905 stehenblieb, als er seine letzte orchestrale Komposition schuf. Außer einer wesentlichen Änderung der harmonischen Sprache und der Assimilation verschiedener stilistischer Einflüsse haben sich Mandićs musikalische Poetik genauso wie die ästhetischen Ansichten nicht wesentlich entwickelt und man könnte aus dieser Tatsache den Schluss ziehen, dass sie fast identisch mit jenen aus seiner Jugendperiode geblieben sind. In jedem Fall muss betont werden, dass die *Nächtliche Wanderung* zu einem Zeitpunkt entstand, als die sinfonische Dichtung als musikalische Form der Programmmusik den Zenit ihrer Popularität überschritten hatte – in diesem Kontext erscheint sie geradezu anachronistisch.[516]

---

[513] „[…] in Tapiola übersteigt die motivische und formale Ebene der Konstruktion die für das frühe 20. Jahrhundert typische, im Kern symphonische Kunst der Variation musikalischer Grundgedanken". Ebd., S. 237.

[514] Macdonald erklärt es folgendermaßen: „The decline of the symphonic poem in the 20th century may be attributed to the rejection of Romantic ideas and their replacement by notions of the abstraction and independence of music. The expressive function of music came under widespread attack, and the assumption that had made the symphonic poem such a satisfactory vehicle of musical expression were swiftly supplanted. It should be said too that the problem of matching music and literature was, in the end, insoluble and that both had made severe sacrifices in attempting the compromise of fusion." Macdonald, Hugh, Art. „Symphonic poem", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 18, London [usw.]: Macmillan Publishers Limited [usw.], 1980, S. 432. Wie wir im Laufe der Analyse sehen werden, ist gerade dieses letztgenannte Problem – die Übereinstimmung zwischen dem außermusikalischen Programm und der Musik – auch in der *Nächtlichen Wanderung* sehr evident.

[515] „Yet is surpassed by the powerful landscape of *Tapiola*, composed at a time when Sibelius's own creative life was coming to an end and when the symphonic poem as a form was rapidly dissapearing from view." Macdonald, op. cit. S. 432.

[516] In der Geschichte der kroatischen Musik ist das Vorkommen der sinfonischen Dichtung als „musikalischer Gattung" im 20. Jahrhundert einerseits von den Werken dieser Art von Blagoje Bersa gekennzeichnet (z.B. *Hamlet* – 1897/98, *Sonnige Felder* (*Sunčana polja*) – 1920, *Gespenster* (*Sablasti*) – 1926/27 etc.) und andererseits von vielen Kompositionen, die aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stammen und größtenteils dem sozialistischen Realismus angehören (was hier keineswegs als qualitative Bewertung betrachtet werden sollte) – z.B. Boris Papandopulos' *Poeme über Neretva* (*Poema o Neretvi*) und *Wiederaufbau* (*Obnova*) - 1951, Ivan Brkanovićs *Živo srce u mrtvom gradu* (*Ein lebendiges Herz in einer toten Stadt*) – 1940 und *Zemljo Hrvatska – Lik moje puntarske domovine* (*Kroatisches Land – Das Gesicht meiner rebellischen Heimat* – 1951), Jakov Gotovacs *Orači* (*Pflüger*) – 1937 und *Guslar* (*Guslaspieler*) – 1940) etc. (vgl. dazu Sedak, Auer, Eva: Art. „Simfonijska pjesma", in: Kovačević, Krešimir, (Hrsg.), *Muzička enciklopedija*, Bd. 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1977, S. 352-353).

3.1.2.2. Werkanalyse

Außerordentlich wichtig für die Werkanalyse ist die Entstehungsgeschichte eines Werkes, die man im vorliegenden Fall – wie bereits im Kapitel über die mediale Rezeption der Werke Mandićs hervorgehoben wurde – aus den Informationen im Programmheft zur Uraufführung der *Nächtlichen Wanderung*[517] entnehmen kann, wie auch aus der Partitur selbst. Aus der uneinheitlichen Handschrift in der Partitur ist klar ersichtlich, dass Mandić die Komposition mindestens zweimal überarbeitet hat[518], dies ist an den unterschiedlichen Schichten erkennbar.[519] Basierend auf der vorhandenen Version der Partitur wurde das Werk am 2. März 1932 in Prag von der Tschechischen Philharmonie aufgeführt, unter der Leitung von Jiří Scheidler. Wie man aus dem Konzertprogramm erfährt[520], stammt die definitive Version (der in der Partitur aufbewahrte Notentext) aus dem Jahr 1930 und wird als solche zum Ausganspunkt für die Werkanalyse in dieser Arbeit. In Bezug auf die „handschriftlichen Schichten" in der Partitur ist es möglich drei Fälle zu unterscheiden:

1) Der ganze Satz ist die ursprüngliche Version aus dem Jahr 1928 – die Sätze Nr. 2 und 4;
2) Der ganze Satz ist die Version aus dem Jahr 1930 – die Sätze Nr. 5 und 6;

---

[517] Vgl. dazu das Kapitel 2.5.1. dieser Arbeit: *Werkrezeption in der zeitgenössischen Periodik*.

[518] Es sollte daran erinnert werden, dass sich im Nachlass des Komponisten neben dem Autograf der Partitur von *Nächtlicher Wanderung* auch das komplette Notenmaterial (die Orchesterstimmen) befindet, wobei die Orchesterstimmen allem Anschein nach aus der früheren Version der Komposition stammen. Durch den Einblick in diese einzelnen Stimmen wird klar, dass es sich eigentlich um einen „Prozess der Kompositionsüberarbeitung" handelt: Einige der Orchesterstimmen mit überklebten dann neu geschriebenen und wieder ausradierten Seiten verraten eine langwierige Suche nach den optimalen Lösungen und vermitteln den Eindruck eines eigenartigen musikalischen Palimpsests. Es ist weiters interessant zu erwähnen, dass im Nachlass auch die Stimmen von Banjo und Altsaxophon *in Es* aufbewahrt werden, aus denen man erfahren kann, dass sich an der Stelle des heutigen 6. Satzes ein anderer Satz mit dem Titel *Tanz der Dämonen und Leidenschaften* befand, der in der heutigen Partitur nicht (mehr) vorhanden ist. Ein besonderes Kuriosum des nicht aufbewahrten Satzes ist die Tempobezeichnung *tempo di shimmy*. Es handelt sich um einen sehr beliebten Gesellschaftstanz jener Zeit, den auch Paul Hindemith in seiner Komposition *Suite „1922"* Op. 26 (im dritten Satz – *Shimmy*) benutzt hat. Warum Mandić diesen Satz ausgelassen bzw. aus dem Werk ausgeschlossen hatte kann nicht mehr eruiert werden; die Dynamikbezeichnungen, die die Orchestermusiker in die Stimmen selbst eingetragen haben, stützen die Hypothese, dass der Satz sogar aufgeführt wurde, es ist derzeit jedoch unmöglich herauszufinden wann und bei welcher Gelegenheit dies stattgefunden hat.

[519] „Die Schichten" sind an der unterschiedlichen Handschrift und am unterschiedlichen Papier erkennbar, obwohl alles zusammen in einen Band eingebunden wurde. Da Schichten mit Ausbesserungen auch in Mandićs anderen Werken erkennbar sind, könnte man fast alle Werke Mandićs als „Palimpseste" bezeichnen.

[520] "[…] Roku 1930 skladatel dílo překomponoval a přeinstrumentoval; původně sedmivěté dílo zkrátil na šestivěté, (šestou větu vydá jako dílo samostatné), přepracoval hlavně střední část věty třetí, a nynější véta patou a šestou. […]" / "[…] Im Jahre 1930 hat der Komponist das Werk umkomponiert und uminstrumentiert; das ursprünglich siebensätzige Werk kürzte er zu einem sechsätzigen (den sechsten Satz gibt er als ein selbständiges Werk heraus). Er arbeitete hauptsächlich den mittleren Teil des dritten Satzes sowie den jetzigen 5. und 6. Satz um. […]" Programmheft des Konzerts der Tschechischen Philharmonie am 2. März 1932. Archiv der Tschechischen Philharmonie, Prag.

3) Der Satz ist teilweise die Version aus dem Jahr 1928, und teilweise wurden die Teile der Version von 1930 eingeschoben – die Sätze 1 und 3.[521]

Da die Unterschiede zwischen den zwei Schichten stellenweise beträchtlich sind, ist *Nächtliche Wanderung* ein Dokument, in dem in erster Linie zwei verschiedene *Zeitschichten* aufgezeichnet wurden, die durch folgende Eigenschaften charakterisiert sind:

a) eine unterschiedliche harmonische Sprache,
b) unterschiedliches Prinzip der Motivarbeit,
c) unterschiedliche Musikpoetik,
d) unterschiedlicher Musikstil.

Die Divergenz der unterschiedlichen Schichten resultiert auch in einer Unausgeglichenheit der musikalischen Struktur des Werks, unter anderem erkennbar an den stilistisch inhomogenen Teilen, was sich leider auch als ästhetischer Mangel herausstellt.[522]

Ein Text über die Komposition, der allem Anschein nach aus der Feder von Mandić selbst stammt und in dem schon erwähnten Konzertprogramm vom 2. März 1932 veröffentlicht wurde, enthält wichtige Anhaltspunkte für die Analyse des Werks. In diesem Text werden kurz die programmatischen Richtlinien gebracht, interessante Details über die Entstehung einzelner Sätze und das thematisch-motivische Netz der Komposition werden kurz und bündig beschrieben.

---

[521] In dem Sinne kann man die berechtigte Frage stellen, worin sich ganz genau die Version aus dem Jahr 1930 und jene von 1928 unterscheiden. Obwohl man keine ganz präzise Antwort geben kann, ist es aufgrund der aufbewahrten Stimmen, aber auch mit Hilfe der Analyse der Musikstruktur der früheren Version, möglich dies teilweise zu bestimmen.

[522] Das Kriterium, nach dem hier die „Störung" der formalen und stilistischen Einheitlichkeit der Komposition untersucht werden soll, ist in diesem Fall nicht so sehr die stilistische Unausgeglichenheit der vorhandenen Schichten, sondern es sollte im vorhandenen „Baumaterial", und zwar auf der Ebene der motivischen Einheitlichkeit (Verwandtschaft) gesucht werden. Während Mandić in den teilweise umgearbeiteten Sätzen stellenweise noch Sorge trägt motivische Verwandtschaft und Homogenität herzustellen, wird im 5. Satz des Werks die motivische Einheit (Verwandtschaft) aller vorherigen Sätze bzw. des vorherigen Verlaufs bewusst völlig ignoriert. Man muss jedoch die Tatsache, dass das eine absichtliche Entscheidung des Autors war, nicht außer Augen lassen, sie ebenso aufmerksam wie vorsichtig in Betracht ziehen. Es sollte gesagt werden, dass die stilistische „Aufgliederung" der *Nächtlichen Wanderung* ein Resultat der Tatsache ist, dass die Zeitspanne zwischen der ersten Version der Komposition und ihrer finalen Version aus dem Jahr 1932 – in der die Komposition mehrmals geändert wurde – ein Abschnitt der Musikgeschichte ist, die vom gleichzeitigen Auftreten sehr vieler verschiedener Stile (Neue Sachlichkeit, Neostille, Expressionismus, Impressionismus, Folklorismus, etc.) geprägt war. Einige davon baute auch Mandić allmählich in seinen Werken ein – eindeutig nachweisbar in mehreren seiner Kompositionen aus dieser Periode – so auch in dieser Komposition. Es handelt sich also um eine dreijährige Phase in Mandićs kompositorischer Entwicklung, in der eine paradigmatische Änderung sowohl der Stil-Merkmale als auch der gesamten kompositorischen Poetik passierte. Damit verrät Mandić ganz klar ein Bewusstsein für die Notwendigkeit des Komponierens in einem „zeitgenössischen Musikidiom" und seine Sensibilität für den Zeitgeist, Dinge die er als essentiell empfand, und über die er schon als junger Mann in seinem oben erwähnten Zeitungsartikel schrieb. (Vgl. dazu Mandić, Josip: «Nekoliko refleksija», in: *Jadran* 3 (25. April 1903), S. 2-3.

3.1.2.2.1. Erster Satz – *Zauber der Nacht* (tschechisch: *Kouzlo noci*)

Im ersten als *Zauber der Nacht* (tsch. *Kouzlo noci*) betitelten Satz, genauso wie in allen anderen Sätzen (außer im 2. – der Fuge), ist das hauptkompositionstechnische Verfahren mit dem das musikalische Gewebe (die Struktur) gebaut wird und dadurch auch die Form der Komposition entsteht, die *Motivarbeit* – ebenso wie das bei dem ein Jahr zuvor entstandenen Streichquartett[523] der Fall war. Motive, durch derer Variierung und Modifikationen größere Einheiten gebaut werden, werden so zu den Hauptzellen aus denen das Werk heranwächst.

Der erste Satz des Werks ist durch das statische Tempo gekennzeichnet (Pedal- und liegende Töne, Ostinato-Flächen und Figurationen, sogar durch die vollkommene Auslassung der Basslinie), also durch langsames Tempo (mit Ausnahme des kurzen Formalabschnitts von T. 38-57 – *giocoso*) und die „Entwicklungslosigkeit" (Evolutionslosigkeit) der Form. Die „Entwicklungslosigkeit" ist auch ein Resultat der Motivarbeit, bei der die Motive (nur geringwertig) variiert addiert werden und in formale Blöcke organisiert werden und auf diese Art und Weise von Anfang bis Ende wiederholt werden. Damit wird die Atmosphäre, die Stimmung in den Fokus gelegt, was eigentlich eine typisch impressionistische Charakteristik ist.

Die Form des ersten Satzes bezeichnete der Autor selbst im oben angeführten Konzertprogramm als „Liedform". Die Aufbau der Form verläuft nach dem Prinzip der Addierung der formalen Blöcke, die voneinander durch Zäsuren getrennt werden, ihre Eigenständigkeit wird aber noch zusätzlich durch die Tempoänderung und das „Ostinato-Design" unterstrichen bzw. durch dessen völliges Fehlen. Die kohäsiven Kraftlinien, die die „Blockwand" durchdringen und die Einheitlichkeit des Satzes sichern, sind auf der Ebene des Motivs, d.h. der motivischen Verwandtschaft anwesend, da die sehr „verwandten" Motivzellen in jedem der einzelnen Abschnitte vorhanden sind.

Obwohl sich der formale Entwurf (das Schema) des Satzes als einfache, dreiteilige **ABA'** Form darstellen lässt muss man diese Einteilung mit Vorsicht nehmen, weil der Teil **B** nur bedingt als eine kompakte Einheit zu betrachten ist (in ihm erkennt man drei verschiedene Teile von gleichen Proportionen), und der letzte Teil **A'** ist eine wesentlich verkürzte Wiederaufnahme des Teils **A**.

Hier das formale Schema des Satzes:

A (T. 1-37) + **B** (38-124) + **A'** (T. 125-144) + **Codetta** (T. 145-152)

[523] Überhaupt sind die Ähnlichkeiten in der Art der Struktur- und Formbehandlung zwischen den beiden Kompositionen, mehr als auffallend, wie die folgende Analyse zeigen wird.

Und die formalen Teile **A B A'** zeigen diese formale Unterteilung:

A – aba' (T.1-31) + Brücke (T. 32-37)

B – X (T. 38-57) + Brücke (T. 58-65) + Y (T. 66-91)+ Brücke (T. 92-104)+ Z (T. 105-118) + Brücke (T. 119-124)

A' – aa' (T. 125-137) + Brücke (T. 138-144) + Codetta (T. 145-152)

bzw. noch präziser:

A (*Lontano, Molto lento*, Viertelnote = 46) – T. 1-37

a – T. 1-12

b – T. 13-25

a' – T. 26-31

Brücke (*Lento non troppo*, Viertelnote = 72) – T. 32-37

B (T. 38-124)

X – (*Giocoso*, Viertelnote = 116) – T. 38-56

Brücke – (*Lento non tropo*) – T. 57-65

Y – (*Calmo*) – T. 66-91

Brücke – T. 92-101

A (Fragment) – (**T1**) – 102-104

Z – (*Moderato giusto*, Viertelnote = 69) – T. 105-118

Brücke (T. 119-124)

A' – T. 125-137

a – T. 125-128

a' – T. 129-137

Brücke – T. 138-144

Codetta – T. 145-152

Da die motivische Arbeit eines der grundlegenden kompositionstechnischen Verfahren im Formaufbau ist, ist es wichtig am Anfang die eigentlichen Motivzellen, aus der die Komposition entsteht, näher zu erörtern. Am Anfang der Komposition bringen die Blasinstrumente (Ob., Cor. und Cl.) ein 4-taktiges Thema (**T1**), in dem sich 2 Motiveinheiten erkennen lassen (**ME A** und **ME B**) mit insgesamt 5 Motiven. Sie sind, neben der kurzen

Motiveinheit Nr. 6 (T. 13-15 – Fl. und Ob.) zugleich der Nucleus (der Keim), aus dem durch verschiedene Variationsverfahren das gesamte Aufbaumaterial des Satzes generiert wird. Die zwei Hauptmotiveinheiten des **T1** haben entgegengesetzte Bewegungsrichtungen und werden sich im gesamten Verlauf des Satzes auf charakteristische Weise abwechseln:

I. S, T. 2

Betrachten wir einige der Charakteristika des **T1** näher:

a) Den ersten Teil des **T1** (Motive Nr. 1, 2 und 3) charakterisiert die absteigende Triolenbewegung (eine Figur, die als „Fallen“ beschrieben werden könnte) und erfasst dann zusammen mit den Pedaltönen (*c* und *cis* in den Violinen) und dem Motiv Nr. 3 (T. 3, Hörner) das chromatische Total;[524]

b) Außer der Anfangsquarte und der (vertikalen) Schluss-Quinte sowie der zwei vertikalen Terzen (der Intervalle, die den Satz dominieren werden) ist das **T1** durch die Ganztonleiter gekennzeichnet;

c) Das **T1** bzw. seine zwei motivischen Einheiten sind typische Ornamente, die charakteristisch sind für die impressionistische Musik bzw. die Musik des „Jugendstils“.[525] Durch die Hinzufügung neuer Töne zum „Hauptgerüst“ des Motivs wird im weiteren Verlauf des Satzes sein „arabesker“ Charakter noch mehr zum

[524] In der Reihenfolge der ersten 11 Töne (gesamt mit den Tönen *c* und *cis* der 1. und der 2. Vl.) wird kein einziger Ton wiederholt, d.h. alle Tonhöhen sind unterschiedlich (der 12. Ton des chromatischen Totals (*fis*) erscheint im nächsten Takt), und man könnte gewissermaßen über eine „Elftonreihe“ sprechen, ohne dabei an die Reihen der gleichnamigen schönbergschen Kompositionsmethode zu denken. Eine solche Tonhöhenkonstellation ist auf keinen Fall ein Zufall: das erste Thema vom Mandićs *Streichquartett* beinhaltet das chromatische Total, d.h. alle zwölf Töne der chromatischen Leiter. Diese Tatsache beweist wie sorgsam Mandić die Organisation des Aufbaumaterials durchdachte, deren Grad des harmonischen Ausdrucks in keinem Element in Verzug gerät, sondern mit den fortschrittlichen Strömungen in der tschechischen aber auch der europäischen Musik jener Zeit übereinstimmt.

[525] Mehr über dieses Thema in Hollander, Hans: *Musik und Jugendstil*, Zürich / Freiburg (in Br.): Atlantis, 1975.

Tragen kommen, und außer bei den Bläsern im Laufe des ganzen Satzes auch in verschiedenen Formen bei Harfen eingesetzt.

d) Das Thema **T1** wird auf drei verschiedene Blasinstrumente aufgeteilt (Ob., Hrn., Cl.);

e) In der Mitte zwischen den Motiven Nr. 4 und 5 des **T1** befindet sich eine *Cambiata* (Wechselnote) – (*c*)[526] – die zu einem wichtigen Motiv im weiteren Verlauf des Satzes werden wird.[527] Das Motivsegment **b1**[528] wird in weiteren Teilen des Satzes ausschließlich in den Blasinstrumenten und Harfen eingesetzt;

Das Motiv Nr. 6 (T. 12 – Fl. und Ob.) ist eine Kombination von chromatischen und diatonischen absteigenden Intervallschritten:

I. S., T. 12-15, Fl., Ob. und Cl in *b*

Die Art und Weise, wie durch verschiedene Variationsverfahren die Motive transformiert werden, allerdings so dass man immer noch ihre Ursprungsgestalt bestimmen kann und „den Verwandtschaftsgrad“ von Ausgangsform und Ableitungen, kann man im ganzen 1. Satz verfolgen.

Als Beispiel der charakteristischen Motivarbeit – die Variierung des Motivs – kann das Beispiel des Motivs Nr. 6 dienen, das im T. 20 in seiner ungefähren Umkehrung (Inversion) gebracht wurde:

[526] Man erinnere sich hier an die Bedeutung der cambiata als „melodic root“ für die Ausführung einer Reihe von Themen im *Ersten Streichqartett* Béla Bartóks, was János Kárpáti in seinem Werk über Bartóks Streichquartette hervorhob. Auf eine fast identische Art und Weise benützt es in der *Nächtlichen Wanderung* auch Josip Mandić. Vgl. dazu Kárpáti, János: *Bartok's String Quartets*, Budapest: Franklin Printing House, 1975. S. 99.

[527] Die Einführungspassage (aufsteigende Passage – die Septole) wird im weiteren Verlauf des Satzes oft verlängert oder auf nur ein paar (zwei) Töne reduziert, was dann neben dem Segment **b2** eben eine *Cambiata* erzeugt.

[528] Das Motivsegment **b1** erinnert durch seine Form eindeutig an eine Arabeske.

I. S., T. 20, Ob.

Die langsame absteigende chromatische Akkordabfolge bei den Streichern (alle außer Kontrabass – T. 19-21 – diese sind kein Teil des thematischen Materials), aber auch die absteigenden Elemente wie es z.B. das Motiv Nr. 6 ist (T. 13-15), kann man im Kontext des Programms deuten, das der Autor selbst in folgenden Worten beschrieben hat: „das sanfte Einschlafen, das Übergehen vom Wachsein zu tiefem Schlaf".[529]

Das zweitaktige Motiv, mit dem der Teil **A** endet und das von einer Akkordzerlegung begleitet wird (*pizzicato* d.h. *staccato* der Harfen und Streicher – T. 36-37) ist eigentlich eine Umkehrung der Motive Nr. 4 und 5, genauer gesagt eine *Cambiata*.

I. S., T. 17-20

Im Teil **B**, der gegen den ersten Teil nur durch das neue, beweglichere Tempo (*Giocoso*, Viertelnote = 116 – T. 38) und nicht durch neues Motivmaterial abgegrenzt ist, kommt es in einem bestimmten Abschnitt – er wird hier mit **X** bezeichnet und beginnt im T. 38 – zu einer Art *Stretta*, d.h. zu einer simultanen Superposition der ersten und der letzten Motiveinheit: des (rhythmisch teilweise diminuierten) Motivs Nr. 2 und des Motivs Nr. 5 des **T1**. Außerhalb der Superposition der Motive Nr. 2 und 5, werden im T. 40 auf gleiche Art und Weise die Motive Nr. 1 und 3 superponiert, was Mandićs Erfindergeist und kompositorische Fähigkeiten belegt:

[529] "[…] Věta první (‚Kouzlo noci') jest velmi náladová; znamená povlovně usínání, přecházeni z vědomého stavu do hlubokého snu; máme zde prolog díla formy písnové. […]" / "[…] Der erste Satz ('Zauber der Nacht') ist sehr stimmungsvoll. Er beschreibt das sanfte Einschlafen, das Übergehen vom Wachzustand zum Tiefschlaf. Wir haben hier einen Prolog eines Werkes in Gesangsform […]". Das Konzertprogramm, S. 6., op. cit. Es ist problematisch dieses Verfahren als Tonmalerei zu deuten, dazu ist es zu abstrakt. In diesem Kontext könnte man auch die kurze, abrupte Motivabfolge (*subito presto* – T. 23, Streich) als eine Art kurzes Aufwachen aus einem Traum deuten.

I. S., T. 38.

I. S., T. 40

Aus dem Autograf der Komposition ist ersichtlich, dass sich genau bei Takt 39, also einen Takt nach dem Anfang des Teils **B**, die Tinte, Handschrift und das Papier ändern, was ein klares Zeichen dafür ist, dass es sich um eine zweite „Zeitschicht" des Werkes handelt, und zwar um die aus dem Jahr 1930.[530]

Die Faktur der neueren Version der Komposition aus dem Jahr 1930 charakterisiert ein routinierterer Zugang: häufige Verwendung der (zwei- und zweieinhalbtaktigen) Sequenzen, die es in der Version von 1928 gar nicht gibt. Auch die Verwendung einer konsonanteren harmonischen Sprache – Vermeidung der Sekundenpositionen in Akkorden und der Quart-

[530] Die neue „Schicht" der Komposition, also die Version aus dem Jahre 1930, die sich an einer veränderten Schrift und einer anderen Tintenfarbe erkennen lässt, ist von Takt 39-61, 72-88 und 99-122 vorhanden, die Version von 1928 von Takt 1-38, 62-71, 89-98 und 123-152. Das heißt, dass der größte Teil des Teils **B** (Abschnitts) des Satzes außer 2 Unterbrechungen von zirka 10 Takten zur Gänze überarbeitet wurde. An diese Problematik muss man mit Vorsicht herangehen, da uns die Teile der früheren „Schicht", d.h. der ursprünglichen Version des Satzes nicht zugänglich sind.

(Quint)-Akkorde, z.B. die Superposition zweier Quinten (Quarten) – ist zu erwähnen. Die Ganztonleiter-Struktur der (variierten) Themenmotive sowie die Ostinatomuster-Flächen werden auch in der neuen „Schicht“ des Werks bewahrt.

Im T. 6 des Teils **B** (T. 43, *Meno mosso*) beginnt die Steigerung, in der einige der ausgeführten Motive (T. 43, Vl. 1 und 2 – das Motiv Nr. 6, T. 49, Hörner – das Motiv Nr. 5, T. 51 – das Motiv der *Cambiata*) durchgeführt werden. Der weitere Verlauf des Satzes (T. 48-57) wird durch die Sechzehntel- (stellenweise auch Triolen-) Läufe bei den Streichern gekennzeichnet, was in einer Dichte des Verlaufs sowie einer Dynamiksteigerung und Tempobeschleunigung resultiert. Diese Steigerung wird bald als eine „Pseudosteigerung“ (eine Trugentwicklung) entlarvt, weil sie im T. 57 abrupt auf der neu erreichten Ebene (der Ostinato-Fläche der Streicher) angehalten wird, womit zugleich die erste **Brücke**[531] (T. 57-65) beginnt. Das neue Motiv (T. 58 – Holzbläser) wird dann sequenzhaft bei den Bläsern auf der Ostinato-Fläche der Streicher ausgeführt.

I. S., T. 58

Mit der neuen Tempobezeichnung (*Calmo* – T. 66) beginnt der Teil **Y**, in dem zuerst im Abstand von einem Takt in verschiedenen Instrumenten der Themenkopf imitiert wird (die Motive Nr. 1 und 2). Im 5. Takt dieses Abschnitts werden die Imitationen des Motivs **1** zu nur einem Taktschlag verdichtet (T. 70-71). Im weiteren Verlauf werden die arabesken Passagen von den Harfen vorgetragen (was freilich eine Variation des Motivs 4 ist), und danach im T. 76 wird wieder von den ersten Violinen das Ostinato eingeführt, das Tempo wird beschleunigt. Im T. 89 erreicht der Satz seinen ersten Höhepunkt, von dem aus die ganze Akkordkonstruktion (2 superponierte Quinten – die verminderte und die reine), für 3 Takte vom schrillen Klang des Xylophons begleitet, chromatisch hinuntergleitet, um dann wieder aufgehalten zu werden und sich auf der Sechzehntelnoten-Ostinatofläche der Streicher und auf den Orgelpunkttönen der Holzbläser zu beruhigen (die **Brücke** – T. 92-101). Im T. 102, der von beiden Seiten mit den Fermaten abgegrenzt ist, erklingt für einen Moment der Kopf

[531] Den formellen Teil, der hier als „Brücke“ bezeichnet wird, könnte man auch als „Episode“ bezeichnen, da ihm auf diese Art und Weise zusätzliche Wichtigkeit beigemessen wird. Dieser Teil bringt immer sehr verwandtes thematisches Material (fast) choralhaften Charakters und im Sinne des Programms hat er, allem Anschein nach, die Rolle eines kurzen *Intermezzos* zwischen den einzelnen Traumetappen.

des **T1** (T. 102-103) und im T. 105 (der Abschnitt **Z**) fängt wieder die Gradation an, die bald zum eigentlichen Höhepunkt der Komposition (*Festoso* – T. 113) führt. Hörner und Trompeten bringen (T. 113-116) das „Fanfarensignal“,

I. S., T. 113-116

das besonders in den Holzbläserstimmen eine Verwandtschaft mit den Motiven **4** und **5**, d.h. mit dem zweiten Teil des **T1**, nachweist. Nach einer nochmaligen Beruhigung des Musikflusses (*Sostenuto* – T. 119 – die Inversion des *Cambiata*-Motivs) fängt mit einem wiederkehrenden Einsatz des Hauptmotivs (in der Fl. Picc. Stimme – T. 125) die Reprise des **A**-Teils (**A'** – *Tempo primo* – T. 125) an. Der ganze Satz findet seine Beruhigung in der *Codetta* (T. 144-152), in der auch das Themenkopfmotiv (T. 145 – Trp. *con sordino*) erscheint. Erst die letzte *staccato* Note (T. 152 – 1. und 2. Vl.) „verhindert“ das Ostinato der ersten und der zweiten Violinen in der *ppp* Dynamik vor einem völlig „nahtlosen“ Übergang in die Stille.

3.1.2.2.1.1. Einige Bemerkungen zum harmonischen Aspekt des Satzes

In der Analyse des harmonischen Aspekts der Komposition machen sich einige der Merkmale bemerkbar, die typisch für die Kompositionstechnik und das Idiom des musikalischen Impressionismus sind. Das sind beispielsweise häufige Verwendungen der Ganzton- und der pentatonischen Leiter wie auch der Kirchentonarten (der modalen Tonleiter) und der Modi, denen man bei Béla Bartók begegnet, was sich besonders in der Hauptstruktur der Komposition – dem **T1** – bemerkbar macht. Als Beispiel kann man hier anführen:

1) Ganztonleiter (z.B. das Motiv Nr. 2 – T. 2, Ob.: das Motiv Nr. 4 – T. 4, Cl.; wie auch die Passage T. 72, Harfe, etc.);
2) Modi der pentatonischen Leiter – T. 23 und weiter (hier handelt es sich um die Kombination der pentatonischen und der Ganztonleiter und des dorischen Modus auf *b*);
3) Bartóks sog. 1:2 Modus – „abwechselnd aus kleinen und großen Sekunden".[532] Z.B. *c-cis-es-e-fis-g-a-b-c* – T. 17, Fl.
4) Superposition der 2 Paare von Quinten im Abstand von einer großen Sekunde, die dann chromatisch „hinuntergleiten" (T. 19), wie auch das gleiche Verfahren mit dem übermäßigen Quintakkord, der harmonisch aus der Ganztonleiter abgeleitet wird (T. 19-20, Streicher):

I. S., T. 19, Streicher

Der musikalische Verlauf ist von den charakteristischen Spannungsverhältnissen (Beziehungen) erlöst, die an die Funktionalität des Tonalitätssystems gebunden sind.

Die Akkorde sind im Großen und Ganzen in übereinanderliegenden Terzen strukturiert: es werden stellenweise sechsstimmige Akkorde und Terz-strukturierte Akkorde mit mehr als 7 Tönen verwendet. Ein weiteres für die impressionistische Sprache typisches kompositionstechnisches Verfahren sind die *Glissandi* und die Bläser-Passagen wie auch die Verwendung von „leeren" Quinten. Mandić baut die Vertikale, jedoch indem er komplexere Akkordgefüge verwendet, und zwar durch die Superposition nicht nur von terzen- sondern

[532] Vgl. dazu Lendvai, Ernő, op. cit., S. 118.

auch von quarten-strukturierten Akkorden (Quartenharmonik) und ihren Kombinationen, wie es die harmonische Analyse der „Akkordkette“ in den T. 89-92 anschaulich zeigt:

I. S., T. 89:

1) Nonenakkord (ohne Septime) – *h-d-fis-cis*;

2) Übermäßiger Septakkord ohne Terz – *cis-f-c*;

3) Quartdreiklang – *h-e-ais*;

4) Septakkord mit der kleinen und großen Septime – *b-d-as-a*;

5) Superposition eines Quartendreiklangs mit einer hinzugefügten Quinte im Abstand eines Tritonus – *a-d-g/dis-gis*;

6) Eine Terzreihe – eine Reihe der zwei „leeren“ superponierten Septakkorde [der erste mit der Grunddisposition – *fis-e* und der zweite – *b-f-a*], denen der Ton h hinzugefügt wurde – *fis-ais-e-h-f* ;

8) Nonenakkord mit der kleinen und großen None – *e-gis-d-dis*;

9) Superposition eines Quartendreiklangs und noch einer hinzugefügten Quarte mit dem Abstand von einer kleiner Sekunde – *es-as-des-d-g*;
10) Superposition eines Quartendreiklangs mit einer hinzugefügten Quarte im Abstand um die kleine Sekunde (nach unten) – *d-g-c-fis-cis*;
11) Eine Septime, der ein in übereinanderliegende Terzen strukturierter Dreiklang eine große Terz höher hinzugefügt wurde – *cis-a-h-f-c*;
12) Septakkord mit einer kleinen und großen Septime und noch einer hinzugefügten Septime – *c-e-g-b-a-h*.
In diesem Satz gibt es keine Spuren von aus der Volksmusik stammendem Baumaterial, das sich im IV. Satz bemerkbar macht (Mephisto lacht).

3.1.2.2.1.2. Orchestrierung des ersten Satzes

Mandić kennt das Orchester sehr genau wie auch die Möglichkeiten jedes Instruments für sich, was ihm ermöglicht, interessante Klangkombinationen und Klangeffekte zu schaffen. So benützt er Instrumente in ihren extremen Lagen (z.B. Violen in T. 22), Flageoletten in Harfen, sordinierte Streicher, *pizzicato*- und *sul ponticello*-Spieltechniken, etc. Im ersten Satz der Komposition erreicht er mit dem großen Orchester einen kammermusikalischen Klang, und zwar nicht nur durch die Reduktion der Orchesterstimmen, sondern auch durch die solistische Behandlung der einzelnen Instrumente.

3.1.2.2.2. Zweiter Satz – *Wettlauf mit den Wolken* (tschechisch: *Letem o závod s mráčky*)

Da die polyphone Art und Weise des musikalischen Denkens nicht nur für Mandićs Schaffensperiode zwischen 1927 und 1934, sondern für sein ganzes Opus charakteristisch ist, scheint es logisch, dass er sich mehrmals für die Form entschieden hatte, die als große Synthese der polyphonen Kunst und gleichzeitig als ihre strikteste Form gilt – die Form der Fuge.

Im zweiten Satz der *Nächtlichen Wanderung*, der *Wettlauf mit den Wolken* betitelt ist, ist es interessant zu beobachten, wie Mandić eine gewisse Aporie löste, und zwar wie er die Form der Fuge, eine der reinsten Formen der absoluten Musik, mit der Programmmusik verband. Eines der seltenen Dokumente, welches bei der Beantwortung dieser Frage helfen könnte, ist die schon zitierte knappe Bemerkung aus dem Programmheft der Uraufführung der Komposition im Jahr 1932:

„[...] Sen zahájen jest 'Letem s mráčky o závod'; cílem jest světlo, symbol čisté, ideální lásky. Věta má formu fugy. Charakteristické údery tympanů a vystoupení rohů v témž rytmu před nastoupením fugového thematu v převratu znázorňují zápas člověka s oblaky a dosažení cíle, jímž je věta tretí: ‚U kra1ovny svět1a‘[...]“ / „[...] Der Traum beginnt mit dem 'Wettflug mit den Wölkchen'. Das Ziel ist das Licht, das Symbol der reinen, idealen Liebe. Der Satz hat die Form einer Fuge. Die charakteristischen Paukenschläge und der Auftritt der Hörner im selben Rhythmus vor dem Auftritt des Themas der Fuge in der Inversion stellt den Kampf des Menschen mit den Wolken und das Erreichen des Ziels dar, das der dritte Satz repräsentiert: 'Bei der Königin des Lichts'. [...]“[533] (Übersetzung Paul Koutnik). Programmheft, op. cit.

Obwohl, wie schon gesagt, allem Anschein nach Mandić selbst den Text schrieb, oder diesen einem unbekannten Autor suggerierte, muss festgestellt werden, dass das angeführte Programm und die Fuge darin in eine interessante Beziehung gebracht werden. Obwohl der Satz „das Ziel ist das Licht, das Symbol der reinen, idealen Liebe“[534] genau so abstrakt wie die Form der Fuge ist, wurde die Fuge historisch oft als Bild für Verfolgung (Fuga = Flucht = Wettlauf) eingesetzt![535] Diese Tatsache weisst auf eine ungewönliche Ausarbeitung des Programmkonzeptes hin, d.h. auf eine originelle Verbindung zwischen der Programmvorlage und der Musikfaktur.

Die Form der Fuge weist einen regelmäßigen Aufbau auf, d. h. sie ist sehr übersichtlich strukturiert, was aus dem folgenden Schema ersichtlich ist.

A (Einführung) – (*Allegro tumultuoso*) – T. 1-11

Exposition (*Con fermezza*) – T. 12-36

Zwischenspiel I. – T. 37-63

Durchführung

Thema der Fuge (Holzbläser) – T. 64-75

Stretto (das Thema – Grundgestalt + Augmentation) – T. 76-87

Augmentation – T. 88-98

Zwischenspiel II. – T. 99-141

A' – T. 142-151

Inversion des Themas – T. 152-163

Zwischenspiel III. – T. 164-177

A'' – 178-189

[533] Das Programmheft, Ebd.

[534] Die „reine, ideale Liebe“ wird auch zum Thema seiner *Ersten Symphonie*, in der sich in der Musikfaktur und im Text des dort verwendeten biblischen *Hohen Liedes* die Beziehung zwischen der Musik und der außermusikalischen Idee des Autors, die im Text des Programmheftes dargelegt wurde, verfolgen lässt.

[535] Für diesen wertvollen Hinweis bedanke ich mich bei meinem Betreuer Herrn Ao. Univ.- Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert.

Stretto – T. 190-204

A''' – T. 205-221

Coda – T. 222-232

In Bezug auf die Länge und die Häufigkeit der Wiederholung der **A-**Teile wie auch der Zwischenspiele, aber auch in Bezug auf die Wichtigkeit des motivischen Materials, das weder aus dem Thema noch aus dem Kontrasubjekt hergeleitet wurde, könnte man die Form des Satzes als eine Art „Zwitter“ zwischen Fuge und Rondo definieren.

Der Satz beginnt mit der Einleitung (**A**) von 11 Takten. Er wird durch die markanten Paukenschläge in der fortissimo- (*Allegro tumulutuoso*)-Dynamik eröffnet, und zwar mit der rhythmischen Figur **FT**,

II. S., T. 1

deren motivische Grundzelle zweimal wiederholt wird und die als eine Art „Leitmotiv“ dient, mit dem einige wichtige Momente der Komposition „durchwoben“ werden. Als „Antwort“ auf den Anfangsimpuls der Pauken bringt das *tutti*-Orchester ein melodisches Fragment von 6 Tönen, die in der Art einer Sequenz in diesem eigenartigen Dialog *tutti – solo* noch einmal wiederholt werden:

2. S., T. 1-2

Allegro tumultuoso (𝅗𝅥 = 116)
2 Picc.
2 Fl.
2 Ob.
Cor. ing.
Cl. in Mi♭
2 Cl. in Si♭
Cl. b. in Si♭
2 Fg.
Cfg.
5 Cor. in Fa
3 Tr. in Do
3 Tbn.
Tb.
2 Timp.
G. c.
Piatti
Xil.
2 Arpe
Allegro tumultuoso (𝅗𝅥 = 116)
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.

Ab dem T. 5 kommt der melodische Verlauf durch die Figur, die aus dem Fragment der Fuge übernommen wurde (Fl., T. 4-10), in Schwung, er wächst dynamisch und beschleunigt indem er ständig durch die rhythmischen Impulse der Figur von den Timpani ganz bis zu T. 12 angetrieben wird, wo die Fuge anfängt.

Das Fugenthema (**T1**) ist ein 5-taktiger Gedanke mit folgenden Charakteristika:

1) Es umfasst das chromatische Total, also alle 12 Töne der chromatischen Leiter.[536]
2) Dem ersten Ton nach lässt es sich als *in g* definieren.
3) Seine rhythmische Komponente charakterisiert außer der typisch neobarocken motorischen Bewegung die horizontale Polymetrie (im Lauf seines Vortrags wird das Metrum drei Mal gewechselt);
4) Der Themenkopf zeigt den melodisch-rhythmischen Eigenschaften und der Bewegungsrichtung nach eine entfernte Verwandtschaft mit dem Eingangsthema des ersten Satzes;[537]

II. S., T. 12

Die Anordnung der Durchführung des Themas durch alle Stimmen in der Exposition (die Reperkussion) ist regelmäßig: der erste Einsatz des **T1** beginnt in den Mittelstimmen und geht dann in die äußeren Stimmen über; die Antworten sind tonal: (Dux – g^1, Comes – d^2, Dux – g, Comes – d^3). Das Kontrasubjekt (**Cpt**), das durch die Achtelnotenbewegung bestimmt wird, folgt mit jeder neuen Erscheinung dem schon erwähnten Prinzip des Komponisten der Vermeidung jeder wortwörtlichen Wiederholung[538], es wird variiert und vergrößert durch seine Komplexität die strukturelle Dichtheit der Durchführung.

II. S., T. 18-24

[536] Dieser Charakteristik nach ist das Fugenthema des 2. Satzes der *Nächtlichen Wanderung* verwandt mit dem Fugenthema des *Streichquartetts*.
[537] Das zyklische Prinzip wird in den folgenden Sätzen viel stärker zum Ausdruck kommen.
[538] Vgl. dazu die Fußnote Nr. 695.

Das Baumaterial für das Zwischenspiel zwischen der Exposition und der Durchführung (T. 37-63) schöpft Mandić aus dem Themenkopf und dem zweiten Teil des Themas (aus dem Fragment des Sechzehntelnoten-Teils des Themas) so dass der Themenkopf in einer und das Themenende sofort danach in einer anderen Instrumentengruppe erklingt; Das Themenende (der Themenschwanz) kommt immer ein wenig variiert vor, jedoch immer in einer erkennbaren Gruppierung von 3 - 4 Sechzehntelnoten-Gruppen:[539]

II. S., T. 37

Fast das ganze kontrapunktische Material hat einen ausgesprochen chromatischen Charakter und wird zum Hintergrund für das Vortragen des thematischen Materials. Die vertikalen Gefüge sind in einer solchen Konstellation, genauso wie in der Fuge des *Streichquartetts*, ein Resultat der polyphonen Stimmenführung.

Die Durchführung bringt das Thema nach der folgenden Anordnung:

1. Auf dem Ton *c* (der „Subdominante“) – T. 64, Holzbläser;
2. Auf dem Ton *g* – T. 70, Fgt. und Vla.;
3. Auf dem Ton *c* (Holzbläser) und gleichzeitig rhythmisch augmentiert auf dem Ton *cis* – T. 76, Pos. und Tuba, also auf die Art eines *Strettos*;
4. Rhythmisch augmentiert auf dem Ton *d* – T. 88, Ob. und Cl *in es*;
5. In Inversion auf dem Ton *f* – T. 152, Cl. und Ob.;
6. In Inversion auf dem Ton *c* – T. 158, Vl. und Vcl.

[539] Für dieses Zwischenspiel könnte man behaupten, dass es im Verhältnis zu den anderen Teilen der Fuge ziemlich lang ist, so vermindert das aufeinanderfolgende Wiederholen des Themenkopfs, der als ein wichtiger, d.h. als der am besten erkennbare rhythmisch-melodische Moment ohnehin in Exposition häufig vorgetragen wird, seine Effektivität, Wichtigkeit und Frische bei den Einsätzen im weiteren Verlauf des Satzes.

Zwischenspiel II (*Più mosso*, T. 99-151), genauso wie das Zwischenspiel I benützt das Baumaterial, die motivischen Elemente des Themas selbst, vor allem des rhythmischen Musters der Pauken (das **FT**), und benützt später auch die Sechzehntelnoten-Elemente (zuerst getrennt und dann in kanonischer Imitation der Streicher – T. 110-117). Der Themenkopf erscheint zuerst diminuiert (T. 106, 108) und dann in T. 132 in seiner Grundform. In T. 127 zitiert Mandić das Motiv vom Anfang des Satzes und danach bleibt die Faktur homophon von T. 138 bis 152.

Die Fuge erreicht einen ihrer Höhepunkte im T. 147 (*Molto solenne*) in dem Moment, in dem die Pauken und die Blechbläser auf dem Orgelpunkt das prägnante rhythmische Muster **FT** vortragen; (die rhythmische Figur der Pauken bringen perkussiv auch die Holzbläser).

Sowohl die **Themeninversion** (T. 152) als auch das **Cpt** wird zuerst ausschließlich von den Holzbläsern gleichzeitig mit dem **FT** und dann noch einmal von den Streichern vorgetragen:

II. S., T. 152

Das Ende des **Zwischenspiels III** (T. 164-177) könnte man unter Betrachtung des Formaufbaus der ganzen Fuge bei T. 190 lokalisieren, wo das *Stretto* einsetzt. Da von T. 178 bis T. 189 eine wichtige Rolle vom markanten Motiv **FT** aus der Einführung eingenommen wird und die Faktur vollständig homophon wird[540], erscheint diese

[540] Durch die Zurückführung des Baumaterials auf die Fragmente des Kontrasubjekts und des Themenkopfes tritt vor allem *die Vertikale* wieder in Erscheinung. Sie hört jetzt auf ein Resultat des Automatismus zu sein, der aus der Regelmäßigkeit der horizontal (polyphon) geführten Stimmen hervorgegangen ist, und wird vom

Interpretation durchaus plausibel. Genauso wie das Zwischenspiel II ist der formale Teil zwischen dem Ende der Durchführung und dem Beginn des Strettos außerordentlich lang (T. 164-189) und in Bezug auf diese Tatsache erscheint diese Fuge als eine Art „Zwitter“ zwischen den Formmodellen Fuge und Rondo. Der Formabschnitt unmittelbar vor dem Stretto (*Con passione*, T. 178-189) wird außer der homophonen Faktur und der ständigen Präsenz des **FT** (Hörner) vom Ostinato-Muster der Violinen charakterisiert:

II. S., T. 179

Komponisten bewusst durch die herben, dissonanten Akkordstrukturen definiert, wie z.B. durch eine Superposition zweier aufeinanderfolgender Quinten oder sogar durch polytonale Situationen.

Im **Stretto** (*Marcato*, T. 190) wird nur der Themenkopf durchgeführt:

II. S., T. 190

Die Imitationen folgen im Abstand von einer Viertelnote (Einsatztöne des Themas sind *f-es-f-es*) und werden zwei Mal durchgeführt mit den Anfängen im T. 190 und 194.

Schon ab dem T. 197 wird die polyphone Faktur in die homophone transformiert, die bis zum Ende des Satzes überwiegen wird. Ab dem T. 205 (**A'''**) dominiert wieder das motivische Material aus der Einführung. Im T. 222 (*Grave e mesta*) fängt die **Coda** an, in der die Reminiszenz auf das Fugenthema erscheint, jedoch ohne den Themenkopf. Der Satz endet mit dem Exponieren des **FT** und des Themenkopfs der Fuge durch die Blechbläser (T. 228-229) in *ff* –Dynamik, jedoch in Kombination mit der Triole, was, allem Anschein nach, eine Reminiszenz auf die Triole vom Anfang des 1. Satzes ist, was wiederum als Hinweis auf das zyklische Prinzip erscheint:

II. S., T. 228

Da der 2. Satz der *Nächtlichen Wanderung* in die neue Version des Werks aus dem Jahre 1930 aus der ursprünglichen Version von 1928[541] vollständig übernommen wurde, ist es offensichtlich, dass Mandić mit diesem zufrieden war.

Ausgerechnet die Instrumentation des 2. Satzes war in den Kommentaren noch bei der Uraufführung in Prag 1929 unter Kritikern umstritten; einer der Kritiker bezeichnete den Satz als einen, in dem „Tonmassen“ dominieren und den die „klangliche Kraftmeierei“ bestimme.[542] Diese Bemerkung bezieht sich allem Anschein nach auf den Anfang des

[541] Was auch nicht verwunderlich ist, da es sich um eine strikte musikalische Form handelt, an der sich wegen des Formkanons kaum etwas ändern lässt.

[542] Leo Schleissner schrieb darüber: “[…] Dazwischen setzte er [Fritz Busch, Anm. des Verfassers] sich für drei Sätze einer siebenteiligen Tondichtung «Nächtliche Wanderung» von Josef Mandić ein, ohne damit mehr als anspruchsvolle Talentproben eines begabten, plastische Thematik formrecht verarbeitend, durch stimmungsmäßige Lyrik einnehmenden, aber zumeist mit einstürmenden Tonmassen in klangliche Kraftmeierei

Satzes wie auch auf alle Zwischenspiele, die auf der ursprünglichen Idee fußen, und sie ist im Großen und Ganzen berechtigt. Den Eindruck der massiven Orchestration bestärkt leider auch die Dynamik, die sich fast die ganze Zeit im Spektrum der dynamischen Bezeichnungen von *f* und *ff* bewegt. Mandić orchestrierte die anderen Teile der Fuge transparent und ökonomisch[543] und ist bemüht das Themenhauptmaterial nie durch das sekundäre Material (das Kontrasubjekt!) zu überdecken, was das thematische Material in jedem Moment plastisch und im gesamten Klang klar erkennbar macht.

3.1.2.2.3. Dritter Satz – *Bei der Königin des Lichts* (tschechisch: *U královny světla*)

Vom Aspekt des außermusikalischen Programms ist der III. Satz der Kompositionsteil, über den man aus der Programmvorlage am wenigstens entnehmen kann. Die Interpretation des Programms lässt die Behauptung zu, dass eben jener „Kampf des Menschen mit den Wolken" eine Voraussetzung für die Erreichung des Ziels ist, welches wiederum der dritte Satz – *Bei der Königin des Lichts* – repräsentiert, was auch immer dies bedeuten soll. Die „Königin des Lichts" bleibt völlig abstrakt, es ist unklar, ob es sich um eine reale Person oder eine Metapher, eine imaginäre bzw. märchenhafte Gestalt handelt.[544] Genau so abstrakt sind auch die letzten Worte im Konzertprogramm über diesen Satz. „Die Stimmung dieses freien Satzes (*Andante flebile*) atmet ideale Ruhe".[545]

Wie schon erwähnt, sind auch in diesem Satz die neue „Schicht" und die alte „Schicht" in zwei klar getrennte, geschlossene Blöcken gruppiert, fast im Ebenmaß 1:2 (die neue „Schicht" – T. 1-54, die alte „Schicht" – T. 55-141).

In Bezug auf den Formaufbau ist der Satz in einer klar übersichtlichen dreiteiligen Form mit Coda gebaut:

---

ausartenden Komponisten vorführen zu können […]". Schleissner, Leo (L. S.): «Fritz Busch mit der Dresdner Staatskapelle. Erstes Konzert», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 292 (14. Dezember 1929), S. 6.

[543] Das beweist auch z.B. der Teil der Fuge ab dem T. 152 (die Themenumkehrung).

[544] Hier drängt sich der Gedanke eines „verschwiegenen Programms" auf, wie es der deutsch-griechische Musikwissenschaftler Constantin Floros in seinen Arbeiten problematisierte. Vgl. dazu z.B Floros, Constantin: „Verschwiegene Programmusik", in: *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 119 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 34), Wien 1982, S. 204-225, oder Floros, Constantin: „Das verschwiegene Programm des Kammerkonzerts von Alban Berg", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 148, 1987, H. 11, S. 11-22.

[545] Hier der Text über den Satz *Bei der Königin des Lichts* im Konzertprogramm: „[…] Anglický roh zahájí zpěv, stupňující se ve vzrušeném thematu houslí; thema první objeví se v houslověm solu, načež hoboji zase vystoupí thema třetí; první thema utvoří závér. Nálada této volné věty (andante flebile) dýše ideálním klidem. […] „ / „ […] Das Englischhorn leitet den Gesang ein, der sich im aufgewühlten Thema der Geigen steigert. Das erste Thema erscheint im Geigensolo. Daraufhin treten die Oboen wieder im dritten Thema auf; das erste Thema bildet den Abschluss. Die Stimmung dieses freien Satzes (Andante flebile) atmet ideale Ruhe […] ". (Übersetzung Paul Koutnik). *Konzertprogramm*, op. cit.

A – (*Andante flebile*) – T. 1-69
B – (*Tranquillo*) – T. 70-104
A' – (*Come prima*) – T. 105-131
Coda (*Lento*) – T. 132-141

Das kurze Hauptthema (**T1**) des Satzes
III. S., T. 2

wird am Anfang nacheinander von Blasinstrumenten immer variiert exponiert und fußt auf der Triolenbewegung.[546] Ihre diatonisch-melodische Intervallstruktur und die relative Einfachheit ist am Anfang des Satzes den chromatisch geführten Linien und dem eng geführten Satz der Streicher entgegengesetzt, was ihre plastische Darstellung zusätzlich zum Ausdruck bringt. Wie im bisherigen Verlauf des Werkes ist auch hier die Pedalformation vorhanden (zuerst in den Sekunden [Violen], danach in anderen Streichern, und für einen Augenblick (T. 27-31) auch in den Holzbläsern), die von Anfang bis zum Ende fast ohne Unterbrechung in regelmäßigen Synkopen pulsiert.

Ab dem T. 31 wird das kurze Hauptthema durch die eingefügten Töne melodisch erweitert, und ihre rhythmische Struktur wird aufgefrischt durch den Wechsel der triolischen und duolischen Bewegung (die bisherigen 2 Triolen- werden zu 3 Duolen-Gruppen) im Rahmen des ternären Metrums. [547] Die Bässe bewegen sich konstant chromatisch vorwärts. Nach einer kurzen motivischen „Verdichtung" erreicht der Teil **A** in T. 52 seinen Höhepunkt durch die doppelte Wiederholung des Themas. Im T. 57 tragen die Trompeten zum ersten Mal das expressive Motiv (*gridando*) vor – die Akkordzerlegung der zwei Terzen und zwei Quarten:

III. S., T. 57

Diese erkennen wir als eine Herleitung (ein Derivat) aus dem Motiv Nr. 4 und dem Motiv Nr. 5 des Hauptthemas (**T1**) des 1. Satzes des Werks. Gleich darauf erkennen wir in den Hörnern auch das Motiv, das mit dem Motiv Nr. 3 des 1. Satzes verwandt ist. Im T. 54 (*Meno*) beginnt eine Art „Scheinreprise" des Teils **A** (Fl. bringen das Hauptthema auf dem Ton *h*, wie es am

[546] Auffallend ist die Verwandtschaft dieses Motivs mit dem Einführungsmotiv des 1. Themas des ersten Satzes der Komposition.
[547] Das Metrum dieses Satzes, im Unterschied zu den anderen, ist grundsätzlich dreiteilig und unterliegt nicht den ständigen Veränderungen wie es in den bisherigen Sätzen der Fall war.

Anfang der Fall war) jedoch dauert diese Scheinreprise nur 7 Takte worauf der **B** Teil anfängt (T. 70).

Der **B-Teil** des Satzes ist formal eine wiederholte 16-taktige periodische Konstruktion (*a+a'*), die aus zwei- und viertaktigen Phrasen regelmäßiger Konstruktion besteht, die zum Schluss mit einem rhythmisch längeren Notenwert mit einer Fermate aufgehalten wird. Am Schluss werden der 8-taktigen Phrase noch 3 Takte mit der gleichen motivischen Struktur als eine Art Erweiterung zugefügt. [548]

III. S., T. 71 ff

Alles was für die gleichen (besser gesagt die analogen) Stellen im *Streichquartett* schon gesagt wurde, gilt auch für diese Konstellation: die diastematische Struktur dieses zweitaktigen melodischen Musters (die im Teil **a** von Oboen und im Teil **a'** von Klarinetten gebracht wird), also das Bewegen der Melodie in „engen" Intervallschritten wie auch ihre melodische Einfachheit, verweisen auf ihre Herkunft aus der Volksmusik. Diese Muster bewegen sich immer im Umfang des Tetrachords einiger Kirchenmodi (z.B. 1. mixolydisch auf *dis* (T. 70, Ob.), 2. dorisch auf *cis* [mit dem für die kroatische Volksmusik charakteristischen Schluß auf dem 2. Ton] (T. 73, Ob.)). Bei dem 3. Muster [wenn man auch den Ton *f*, den Anfangston des folgenden Musters in Betracht zieht] bekommt man den Tetrachord der sog. Istrianischen Leiter (*e-f-fisis* [*g*]- *gis-ais*), d.h. den schon erwähnten sog. „Modus 1:2" Bartóks – abwechselnd aus kleinen und großen Sekunden (z.B. *c-cis-es-e-fis-g-a-b-c*) –, was ebenso auf die Nähe der Volksmusik verweist. Wenn man den T. 71 näher beobachtet merkt man, dass Mandić die istrianische Leiter in der Vertikale und der Horizontale (wenn man die leere Quinte im Pedal nicht in Betracht zieht) im Hexachord [*gis-ais-h-cis-d-e*] verwendete.[549]

[548] Konzeptionell identische Stellen, wie schon gezeigt, findet man auch im *Streichquartett* (vgl. den 2. Satz, T. 66) wie auch in der *Ersten Symphonie*.

[549] Hier könnte man eine Parallele zur Gleichstellung der Vertikale und der Horizontale ziehen, die bei der Zwölftontechnik vorkommt, d.h. die „višedimenzionalna uporabljivost datosti niza" /„die mehrdimensionale Verwendbarkeit der Gegebenheiten einer Zwölftonreihe" (vgl. dazu Gligo, Nikša: *Problemi Nove glazbe 20). stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb 1987, S. 186)

III. S., T. 71

Die gleiche harmonisch-melodische Konstellation findet man auch im T. 79-80:

S. III., T. 78-81

Octochord [*f-fis-gis-a-h-c-d-es*] und im T. 80 Hexachord [*h-c-d-e-es-f-fis*][550]

Außer der Akkordbegleitung der kurzen Phrasen (die durch Fermate markiert sind), meistens auf der *Nota finalis*, unterstreichen auch die leeren Quinten (*c-g* in Vlc.), die in regelmäßigen Abständen einsetzen[551], die Bitonalität (bzw. die Bimodalität) der ganzen harmonischen Konstruktion. Die Wiederholung des Teils **a** (d.h. des Teils **a'**) wird von den ungewöhnlichen (*sul ponticello, tremolando*), meistens chromatischen melodischen Bewegungen in Vla., dem Kontrapunkt im Englischhorn und dem Pedalton in den 1. Vl. begleitet.

[550] Obwohl wir die Möglichkeit sehen, dass Mandić einigen Stellen „irrational" die melodisch-harmonische Konstellation verwendete, die bei der Analyse als „Modus der istrianischen Leiter" erkannt ist, wobei man von „podsvjest als potporni regualtiv" / „dem Unterbewusstsein als dem Unterstützungsregulativ" sprechen könnte (Vgl. dazu Gligo, op. cit., S. 75). Die Anwendung der istrianischen Leiter in ihrer rudimentären Gestalt, wie es der Fall am Anfang des Satzes *Mephisto lacht* oder am Anfang des 2. Satzes (*Scherzo*) der *Ersten Symphonie* war, sprechen klar auch für ihre vollkommen bewusste Anwendung auch in diesem Satz.

[551] Auch hier kann man auf eine sehr ähnliche Konstellation in Bartóks *Tanzsuite* und zwar in den Ritornelli hinweisen, die im Verlauf der Komposition mehrmals vorkommen. Vgl. dazu Notenbeispiel in der Fußnote Nr. 487.

Im T. 105 beginnt die Reprise des Teils **A**, also der Teil **A'**. Außer den kontrapunktischen melodischen Fragmenten (in Sechzehntelnoten) in anderen Bläserstimmen, die Unruhe einbringen, dissonante Reibungen zwischen den Stimmen verstärken und die parallel mit dem von einer Stimme zur anderen „umziehenden" Hauptthema verlaufen (T. 107-118), unterscheidet sich der Teil **A'** vom Teil **A** auch seinem weiteren Verlauf nach, in dem die Violine solo motivische Fragmente aus dem 1. Satz (T. 123-131) bringt. Dadurch kommen auch in diesem Satz Motive aus den anderen Sätzen des Werks vor, was die Idee des zyklischen Prinzips noch einmal unter Beweis stellt:

III. S., T. 126

In der **Coda** (T. 132) wiederholt dann die 1. Vl. noch einmal das Hauptthema, und der Satz endet mit der Pedalakkordformation, in der 4 Quinten superponiert sind (*e-h, a-e*, *des-as* und *h-f*), und mit einer Folge von Dur- und übermäßige Quartsextakkorde, die drei Mal nach dem Prinzip der Terzverwandtschaft in den Stimmen der Harfe und der Trompete gereiht werden:

III. S., T. 134

Auch hier lassen sich die Unterschiede zwischen der älteren und der neueren Version (der „Schicht") des Werkes feststellen; sie sind im Großen und Ganzen identisch mit denen die in der Analyse des ersten Satzes schon besprochen wurden.[552]

3.1.2.2.4. Vierter Satz – *Mephisto lacht* (tschechisch: *Mefisto se směje*)

Aus dem Konzertprogramm lässt sich über den Satz *Mephisto lacht* mehr erfahren als über alle anderen Sätze: Mandić nennt ihn *Scherzo* und bestimmt ihn noch präziser als *Burleske*! Aus den folgenden Worten wird ganz klar, dass Mandić für das Komponieren dieses Satzes die Inspiration aus Goethes *Faust* schöpfte:

> „[…] 'Duch, jenž vše popírá', ironisuje veškeré světlo, veškerou lásku (allegretto scherzando); […]" / "[…] Der Geist, der stets verneint, ironisiert sämtliches Licht, sämtliche Liebe (allegretto scherzando) […]".[553] (Übersetzung Paul Koutnik)

[552] Vgl. dazu Seite 182 dieser Arbeit.
[553] Das Konzertprogramm, Ebd.

Der erste Teil des Zitats aus dem Konzertprogramm („[…] der Geist der stets verneint […]“) bezieht sich auf die berühmten Worte des Mephistopheles, während zwei andere Bemerkungen „[…] a ku konci produkce Mefistov orgiastický smích „[…]. / „[…] zu Ende der Vorstellung verfällt Mephisto in orgiastisches Lachen […].“ (Übersetzung Paul Koutnik) und die „[…] Hohngelächter des Teufels […]”[554] höchstwahrscheinlich Mandićs Interpretation sind.[555]

Hier das formale Schema des Satzes:

A – (*Allegrettino scherzando*) – T. 1-53

B – (*Burlesco*) – T. 54-101

A' – (*Come prima*) – T. 102-114

Brücke I. – (*Poco più*) – T. 115-123

B'(verkürzt) – T. 124-138

Brücke II. – (*Orgiastico*) – T. 139-154

A'' – 155-166

Der IV. Satz ist eine eigenartige *Travestie*, eine Persiflage des ersten Satzes des Werks.[556] Erkennbare Motive und melodische Fragmente des Einführungssatzes werden hier durch die Variationsverfahren in „neue Kleider gehüllt“ und werden nach einem anderen Plan umgesetzt, wodurch gleichzeitig die Form völlig geändert wird.

Die Verwandtschaft der Motive des 1. und 4. Satzes wird darin manifest, dass die Motive aus dem 1. Satz im 4. Satz als ihre Varianten, d.h. „Persiflagen“, wiederzuerkennen sind:

1. Die Motive der ersten viertaktigen Einheit **a** und **b** (T. 1-4) erkennen wir als Motive No. 6 und 5 aus dem 1. Satz. Das Motiv **b** stimmt mit dem Motiv No. 6 aus dem 1. Satz im rhythmischen Verlauf und in den diastematischen Umrissen überein, während sein Intervallinhalt der melodischen Linie in den Octochord der istrianischen Leiter

[554] Konzertprogramm, Ebenda.

[555] Der erste Teil des Zitats aus dem Konzertprogramm ist eine direkte Sentenz aus Goethes *Faust*: „Mephistopheles: Ich bin der Geist der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles was entsteht / Ist werth daß es zu Grunde geht; / Drum besser wär's daß nichts entstünde. / So ist denn alles was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element.“ Hier zitiert nach: http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Faust_I_.pdf, S. 26. Auf diese Art und Weise schließt sich Mandić der großen Zahl jener Komponisten an, die Inspiration in diesem Werk fanden; zu erwähnen sind etwa Liszt, Berlioz, Wagner, Gounod, Arrigo Boito. Die Analogie zwischen Mandićs und Liszts Zugang zum musikalischen Stoff bei der Darstellung des Mephisto fiel auch einem Kritiker anlässlich der integralen Aufführung des Werkes im Jahr 1932 auf: “[…] Ein Satz der Suite, betitelt Mephistos Lachen (sic!), erinnert sehr lebhaft an das Analogon bei Liszt, der den Geist, der stets verneint, in ähnlicher Weise musikalisch verkörpert hat […],„.V. P.: „ Konzert der Tschechischen Philharmonie», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 55 (4. März 1932), S. 5-6.

[556] Das belegen auch Mandićs eigene Worte im Konzertprogramm: “[…] im mittleren Teil des Satzes erklingt ein Fagott-Solo als direkte Persiflage auf den vorherigen Satz […] “. Konzertprogramm, op. cit.

umformuliert wurde. Das Motiv **a** erscheint im Vergleich zum Motiv Nr. 5 des 1. Satzes mit geringfügig veränderter Intervallstruktur wieder:[557]

IV. S., T. 1

2. Die aufsteigende Passage von 12 Tönen (T. 4, Cl. *in es* und Cl *in A* unisono) fußt auch auf den Tönen der istrianischen Leiter:

IV. S., T. 1

3. Absteigende Akkordformation – das Motiv **c**[558] (T. 5 – Cor. und Tromp. *con sordino*), die aus 2 superponierten Quinten *fis-h* und *c-f* (also im Abstand eines Tritonus) besteht, die durch in chromatischen Tonschritten herabgleiten (d.h. durch das „Gleiten" abwärtssenken), ist mit dem Paukenmotiv (**FT**) aus dem II. Satz (der Fuge) rhythmisch identisch:

IV. S., T. 4

Auch diese vertikale Konstellation lässt sich als ein „Derivat" der istrianischen Leiter interpretieren.

[557] Die rhythmische Aufzeichnung ist nur wegen des schnellen Tempos im 4. Satz anders.

[558] Absteigende Akkordstrukturen und aufsteigende Passagen wechseln den ganzen Teil **A** hindurch konstant ab: diese Abwechslung (die schnellen Änderungen der Tonhöhen und Register) schafft Dynamismus und erweckt zugleich den Anschein eines grotesken Lachens. Die „nicht zugehörigen" Töne *d* und *gis* erlebt man als den chromatischen Durchgangston (den Ton *gis*) bzw. als eigenartige Alterationen (den Ton *d*). Aufsteigende Passagen sind bei Mandić in den meisten Fällen eine Kombination einiger modaler Tonleitertypen mit alterierten Tönen, die meistens Durchgangstöne (nicht unbedingt chromatische Töne) sind.

4. Das melodische Fragment T. 5-8 (Fl.) könnte man als „deformiertes“ Anfangsmotiv (die Motive Nr. 1 und 2) deuten.

5. Aus dem 1. Satz wurde auch das erkennbare Einführungstriolenmotiv – das Motiv Nr. 1 (T. 26, Tromp. und Tuba) – als Zitat übertragen:

IV. S., T. 26

6. Gleiches gilt für das Motiv T. 21 (Fl.), das mit dem Motiv Nr. 4 des ersten Satzes korrespondiert:

IV. S., T. 21

7. Eine sehr wichtige Rolle spielt auch das Motiv d (T. 4, Cb.), das sich als die Umkehrung des Themenkopfs der Fuge (aus dem 2. Satz) interpretieren lässt:[559]

IV. S., T. 4, Cb.

Den Formverlauf des gesamten Satzteils **A** bis zum T. 54, in dem der Teil **B** beginnt, charakterisiert eine Folge von sechs Einheiten, in denen sich die oben angeführten Elemente abwechseln. Jede Einheit beginnt mit dem Vortragen des Motivs der Arabesque, d. h. des Motivs Nr. 4 des 1. Satzes, und entspricht der wesentlich variierten fünftaktigen Struktur vom Anfang des 1. Satzes, d.h. **T1**. Durch den Ausdruck *Burlando* (scherzend, mit Spott) unterstreicht Mandić die Programmkonnotation, die mit Mephistos sarkastischem Lachen assoziiert ist.[560] Im Unterschied beispielsweise zum 2. Satz ist dieser Satz sehr transparent orchestriert, die Pedaltöne und Ostinati wurden ausgelassen und die Bassstimme existiert fast

[559] Die Inversion des Themenkopfs der Fuge könnte man vom Standpunkt des außermusikalischen Programms als „Negation“, als „Verdrehung“ interpretieren, was der Natur des Mephisto entspräche: „Der Geist der alles verneint“!

[560] Hier könnte man von Tonmalerei sprechen.

nicht.[561] Bis zum T. 39 bewegt sich die Dynamik im Bereich von *p* bis zu *mf*, und gerade in diesem Takt erreicht der Ablauf seinen Höhepunkt in der *f*- und *ff*-Dynamik.

Der **B**-Teil beginnt als eine Art *Trio* (B. Cl., Fagott und Pedaltöne in Hörnern) und hat einen ganz anderen Charakter. Das **T2** im Teil **B** (T. 55)

IV. S., T. 54, Fag.

ist ein Derivat, d.h. die Variation der Motive Nr. 4 und 5 des 1. Satzes: ihre melodische Struktur ist hier vereinfacht und erscheint im äolischen Hexachord mit der *Nota finalis* auf der 2. Stufe, was einen Einfluss der Volksmusik suggeriert. Die Form des Teils **B** wird durch die Addierung des Blocks **a** (er besteht aus zwei Wiederholungen der zweitaktigen Phrase – **T2**), des Blocks **b** (der Teil von T. 63-70))[562] und des wiederkehrenden (variierten) Blocks **a** aufgebaut. Die Form des Teils **B** ist also a+a'+b+a'. Mit jeder neuen Erscheinung der Blöcke setzen neue Orchesterstimmen ein, und ab dem T. 70 wird der Klang durch die Streicher intensiviert, die im bisherigen Verlauf des Teils **B** nicht eingesetzt wurden.

Im T. 79 (*Erompente*) fängt mit dem Einsatz des Motivs **c** und seiner sequenzhaften Durchführung der Teil **A'** an. Im T. 84 (Vla. und Picc.) spielt das Motiv **d** (die Umkehrung des Fugenthemenkopfs) eine wesentliche Rolle:

IV. S., T. 84

Das **T2** (der Teil **B'**) erscheint wieder im T. 93-96, allerdings nur als eine kurze Reminiszenz, genauso wie das **T1** (der Teil **A**) (nur von T. 112-114). Die Rolle einer genauso kurzen Brücke (T. 115-124, eine wiederholte Verwendung des Motivs der Fugenumkehrung) ist das

[561] Die Kontrabassstime bringt nur stellenweise das eine oder andere der angeführten Motive.
[562] Auch den Teil **b** könnte man als Derivat des Teils **a** deuten.

dynamische Niveau des Klangs zu steigern und den Teil **B'** einzuleiten (T. 124). Im T. 134 führt Mandić eine eigenartige Synthese der Hauptmotive des **A-** und **B-**Teils durch ihre Superposition durch: simultan mit der Vorführung des **T2** (Streicher, Fl. und Picc.) erscheint in T. 134-137 (Ob., Englischhorn und Tromp.)[563] das **T1**:

IV. S., T. 134

Die Aufführungsbezeichnung *Orgiastico* (T. 139) markiert den Anfang der Brücke (T. 139-154), die kein wichtiges motivisches Material bringt, sondern als Vorbereitung des Formteils **A''** (T. 155-166) dient. In der Dynamik *fff* auf dem Ostinato der Sechszehntelfiguren der Streicher und eines Teils der Holzbläser (Picc., Fl., Cl. *in A*, 1. und 2. Vl. und Vla.) tragen die restlichen Holzbläser mit den Trompeten und später mit den Hörnern (ab dem T. 158 bis zum Ende des Satzes) das Motiv **c** vor, die Metapher für das Lachen des Mephisto.

[563] Es ist nicht selten, dass in der symphonischen Literatur des 19. und des 20. Jahrhunderts das Haupt- und das Seitensaztthema in einem Sonatensatz simultan erklingen. Diese Idee Mandićs ist in der Tradition des Sonatenzyklus verwurzelt.

Fast der ganze Satz außer von T. 37 bis 43 ist die ursprüngliche Version aus dem Jahr 1928. Es scheint, dass Mandić auch in diesem geänderten kurzen Teil[564] nur einige unbedeutende *Retuschen* unternommen hatte.

Wie in den vorherigen Sätzen ist auch hier die Motivarbeit der wichtigste kompositionstechnische Prozess. Das Netz der Motive, die in der Korrelation mit den Motiven des ersten Satzes stehen, ist ziemlich komplex und kann in seiner Ganzheit nur mit einer detaillierten Analyse verstanden werden.[565] Das spricht für die These über „das konstruktivistische Talent des Autors", die anlässlich der ersten Aufführung des Werkes vorgebracht wurde.[566]

Auch in diesem Satz ist die Folklore latent anwesend: der Komponist nutzt es in der Form des „Rohmaterials", d.h. der Tonleiterreihen, die ihrer Struktur zugrunde liegen. Die Einflüsse der Bauernmusik lassen sich auch im Formgrundriss beobachten, da Mandić grundsätzlich zwei- und viertaktige melodisch-rhythmische Muster benützt, die er dann durch Wiederholung „vervielfältigt".

In der harmonischen Sprache in diesem Satz ist es stellenweise möglich eine Transposition des linearen Prinzips in die Vertikale zu beobachten – ein modales harmonisches Gerüst, das, wie gezeigt, in der Vertikale und Horizontale vorhanden ist.

3.1.2.2.5. Fünfter Satz – *Der Fall* (tschechisch: Pád)

Ein besonderer Fall ist der 5. Satz der *Nächtlichen Wanderung*. Wie man aus dem Konzertprogramm erfahren kann, wollte Mandić ursprünglich Tolstois Roman *Ana Karenina* als Sujet für die gleichnamige Opernkomposition nehmen. Jedoch führte diese Absicht des Komponisten zu einer paradoxen Situation: Mandić komponierte schlussendlich keine Oper, sondern eine sinfonische Dichtung, derer Programmbasis durch die Motive aus *Ana Karenina* inspiriert wurde und baute sie dann in eine andere sinfonische Dichtung ein! Dabei wird im Konzertprogramm erklärt, dass letztere „das Werk des Mephisto selbst" sei![567]

---

[564] Es handelt sich nur um eine Partiturseite, die mit einer anderen überklebt wurde.

[565] Da eine große Zahl der Motive aus dem 1. Satz übernommen wird, die dann zusätzlich variiert werden, könnte man hier vielleicht von einem Verfahren des „Entwicklungsvariierens" sprechen, da einige der neuentstandenen Motive in wahrsten Sinne des Wortes „die Variationen der Variationen" sind.

[566] "[…] Tato novinka psána je složitým stilem modernistickým a přesvědčuje o konstruktivistické vloze autorově […] / "[…] Diese Neuheit im komplexen modernistischen Stil überzeugt vom konstruktivistischen Talent des Autors […]".Vomáčka, Boleslav (– *bv.*): «Česká filharmonie", in: *Tempo* 8 (1929), S. 252-253.

[567] Der vollständige Text aus dem Konzertprogramm, der sich auf diesen Satz bezieht, lautet: „[…] Po výsměchu d'áblově následuje ‚Pad'. Mandič chtěl původně zpracovati Tolstého ‚Kareninu' jako zpěvohru, seznav později, že by v této podobě látka byla těžko uskutečnitelnou, rozhodl se raději pro symfonickou báseň, kterouž konečně vložil do této hudební básně jako podstatnou součástku, dílo

Wie im Konzertprogramm hervorgehoben wurde, ist der Satz in „freier Sonatenform“ komponiert, was als „frei begriffene Sonatenform“ verstanden werden sollte.

Das formale Schema des Satzes lässt sich, nach den Worten des Autors, folgenderweise darstellen:

Exposition

Erstes Thema (**T1**) – (*Agitato*) – T. 1-72

Zweites Thema (**T2**) – (*Moderato calmo*) T. 73-110

Durchführung – (*Mosso, con impeto*) – T. 110-208

Coda – (*Calmo*) – T. 209-219

Im Unterschied zu den anderen Sätzen der Komposition ist die formale und harmonische Struktur des Satzes völlig anders. Dies gilt vor allem für die Struktur der Themen, die periodisch aufgebaut sind.

Das erste Thema (**T1**) ist ein periodisch aufgebauter musikalischer Gedanke von 12 Takten mit der Form *a+a′+a″+b*, in dem jeder Teil ***a*** zwei Takte, und der Teil ***b*** vier Takte dauert:

V. S., T. 4

In der Exposition erklingt unmittelbar vor dem T1 – fast als ihr Bestandteil – die aufsteigende Passage in den Streichern, die mit dem Motiv Nr. 4 des 1. Satzes assoziiert ist:

---

samého Mefista. Je to nejdramatičtější věta, psaná ve volné větě sonatové. Hlavní věta ozve se na začátku hrozive, v trompetách a pozounech, vedlejší větu přináší solové cello pod ostinatem flétny; následuje ještě rytmické thema závěrečné v hlubších nástrojích. Provedení je dlouhé, vzrušené, stupňuje se ve velmi dramatických gradacích a s nejvyšším vyvrcholenim přicáhzí vlastni pád. Potom místo reprisy nastoupí již jenom krátká coda, v níž jako reminiscence zaznívá houslové solo thematem vedlejší věty […]“. / „[…] Auf das Hohngelächter des Teufels folgt der ‚Fall‘. Ursprünglich wollte Mandić Tolstois ‚Karenina‘ als Oper bearbeiten. Nachdem er später erkannt hat, dass dieses Vorhaben sehr schwierig zu verwirklichen war, entschied er sich stattdessen für ein symphonisches Gedicht, das er schließlich als wesentlichen Bestandteil in dieses musikalische Gedicht einbaute, das Werk des Mephisto selbst. Das ist der dramatischste Satz, geschrieben in freier Sonatenform. Das Hauptthema klingt am Anfang bedrohlich, in Trompeten und Posaunen. Den Nebensatz bringt das Cello solo unter dem Ostinato der Flöten, es folgt noch das abschließende, rhythmische Thema in den tiefen Instrumenten. Die Durchführung ist lang, aufgeregt, sie verläuft in sehr dramatischen Steigerungen und mit dem höchsten Gipfel kommt der eigene Fall. Danach tritt statt der Reprise nur noch eine kurze Coda auf, in der als Reminiszenz ein Geigensolo mit dem Thema des Nebensatzes erklingt […] „. Das Konzertprogramm, op. cit. Wenn Mandić sagt, dass das neuentstandene sinfonische Gedicht „das Werk des Mephisto selbst“ sei, denkt er allem Anschein nach an das tragische Schicksal der Hauptfigur des Romans, Ana Karenina.

V. S., T. 3

Vom gesamten Teil, in dem das **T1** vorgetragen wird, kann man sagen, dass es *in F* ist. Das **T1** wird noch einmal in seiner Ganzheit vorgetragen (T. 16-28), und ihm werden noch 10 Takte hinzugefügt, die sequenzmäßig aufgebaut sind. Mandić wendet auch im weiteren Verlauf die Variationstechnik an: so wird im T. 29 und 31 (Fl., Ob. und Cl *in B*) der Schwanz des **b**-Teils[568] des **T1** in Umkehrung vorgetragen:

V. S., T. 29

Und dann im T. 30 und 32 das Motiv, das die Variation des variierten Motivs ist:

V. S., T. 30-31

Mandić baut den gesamten Teil der Gruppe des **T1** (bis einschließlich T. 72) mittels der sequenzmäßigen Wiederholung meistens zweitaktiger Phrasen auf, in denen als Hauptbaumaterial die variierten, häufig eingesetzten **a-** und **b-**Motivgruppen (Motivteile) des **T1** verwendet werden. Außer den Motiven **a** und **b** ist die Erscheinung des charakteristischen Motivs **c** (T. 55 – Fag., Pos., Vcl.) interessant, das eine wichtige Rolle in der Durchführung

[568] Den Schwanz des **b**-Teils (die letzten zwei Takte dieses Teils) verwendet Mandić wegen seiner Prägnanz viel öfter als seinen ersten (vorderen) Teil.

spielen wird und eine Ableitung (präzise: Reduktion) des Motivs **a** ist, bei dem die drei inneren Töne ausgelassen wurden:[569]

V. S., T. 4

Auch das zweite Thema (**T2** – T. 73 – *Moderato calmo* – Vcl. Solo) ist seiner Physiognomie nach und der impressionistischen Ostinato-Fläche nach, auf der es vorgetragen wird, mit dem **T2** der *Ersten Symphonie* verwandt. Seinem Aufbau nach ist das **T2** eine kleine Periode. Die ganze Gruppe des **T2** ist in Liedform (a+a'+b+a")[570] aufgebaut, mit der Taktreihenfolge 8+8+13+7:

V. S., T. 74

Die **Durchführung** beginnt im T. 110 (*Mosso, Con impeto*) mit der Erscheinung der neuen viertaktigen Motiveinheit:

V. S., T. 110

Und schon im T. 114 erklingt die Version des Motivs **b** des **T1**. Mandić verwendet wieder die „androgynen" Motive, die in sich die Eigenschaften der Motive des **T1** und **T2** verschmelzen. Solche sind z.B.:

V. S., T. 115

[569] Ein identisches Motiv wird eine wichtige Rolle in seiner ein Jahr später entstandenen *Ersten* „Romantischen" *Symphonie* spielen, und zwar in der semantischen Funktion eines „Liebesmotivs".
[570] Auch der **b** Teil ist eine Ableitung, d.h. eine Variation, des Teils **a**.

Es sollte auch die Umkehrung des Motivs **b** erwähnt werden:

V. S., T. 123-124

Und die Version der Diminution des Motivs **a** des **T1**:

V. S., T. 128

Zum Tragen kommt auch das Motiv

V. S., T. 134-135, Fl. und Ob.

das ein Derivat des Motivs Nr. 4 des 1. Satzes ist und fast identisch mit dem Motiv aus dem T. 33-34 und T. 36-38 aus dem III. Satz.

In der Durchführung verwendet Mandić sehr oft auch Sequenzen (z.B. T. 127-130, 139-141, 151-156, etc.), und das Seqenzmuster ist meistens eine zweitaktige Gruppe, die durch

Addition vermehrt wird. Den so entstandenen zwei- und viertaktigen regelmäßigen Formaufbau bricht der Komponist, indem er den einen oder anderen Takt einfügt bzw. mit einer unregelmäßigen (z.B. dreitaktigen) Motivstruktur (vgl. dazu T. 120-122) und vermeidet so die „Quadratur“ der Taktstruktur.

Als Klangfläche für den Motivvortrag werden entweder die repetitiven Muster (wie z.B. T. 113-122, Hörner) oder die Sechzehntelfigurationen (z.B. ab dem T. 127 Vl. zuerst mit dem Cl. *in B* und später nur die Vl.) verwendet.

Im T. 143 erklingt das **T1**, freilich geringfügig variiert, wieder in seiner Ursprungsform (und zwar das Motiv **a** und der Schwanz des Motivs **b**), und ab dem T. 151-163 wird dann das diminuierte Motiv **c** (Cb. und Vcl.) sequenziert. Nach dem statischen Teil, einer Art **Brücke**, die auf den Horn-Ostinati fußt (T. 162-172), kulminiert der Satz – nach einer dreitaktigen Intensitätssteigerung des Klangs – in T. 176 (*Grave*), also in dem Teil, der im Konzertprogramm als „der eigene Fall“[571] bezeichnet ist.

[571] Zu vermuten ist es, dass sich diese Behauptung, um erneut mit den Worten von Constantin Floros zu sprechen, auf ein vom Komponisten „verborgenes“, verschwiegenes Programm“ bezieht. Von was für einem „eigenen Fall“ die Rede ist, kann man nur vermuten. Es handelt sich auf alle Fälle um einen Traum – wie Mandić ja schon zu Beginn definiert. Vgl. dazu das Konzertprogramm. Op. cit.

V. S., T. 131

Lento
incominciando col pp
per raggiungere poco a poco
il massimo possibile
173
17
Grave (♩ = 80)
2 Picc.
2 Fl.
2 Ob.
Cor. ing.
Cl. in Mi♭
2 Cl. in Si♭
Cl. b. in Si♭
2 Fg.
Cfg.
6 Cor. in Fa
3 Tr. in Do
3 Tbn.
Tb.
2 Timp.
G. c.
Piatti
2 Arpe
Vni I
Vni II
Vle
Vc.
Cb.
secco

Für die Klangmetapher des „Falls“ bediente sich Mandić des variierten und „chromatisierten“ Schwanzes des **b-**Teils des **T1** (T. 176-181 – Holzbläser und Streicher), das bis zum T. 183 (*meno solenne*) durchgeführt wird, dem Teil, in dem das Motiv **a** des **T1** zuerst in den Hörnern

V. S., T. 183

und darauffolgend noch einmal in Picc., Fl. und Ob. – T. 187 wieder erscheint, bzw vorgetragen wird:

V. S., T. 187

Im T. 190 erreicht der Satz noch einen kurzen Höhepunkt (T. 190), auf dem das Motiv **c** zum Ausdruck kommt (T. 190 und 193-194, Picc., Fl. und Ob., später auch die Pos. – T. 196 und Hörner – T. 197), während gleichzeitig die Streicher die absteigenden Sechzehntelnotenpassagen vorbringen, die im weiteren Verlauf fragmentiert werden. Die ganze Durchführung endet mit dem *Decrescendo* und findet ihre Beruhigung auf der Fermate (T. 208).

In der **Coda** (*Calmo*, T. 209) bringt die Violine solo noch einmal die Reminiszenz auf das **T2**, und mit der Version des Motivs Nr. 3 des 1. Satzes (T. 215, Hörner) und einem *Glissando* in den Harfen (Reminiszenz auf das Motiv Nr. 4 des 1. Satzes) wird vor dem Ende noch einmal die Traumstimmung heraufbeschwört.

3.1.2.2.6. Sechster Satz – *Versöhnung* (tschechisch: *Smír*)

Wie im Konzertprogramm beschrieben, ist der letzte Satz ein Epilog, „das sanfte Erwachen, die Beschreibung des Gemütszustandes zwischen Schlaf und Wachsein, aufgebaut aus einem einzigen, sich ständig steigernden Thema“.[572]

Im Programmtext definierte Mandić den Satz in einer interessanten Art und Weise: nach dem Erwachen kehrt im Halbschlaf die Erinnerung an die einzelnen Träume zurück, die der Reihe nach die Motive jedes einzelnen der vorangegangenen Sätze erkennen lassen.

Durch die Einsicht in das Autograf ist es möglich festzustellen, dass sich von T. 1-29 als auch von T. 45-56 in der Partitur die Originalversion („alte Schicht“) findet, was darauf hinweist, dass die Grundidee dieses Satzes, die Rekapitulation der Träume beim Erwachen, die Ausgangsidee des Werkes ist. Den Teil des Satzes ab dem T. 57 bis zum Ende überarbeitete Mandić vollständig, und es ist unmöglich zu sagen, wie die erste Version des Satzes aus dem Jahr 1928 ausgesehen hatte. Auch das **T1** des 6. Satzes wird durch nur geringfügige Veränderungen seine Physiognomie bis zum Ende des Satzes beibehalten.[573]

Ein derartiges Konzept, das durch das außermusikalische Programm diktiert wurde, bestimmte auch die Form des Satzes:

A – T. 1-56 – **T1** (T. 3-8) + Rekapitulation der Motive der vorherigen Träume, d.h. der Sätze I.-V. – (T. 9-56);
B – T. 57-165 – der Teil, der durch das Thema **T1** bestimmt wird und den man in den Teil **b** – (T. 57-118) und den Teil **b'** – (*Solenne*, 119-147) unterteilen kann, die zusammen mit der Coda die „Apotheose“ des Werkes bilden wie auch die
Coda – (*Grandioso triomfale*) – (T. 148-165).

---

[572] „[…] Poslední věta (‚Smír‘) následuje pak beze vší přestávky (attacca). Jest epilogem díla, povlovným procitnutím, líčením duševního stavu mezi spánkem a bděním, vybudovaným z jediného thematu neustále se stupňujícího. Episodicky zaléhají k nám ješte jako matné vzpomínky motivy z jednotlivých vět zmizelého snu. Však tu již jitro hlási se stále silněji. Pod figuraci houslí a flageolety harf postupují cella a violy kanonicky s hlavnim thematem v stálé gradaci až ku smírné, slavnostni náladě, tvořici apotheosu hudební teto básně. „[…]“ / „[…] Der letzte Satz „Versöhnung“ folgt ohne jegliche Unterbrechung (*attaca*). Er ist der Epilog des Werkes, das sanfte Erwachen, die Beschreibung des Gemütszustandes zwischen Schlaf und Wachsein, ausgebaut aus einem einzigen, sich ständig steigernden Thema. Episodisch dringen noch die Motive der einzelnen Sätze des entschwundenen Traumes als matte Erinnerungen zu uns durch. Doch da meldet sich schon der Morgen immer stärker. Unter den Figurationen der Geigen und der Flageoletten der Harfen schreiten Violoncelli und Bratschen kanonisch mit dem Hauptthema in ständiger Steigerung fort bis zur friedlichen, festlichen Stimmung, die Apotheose dieses symphonischen Gedichtes bildend […],„. (Übersetzung Paul Koutnik). Das Konzertprogramm, op. cit.

[573] Man könnte die These aufstellen, dass Mandić den festlichen, letzten Teil des Satzes, die „Apotheose“, erst 1930 komponierte.

Der Teil **A** beginnt mit dem **T1**, einer Melodie, die zweimal (T. 3-8) auf dem Sechzehntelnoten-Ostinatomuster vorgetragen wird, das auf den Tönen der Ganztonleiter (*h-a-g-f-es*) fußt und genauso wie alle anderen folgenden Motive mit ihr im polymodalen d.h. polytonalen Verhältnis steht:

VI. S., T. 6-9

Sofort danach beginnt das Vortragen des motivischen Materials der vorherigen Sätze:

1) Anfang des 1. Satzes (die Motive Nr. 1, 2, 3, und 4 – T. 9-13);
2) Anfang des 2. Satzes, und dann der Fuge (simultan ihre verschiedenen Teile – T. 14-19);
3) Motiv „Mephistos Lachen" – 4. Satz – T. 20-22, und dann, nach dem wiederholten Vortrag des Fugenfragments, wieder im T. 27 und von T. 36-39;
4) Anfangsmotive des 3. Satzes (T. 28-32);
5) Anfang des 2. Satzes, noch einmal im voluminösen Klang der Holzbläser und Streicher unisono und equisono (T. 47-51).

Der Abschnitt **b** des Teils **B** beginnt mit der typisch impressionistischen „flimmernden" Ostinato-Fläche (1. und 2. Vl. – T. 57-70, die im T. 71 in Fl. und Cl. in **B** „umzieht" und bis zum T. 79 dauert), auf der in der kanonischen Imitation zwischen der Vcl., Vla. und Fagotten das Thema **T1** vorgetragen wird (59-70). Die Reminiszenz auf das Motiv **c** des 1. Satzes erscheint im T. 65 (Cl. in **B**) und das variierte **T1** erklingt im T. 71 equisono in den 1. und den 2. Vl.

Im T. 79 (Sostenuto) steigt die ganze Ostinato-Fläche um eine halbe Sekunde ab, und das Design des Ostinato-Musters wird geändert: dieser kürzere formale Abschnitt dauert von T. 79 bis 118. Das **T1** wird auch im weiteren Verlauf des Satzes vorgetragen (die Einsätze des **T1** sind im T. 83, 91, 94, 101 und 110, allerdings mit variierten Fortsetzungen), das Baumaterial aus den vorherigen Sätzen kommt nicht mehr vor: erst im T. 99 in den Posaunen erscheint das Motiv **c** des 1. Satzes. Nach der häufigen Durchführung des Kopfs des T1 (meistens durch sequente Wiederholung und Variieren – T. 99-11) beginnt im T. 118 der Teil **b** des größeren formalen Abschnitts **B** (*Solenne*): seine Charakteristik ist die Sechzehntel-

Ostinato-Fläche der zwei Harfen[574], die konstant bis zum T. 156 dauert, wie auch der Einsatz des **T1** sehr exponiert in den Blechbläsern. Im T. 132 und weiter kommt das rhythmisch sehr prägnante Motiv einer Achtelnote mit zwei Sechzehntelnoten und zwei Viertelnoten (kleine Trommel) zum Einsatz. Den eigenen Worten des Autors nach ist dieser Teil des Satzes von einer „friedliche, festliche Stimmung"[575] charakterisiert, und er erreicht seinen Höhepunkt in der *fff*-Dynamik im T. 148, wo die Coda einsetzt, die zugleich die Kulmination des gesamten Werks darstellt.

Inwieweit ein solches Ende der Komposition überzeugend bzw. effizient ist – wenn man die gesamte Programmkonzeption des Werks in Betracht zieht – bleibt fraglich. Auch der schon erwähnte Prager Kritiker Boleslav Vomáčka warf Mandić zum Zeitpunkt der integralen Aufführung des Werkes vor, dass „[...] poslední věta zdá se nadbytečná anebo ne s plným zdarem vystupňovaná. [...]" / „[...] der letzte Satz überflüssig scheint oder zumindest nicht mit vollem Erfolg gesteigert [...]"[576], und stellt fest, dass der letzte Satz den Gesamteindruck der Komposition schwächt "[...] že závěrečná apotheosa není vybudována až k plné hudební přesvědčivosti[...]" / „[...] vermutlich dadurch, dass die finale Apotheose nicht bis zu ihrer vollen musikalischen Überzeugungskraft aufgebaut ist [...].[577]

[574] Vom harmonischen Aspekt betrachtet handelt es sich um die typisch impressionistischen Akkordstrukturen, die Septakkorde *g-b-d-f, f-as-c-es* und *gis-h-dis-fis*, die sich konstant abwechseln. Der Satz endet mit einem reinen Es-Dur Akkord, der im Verlauf des Satzes nirgendwo zum Einsatz kommt.
[575] Das Konzertprogramm, op. cit.
[576] Vomáčka, Boleslav (– *bv*.): «Koncerty», in: *Tempo* 11 (1932), S 297-298.
[577] Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Kulturní kronika», in: *Lidové noviny* 118 (5. März 1932), S. 9. Hier sollte man sich an Vomáčkas Befund erinnern, nach dem das Ende von Mandićs Erster Symphonie „durch gewaltvolle Dynamik den Eindruck von äußerlichem, hohlem Pathos [erweckt]" Vomáčka, Ebd.

3.1.3. *Erste Symphonie*

3.1.3.1. Musikgeschichtlicher Entstehungskontext

Bei der Betrachtung des musikgeschichtlichen Entstehungskontextes der *Ersten Symphonie* von Josip Mandić, ebenso wie bei den anderen Werken aus der Prager Schaffensperiode, sollte nicht nur die komplexe Entwicklung der symphonischen Musik in Prag, der damaligen Metropole der Tschechoslowakischen Republik[578], in der der Komponist zur Zeit der Entstehung des Werks 1929 schon einige Jahre lebte und sein Musikschaffen weiter vervollkommnete, beachtet werden, sondern auch eine Reihe anderer Fakten. In einem der zahlreichen Berichte über die *Symphonie* in der Presse anlässlich der zwei Aufführungen des Werks in Prag in den Jahren 1929 und 1933 hebt der Prager Musikkritiker Hubert Doležil – exemplarisch und nicht ohne Grund – Mandićs „jugoslawische Herkunft" hervor[579], da im zweiten Satz der Symphonie, dem *Scherzo*, die Einflüsse aus der Volksmusik klar zu erkennen seien. Diese gehören allerdings nicht zum tschechischen musikhistorischen Korpus; es ist jedoch interessant, betonte er, dass dennoch „[…] svým duchem a stylem náleží projev Mandičův jistě daleko více k hudbě naší nežli k domácím tradicím jihoslovanským[…]" / „ […] seinem Geist und dem Stil nach gehört Mandićs Ausdruck viel mehr zu unseren als zu den jugoslawischen Traditionen […]".[580] Dieser Befund ist symptomatisch für die heutige

---

[578] Die Entwicklung der tschechischen symphonischen Musik ist an Prag gebunden, die Metropole des Königreich Böhmens, das wiederum ein Teil der Donaumonarchie war. „[…] 1804 wurde das Königreich [Böhmen, Anm. d. Verf.] zu einem österreichischen Kronland erhoben, das von der Dynastie des Hauses Habsburg in Personalunion mit dem Kaisertum Österreich und Königreich Ungarn regiert wurde. Die Monarchie ging nach der Niederlage Österreich-Ungarns im Ersten Weltkrieg am 31. Oktober 1918 in der republikanischen Tschechoslowakei auf. […]". https://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6nigreich_B%C3%B6hmen

[579] Fast alle Berichte und Kritiken hoben Mandićs „jugoslawische" bzw. „kroatische" Herkunft hervor.

[580] „[...] Závěrečný koncert v podzimním cyklu České Filharmonie přinesl ještě novinku, kterou ovšem jen častečně můžeme počitati k hudbě české, poněvadž její autor sice žije v Praze a pohybuje se v českém prostředi, přece však je rodem i smýšlením Jihoslovan. [...] Svým duchem a stylem náleží projev Mandičův jistě daleko více k hudbě naší nežli k domácím tradicím jihoslovanským, nepopíraje ani onu mezinárodní značku dnešní moderni hudby, která ovšem nejméně přispívá k individualisaci osobní i kmenové. Národní souvislosti prozrazuje tu jediné scherzo, držené v útvaru a melodickém i rytmickém názvuku (arcit' symfonicky stylisovaném) lidového tance z jižních oblastí Jugoslavie [...]. „ / „[...] Das Abschlusskonzert im herbstlichen Zyklus der Tschechischen Philharmonie brachte eine Neuigkeit, die wir jedenfalls nur teilweise als tschechische Musik betrachten können, weil ihr Autor wohl in Prag lebt und sich im tschechischen Milieu bewegt, aber von Herkunft her Jugoslawe ist [...] Seinem Geist und dem Stil nach gehört Mandićs Ausdruck viel mehr zu unseren als den einheimischen jugoslawischen Traditionen. Er erkennt auch noch nicht einmal dieses internationale Merkmal der heutigen modernen Musik an, welches freilich am wenigsten zur persönlichen und ursprünglichen Individualisierung beiträgt. Einen nationalen Kontext offenbart nur das Scherzo, das in der Form und im melodischen und rhythmischen Beiklang (freilich symphonisch stilisiertem) eines Volkstanz aus der südlichen Gegend Jugoslawiens gehalten ist [...]". (Übersetzung Paul Koutnik) Doležil, Hubert (H. D.): «Závěrečný koncert v podzimním cyklu České Filharmonie», in: *České slovo* 228 (28. September 1929), S. 8. Doležil, ebenso wie andere Musikkritiker, bezeichnet Mandić im Kontext der damaligen politischen Situation als „Jugoslawen", obwohl er väterlicherseits Kroate und mütterlicherseits Italiener ist. Er irrt sich, wenn er vom

Positionierung von Mandićs Schaffen zwischen der kroatischen und tschechischen Musik und stellt sich auch als richtig heraus, wenn man die *Erste Symphonie* mit den vielen Orchesterwerken kroatischer Komponisten vergleicht, die zu der Zeit entstanden sind. Dies wird auch die folgende Analyse belegen.

Anlässlich der Zagreber Aufführung der *Ersten Symphonie* 1931 erkannten angesehene kroatische und slowenische Musikpublizisten und Musikkritiker klar deren Zugehörigkeit zur eigenen Musiktradition.[581] Die Einflüsse der tschechischen bzw. der Prager Musiktradition in der Komposition finden sich ihrer Meinung nach vor allem im kompositionstechnischen Professionalismus und der handwerklichen Fertigkeit, die Mandić in der Arbeit mit seinen Prager Lehrern Osterc, Jirák, Křička und Zamrzla erwarb, in erster Linie in der Instrumentierung aber auch in den komplexen kompositorischen Verfahren des Formaufbaus und in den komplizierten *Prozeduren* der motivisch-thematischen Arbeit. Auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens gab es im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts nicht viele Komponisten die, wie Mandić, im Ausland geschult waren und deren kompositorische Ausbildung auf demselben professionellen Niveau war. Von diesen sind zu erwähnen Franjo Dugan (1874-1948), Blagoje Bersa (1873-1934), Fran Lhotka (1883-1962), Krešimir Baranović (1894-1975), Jakov Gotovac (1895-1982), Josip Štolcer Slavenski (1896-1955), Krsto Odak (1888-1965) und Dora Pejačević (1885-1923). Erst 1919, als Blagoje Bersa aus Wien zurückkehrte und als einer der ersten kroatischen Musikpädagogen „postavio nastavu kompozicije i instrumentacije na suvremene europske temelje“ / „den Kompositionsunterricht auf moderne europäische Grundlagen stellte“[582] – er übernahm 1922 den Posten eines Professors für Instrumentierung an der neugegründeten Musikakademie – wuchs eine neue Generation von jungen Komponisten heran, die auch in Zagreb von Bersa (aber auch von dem schon erwähnten Lhotka und dem Komponisten und Organisten Dugan) Unterreicht in Komposition, Formenlehre und Instrumentierung bekamen, der in seiner Professionalität dem in Prag ebenbürtig war.[583]

Da man die Symphonien, die zwischen dem Beginn des 20. Jahrhunderts und dem Jahr 1929, dem Zeitpunkt der Entstehung von Mandićs *Erster Symphonie*, auf dem Gebiet des

---

„Volkstanz aus dem südlichen Jugoslawien“ spricht, weil Mandić, wie gezeigt werden wird, im *Scherzo* Volksmusik aus Istrien benützt, das im Nordwesten des ehemaligen Jugoslawien liegt.

[581] Die Zugehörigkeit von Mandićs Werken zum kroatischen „Musikkorpus“ beweisen auch viele Kommentare der Aufführung seiner frühen Oper *Petar Svačić* 1905.

[582] Kuntarić, Marija: Art. „Blagoje Bersa“ in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.), *Muzička enciklopedija*, Bd. 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1974, S. 190.

[583] So schreibt der junge Boris Papandopulo (1906-1991), einer der markantesten Komponisten, die aus der Kompositionsschule von Blagoje Bersa hervorgingen, seine *Erste „Festliche“ Symphonie* 1930, erst ein Jahr nach der Entstehung Mandićs *Erster Symphonie* und Ivan Brkanović (1906-1897) seine *Erste Symphonie* im Jahre 1935.

heutigen Kroatiens[584] komponiert wurden, an den Fingern einer Hand abzählen kann[585], verwundert es nicht, dass die Zagreber Aufführung dieses Werks bei den Musikkritikern und Journalisten, die über das Konzert berichteten (und unter denen einige der bestausgebildeten und professionellsten Musikschaffenden des damaligen Staats waren[586]), eine wahrhafte Begeisterung auslöste: die Komposition wurde – es soll noch einmal betont werden – als „[...] prva moderna simfonija velikih dimenzija jednoga našega autora [...]“ / „[...] die erste moderne große Symphonie eines unserer Autoren [...]“[587] bezeichnet, und es wurde konstatiert, dass Mandićs „[...] I. simfonijo smemo smatrati za dosedaj največje in najbolj tehtno reprezentančno instrumentalno delo naše jugoslovanske muzike [...]“ / „[...] erste Symphonie als bis dato größtes und bestes der repräsentativen Instrumentalwerke unserer jugoslawischer Musik betrachtet werden darf [...]“.[588] (Überstezung des Verfassers) Letztere Behauptung stammt von Emil Adamič, und wenn man sie für relevant erachtet, bedeutet dies, dass dieser angesehene slowenische Komponist und Musikkritiker die *Erste Symphonie* als „bestes Instrumentalwerk dieser Art“ in den Kontext des gesamten damaligen Königreichs Jugoslawiens stellt, eines Gebiets also, das den heutigen Staaten Slowenien, Kroatien und

---

[584] Zur Zeit der Entstehung der *Ersten Symphonie* war das heutige Kroatien ein Teil des *Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen,* jenes Staates, der schon am 3. Oktober 1929 in *Königreich Jugoslawien* unbenannt wurde.

[585] In dieser Zeit entstanden in Kroatien Symphonien von Dora Pejačević (1916-1918; integrale Aufführung in Dresden am 10. Februar 1920) und Franjo Lučić (1917; seine *Erste Symphonie in h-Moll* wurde am 5.3.1931, nur einige Wochen vor der Zagreber Aufführung von Mandićs *Erster Symphonie*, die am 23.3.1931 stattfand, uraufgeführt!). Blagoje Bersa komponierte von 1898 bis 1902 die drei Sätze seiner *Symphonie in c-Moll*, deren vierten Satz er nie vollendete, und der langjährige Professor der Zagreber Musikakademie, der gebürtige Tscheche und eingebürgerte Kroate Fran Lhotka komponierte seine *Symphonie in E-Dur* 1909 im heutigen Dnipropetrowsk – uraufgeführt wurde sie in Zagreb am 31. März 1912. Das heißt, im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, vor Mandićs *Erster Symphonie*, wurden in Zagreb nur zwei „kroatische“ Symphonien aufgeführt! Vgl dazu: Kovačević, Krešimir: *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed 1960, S. 244.; Majer-Bobetko, Sanja: „The Case of Croatian Symphony till the Modern Age“, in: *Arti musices*, 28/1-2, 1997, S. 53., Kos, Koraljka: *Dora Pejačević. Leben und Werk*, Zagreb: Musikinformationszentrum, Konzertdirektion Zagreb1987., S. 134. und Sedak, Eva: „Mjesto-vrijeme-putovi, Bilješke uz životopis Blagoja Berse“, in: Sedak, Eva und Bezić, Nada (Hrsg.): *Blagoje Bersa. Dnevnik i uspomene*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod 2010., S. 32-34.

[586] Die Autoren der wichtigen Berichte in der damaligen Presse über die Zagreber Aufführung von Mandićs *Erster Symphonie* waren der schon erwähnte kroatischen Komponist und Musikwissenschaftler Božidar Širola (1889-1956), der slowenische Komponist, Dirigent und Publizist Emil Adamič (1877-1936) und der Komponist und Musikkritiker Lujo Šafranek Kavić (1882-1940).

[587] „[…] Mandićeva I. romantična simfonija je impozantno, nadasve seriozno djelo u četiri stavka, koje odaje autora visokog umjetničkog ukusa i istančane ambicije. Njegova tehnika je moderna, ali uvijek u granicama jasno razumljivih pregnantnih muzičkih ideja, njegova instrumentacije rafinirana, virtuozna i efektno zvučna. U II. Scherzo- i IV. Allegro risoluto-stavku upotrebljeni su duhovito i spretno elementi naše narodne muzike […]“ „[…] Mandićs erste romantische Symphonie ist ein imposantes und überaus seriöses Werk in vier Sätzen, die den hohen künstlerischen Anspruch und den feinfühligen Geschmack ihres Schöpfers verrät. Seine Technik ist modern, aber immer in den Grenzen klar verständlicher Musikideen, seine Instrumentation ist raffiniert, virtuos und klanglich effektvoll. Im zweiten Scherzo- und im vierten Allegro risoluto-Satz wurden geistreich und geschickt Elemente unserer Volksmusik verwendet […]: Šafranek-Kavić, Lujo: «Iz glazbenog svijeta. V. koncerat Zagrebačke filharmonije», in: *Obzor* 70 (24. März 1931), S. 3.

[588] Adamič, Emil (-č.):, «Dr. Josipa Mandiča I. simfonija», in: *Jutro* 71 (26. März 1931), S. 8.

Serbien entspricht, was in qualitativer Hinsicht sehr für Mandićs Werk spricht – und ihm eine fast historische Wichtigkeit gibt![589]

Es ist freilich klar, dass in Prag vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis 1929 unvergleichbar mehr Symphonien entstanden als in Kroatien, jedoch folgte auf dem Gebiet der heutigen Tschechischen Republik besonders in den 20-er Jahren, zweifellos auch weil der Höhepunkt der Entwicklung der Symphonie als Musikgattung erreicht war, die „Krise"[590] und Stagnation: Die in dieser Zeit komponierten Symphonien setzten entweder die „post-Mahlerische" symphonische Tradition fort (wie es nach dem Zweiten Weltkrieg in den Ostblockländern bei einer großen Zahl der Symphonien des sogenannten „Sozialistischen Realismus" der Fall sein wird), oder, in sehr seltenen Fällen, die Komponisten suchten im Rahmen der Gattung nach individuellen Lösungen, wie es z.B. die *Sinfonietta* von Leoš Janaček zeigt.[591] Im Kontext der

---

[589] Adamič und Šafranek-Kavić waren nicht die einzigen, die die *Erste Symphonie* mit Superlativen bedacht haben. Enthusiastisch schreibt über sie auch einer der wichtigsten slowenischen Komponisten der Zeit Slavko Osterc: „ [...] Pri izvedbi v Zagrebu je [Mandićs *Erste Symphonie*, Anm. des Verf.] imela popolni uspeh pred kritiko in pred publiko. Sinfonija je bila tudi že v Pragi in v Nemčii, povsod izvajana z največim uspehom. Stoji iz štirih stavkov, dva od teh sta posebno zanimiva, ker pristopa k velikemu orkestralnemu aparatu še pevec-solist (v enemu sopranistka, v enem pa tenor). Melodično se Mandić ne more zatajiti kot Jugoslovan. Njegova invencija se rada zateka k narodnost na barvanim temam in motivom; mislim, da bi njihov znača (sic!) odgovarjal najbolj istrskim popevkam. Seveda je vse to obdelano popolnoma sinfonično, z absolutnim obvladavanjem materija in dovršenim smislom za orkestralno širino. Harmonsko je Mandić človek današnje dobe in se ne straši niti konsonanc, kaj šele disonanc, ki jih uvaja s čudovito logiko ter jih navadno razvezuje zopet v disonance. Že harmonije same so tako pestre, da jih poslušalec uživa na mestih kod rozodetja. Ritmično je sinfonija razgibana zlasti v drugom stavku, ki ga skladatelj imenuje skerco. […] Sinfonična širina je Mandiću kakor prirojena, istotako so kontrasti med posameznimi stavki naravnost genijalni in slog vzlic tem kontrastom vendarle čist in enoten. Mandićeva sinfonija je najbrž naše najobširnejše in tudi najboljše orkestralno delo. […]" / „[…] Bei der Aufführung in Zagreb hatte sie [Mandićs *Erste Symphonie*, Anm. d. Verf.] einen durchschlagenden Erfolg bei Kritikern und Publikum. Die Symphonie ist auch schon in Prag, Deutschland, überall, mit größtem Erfolg aufgeführt worden. Sie besteht aus vier Sätzen, zwei davon sind besonders interessant, weil zum großen Orchesterapparat noch ein Solo-Sänger (in einem eine Sopranistin, im anderen wiederum ein Tenor) hinzukommt. Melodisch kann Mandić nicht verbergen, dass er Jugoslawe ist. Seine Schöpfung nimmt gerne Zuflucht beim Nationalen in den farbigen Themen und Motiven; ich glaube, dass ihr Charakter am ehesten den istrianischen Liedern entspricht. Das alles ist, freilich, gänzlich symphonisch bearbeitet mit einer absoluten Beherrschung des Materials und einem vollendetem Sinn für die orchestrale Breite. Harmonisch ist Mandić ein Mensch der Gegenwart und fürchtet sich weder vor den Konsonanzen noch den Dissonanzen, die er mit einer wundervollen Logik einführt und ganz natürlich wieder in Dissonanzen auflöst. Schon die Harmonien selbst sind so bunt, dass sie der Zuhörer an den jeweiligen Stellen wie Offenbarungen genießt. Rhythmisch wird die Symphonie besonders im zweiten Satz aufgelockert, den der Komponist mit Scherzo bezeichnet. […] Die symphonische Breite ist Mandić wie angeboren, ebenso sind die Kontraste zwischen den einzelnen Sätzen geradezu genial, der Satz trotz des Kontrasts jedoch rein und einheitlich […]". (Übersetzung des Verfassers) Osterc, Slavko: «Dr. Josip Mandić: Prva sinfonija», in: *Jugoslovan* 86 (15. April 1931), S. 7.

[590] Wolfram Steinbeck kommt am Ender seiner Analysen von Mahlers Symphonien zu dem Schluss, dass mit Mahlers *Neunter Symphonie* „[...] tatsächlich das Ende der Gattung, wie sie das 19. Jahrhundert seit Beethoven hervorgebracht hatte, erreicht ist [...]." Vgl. dazu Steinbeck, Wolfram: „Kulmination und Krise. Kapitel VII", in: Mauser, Siegfried / Blumröder von, Christoph (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. Und 20. Jahrhundert. Teil 2, Stationen der Symphonik seit 1900*, Laaber: Laaber Verlag 2002 (3,2), S. 3-4. Wie die folgende Analyse zeigen wird, folgt gerade Mandićs *Erste Symphonie* in vielen ihrer Aspekte den Postulaten von Mahlers Symphonik und dadurch auch indirekt den Prämissen und der Ästhetik der Symphonik des 19. Jahrhunderts.

[591] Von den tschechischen Symphonikern, deren Werke in der Zeitspanne vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis 1929 entstanden sollten erwähnt werden Otakar Ostrčil (1879-1835), Otakar Šín (1881-1943), Mandićs Lehrer

zeitlichen (Dis)Kontinuität ist es sehr interessant, dass Josef Bohuslav Foerster, einer der wichtigsten Vertreter der tschechischen Symphonik vom Ende des 19. Jahrhunderts (eine Zeit, die neben Größen wie Dvořák und Smetana auch Zdeněk Fibich hervorbrachte), 1929 seine letzte *Fünfte Symphonie* schrieb, im gleichen Jahr also wie Mandić seine *Erste*.[592] Bohuslav Martinů, einer der wichtigsten tschechischen Symphoniker dieser Zeit, schrieb seine *Erste Symphonie* erst 1942,[593] und Mandićs Freund Josef Suk, der mit seiner in den Jahren 1904-1906 komponierten Symphonie *Asrael* vielleicht das künstlerisch wertvollste Werk in der Gattungsgeschichte der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts schuf, schrieb nach ihr keine einzige Symphonie mehr. Eine der wichtigsten Symphonien in der Geschichte der europäischen Musik des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts überhaupt ist die in Prag 1924 uraufgeführte *Lyrische Symphonie* von Alexander von Zemlinsky.[594] Obwohl Mandić die Inkorporierung der menschlichen Stimme in seine *Erste Symphonie* mit völlig anderen Gründen erklärte[595], die Idee bzw. die Inspiration dafür hätte er, hypothetisch, auch durch Zemlinskys Komposition bekommen können. Wie die Analyse zeigen wird, werden sowohl die ästhetischen Postulate und kompositionstechnischen Verfahren (z.B. eben der Einsatz der menschlichen Stimme) als auch noch einige andere wesentlichen Merkmale von Mandićs *Erster Symphonie* vom Einfluss Gustav Mahlers, einem der größten Symphoniker des 20. Jahrhunderts, bestimmt. Gewissermaßen als Orientierungspunkte in der Geschichte dieser Musikgattung, aber auch als Reflexe und Indikatoren des Stilpluralismus und einer „Gattungszerrüttung" sind von den anderen Symphonien, die in zeitlicher Nähe zu Mandićs *Erster Symphonie* entstanden sind, einige zu erwähnen: die 1930 entstandene

---

Rudolf Zamrzla (1869-1930) und Karel Bohuslav Jirák (1891-1972), weiters Rudolf Karel (1880-1945), Otakar Jeremiáš (1892-1962), Jaroslav Řídký (1897-1956), Emil Axman (1887-1949) und Jaroslav Kvapil (1892-1958). Zu erwähnen ist außerdem noch Erwin Schulhoff (1894-1942), ein tschechischer Komponist deutscher Herkunft. Vítězslav Novák komponierte seine *Erste „Herbst" Symphonie* erst 1934. Vgl. dazu Očadlík, Mirko: *Svět orchestru. Česká hudba*, Praha: Panton 1961. Das erwähnte Meisterwerk der tschechischen Symphonik – die 1926 komponierte fünfsätzige *Sinfonietta* von Leoš Janáaček, eine Komposition von großer Originalität und Inspiration und mit einer aparten, eigenartigen Instrumenten-Disposition der Sätze, hat wenig Berührungspunkte mit Mandićs Symphonie.

[592] Usp. Očadlík, Mirko: *Svět orchestru. Česká hudba*, Praha: Panton 1961, Art. „Josef Bohuslav Foerster": S. 281-317

[593] „Unter den Komponisten des 20. Jahrhunderts hat Ernest Ansermet Bohuslav Martinů einmal sehr zu Recht als 'den Symphoniker' bezeichnet. Dabei hat sich kein anderer Meister der Vergangenheit oder der Gegenwart, ja nicht einmal Brahms oder Bruckner, so zögernd an die Großform der Symphonie herangewagt. Fast dreihundert Werke […] hatte Martinů schon geschaffen, als er sich im zweiundfünfzigsten Lebensjahr zum ersten Mal erfolgreich mit der Form der Symphonie auseinandersetzte […]". Halbreich, Harry: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, Mainz/ London etc.: Schott, 2007, S. 227.

[594] Die von 1922 bis 1923 komponierte *Lyrische Symphonie* wurde unter der Leitung des Komponisten selbst am 4. Juni 1924 in Prag aufgeführt. Die Wahrscheinlichkeit, dass Mandić dem Konzert beiwohnte und die Symphonie „aus erster Hand" kennenlernte, ist relativ hoch, besonders wenn man die Aussage der Schwiegertochter des Komponisten – Silvia Mandić – in Betracht zieht, dass „Zemlinsky ein häufiger Gast in Mandićs Prager Salon war". Da es keine Dokumente gibt, die diese Aussage von Frau Mandić belegen könnten, bleibt dies eine Hypothese.

[595] Die Erklärung folgt im Verlauf der Analyse.

Psalmensymphonie von Igor Strawinsky, mit der Mandićs *Romantische* in Bezug auf den Einsatz der menschlichen Stimme, die Verwendung einer alttestamentarischen Textvorlage sowie eines großen Orchesters[596] verwandt ist, weiters die zehnminütige *Symphonie Op. 21* von Anton von Webern (1928), in der zum ersten Mal in der Geschichte der Musikgattung die Zwölftontechnik verwendet wird, sowie Schostakowitschs 1929 komponierte *Dritte Symphonie* „Zum 1. Mai", seine vor den schicksalhaften Ereignissen im Jahr 1936 letzte aufgeführte Symphonie, die der Autor selbst „für einen Fehlschlag hielt".[597]

Einer der relevantesten und informativsten Quellen über die *Erste Symphonie* (da zweifellos unter Mitarbeit des Komponisten selbst geschrieben) ist der Text im Programmheft zur Aufführung der Komposition am 26. April 1933, gezeichnet von Richard Vesely.[598]

Aufgrund der Wichtigkeit der Informationen, die im Text gebracht werden, erscheint es angebracht den größten Teil des ersten Abschnitts zu zitieren:

> „[...] *Mandičova první symfonie* nazvána byla autorem "romantická". Názvem tímto chce naznačiti ono orientální, kouzelné prostředí, v němž vznikla Šalamounova slavná "Píseň písní jejímž náladám hudba namnoze se blíží a jejichž veršů užito přímo na místech vokálních. "Píseň písní" jest nejskvělejším zjevem poesie starozákonní a jedním z největších vrcholů erotiky lyrické vůbec. Do češtiny přeložena byla znamenitě českým orientalistou, universitním profesorem Drem. *Rudolfem Dvořákem*, jehož překlad skladatel zhudebnil. Hudba Mandičova není však jinak nikterak programatickou, nemá vyvolati určitých představ, jeji těžiště je v momentu citovém. Verše starozákonni přibrány byly k ní také teprve později. Skladatel zamýšlel totiž původně složiti pouze jednovětou symfonii instrumentální – Chtěl v ní znázorniti velkou sílu vášně, a nazýval ji proto původně "sinfonia proibita". V době komposice první věty měl však příležitost čísti "Píseň písní", i byl jejím kouzlem tak uchvácen, že rozhodl se použíti této věčné písně o lásce, blížící se tolik citovému ovzduší, jež snažila se vyádřiti jeho hudba. Za velikého nadšení rostla tak práce pod rukama, meze původního projektu značně překročeny, a skladba vypracována i s instrumentací ve čtyrech měsících. Začata počátkem března r. 1929; po přibližně jednoměsíční přestávce dokončena v první polovině srpna. Po prvé hrána 25. září téhož roku Českou Filharmonií pod V. Talichem. V březnu r. 1931 provedl ji K. B. Jirák se Záhřebskou Filharmonií. Tehdy však skladatel nebyl již spokojen svým dílem; po zkušenostech dalších svých prací nabyl nových názorů o thernatické výstavbě a symfonické orchestraci. Následovalo proto o prázdninách r. 1932 přepracováni velmi podstatné, takže můžeme mluviti dnes téměř o vlastní premieře Mandičovy symfonie. První a čtvrtá věta jsou zcela nové, s použitím sice themat původních, většinou však jinak zpracovaných. Ve větě druhé volná část střední (calmo) značně rozšířena. Jenom třetí věta (lento) ponechána zásadně nezměněna, se zvukovými pouze retušemi a se změněným ukončením (původně přecházela přímo ku větě poslední) [...]." /
> „[...] Die Erste Symphonie nannte der Komponist selbst die "Romantische". Durch diesen Titel wollte er die orientalische, zauberhafte Umgebung zum Ausdruck bringen, aus der das berühmte „Hohe Lied" Salomons hervorging, an dessen Stimmung sich die Musik oft annähert und dessen Verse bei den

[596] Strawinsky verwendet in der *Psalmensymphonie* genauso wie Mandić in seiner „Romantischen" das große Orchester, erweitert jedoch zusätzlich den Blechbläserkorpus. Blumröder unterstreicht die „religiöse Bestimmung" als eine wichtige Charakteristik der Komposition Strawinskys. Obwohl Mandić *de facto* den biblischen Text verwendet, steht der religiöse Inhalt nicht im Vordergrund seiner Symphonie.Vgl. dazu Blumröder, Christoph: „Kapitel VIII, Dissoziation und Individualisierung", in: *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2, Stationen der Symphonik seit 1900*, Laaber: Laaber Verlag 2002 (3,2), S. 134 ff.

[597] Hüppe, Eberhard: „Symphonik und Politik", in: Ebd., S. 218.

[598] Richard Vesely verfasste den Programmtext über die *Erste Symphonie* auch bei der Uraufführung der Komposition im Jahre 1929. Der erste Teil des Textes ist zur Gänze identisch mit dem ersten Teil des Textes im Konzertprogramm aus dem Jahr 1933. Die Unterschiede beginnen erst im weiteren Verlauf des Textes, in der darauffolgenden konzisen Analyse der Komposition, was verständlich ist, da die Symphonie in der Zwischenzeit umgearbeitet worden war.

gesungenen Passagen direkt verwendet werden. Das „Hohe Lied“ ist die glanzvollste Offenbarung der alttestamentarischen Poesie und einer der Höhepunkte der lyrischen Erotik überhaupt. Ins Tschechische wurde sie von dem berühmten tschechischen Orientalisten, Universitätsprofessor Dr. Rudolf Dvořak, übersetzt, dessen Text der Komponist vertonte. Mandić`s Musik ist trotzdem keinesfalls programmatisch und sie soll keine bestimmten Vorstellungen hervorrufen, ihr Schwerpunkt liegt im Gefühlsmoment. Die Verse des Alten Testaments wurden auch erst später hinzugefügt. Der Komponist beabsichtigte ursprünglich nur eine einsätzige Instrumentalsymphonie zu komponieren – in ihr wollte er die große Kraft der Leidenschaft darstellen, und deswegen nannte er sie ursprünglich „sinfonia proibita“. Während des Komponierens des ersten Satzes hatte er Gelegenheit, das „Hohe Lied“ zu lesen und er wurde dermaßen von seinem Zauber ergriffen, dass er entschied, dieses ewige Liebeslied zu verwenden, das sich so stark der Gefühlsatmosphäre näherte, die seine Musik auszudrücken versuchte. Mit großer Begeisterung ging so die Arbeit zügig voran, die Dimensionen des ursprünglichen Projekts wurden wesentlich überschritten und die Komposition samt der Instrumentation wurde in vier Monaten fertig. Begonnen Anfang März 1929, wurde sie nach einer ungefähr einmonatigen Unterbrechung in der ersten Augusthälfte desselben Jahres fertiggeschrieben. Die Sinfonie wurde von der Tschechischen Philharmonie unter der Leitung von V. Talich am 25. September desselben Jahres uraufgeführt. Im März 1931 führte sie K. B. Jirák mit der Zagreber Philharmonie auf. Damals aber war der Komponist mit seiner Arbeit nicht mehr zufrieden und durch die gewonnene Erfahrung aus weiteren Arbeiten kam er zu neuen Ansichten über den thematischen Aufbau und die symphonische Orchestration. Deswegen kam es während der Ferien 1932 zu einer wesentlichen Überarbeitung, sodass wir heute von einer beinahe eigenen Premiere der Symphonie Mandić‘s reden können. Der erste und der vierte Satz sind gänzlich neu, allerdings unter Verwendung der ursprünglichen Themen, die größtenteils anders bearbeitet wurden. Im zweiten Satz ist der freie Mittelteil (calmo) wesentlich verlängert. Einzig der dritte Satz (lento) ist im Prinzip unverändert geblieben, nur klanglich retuschiert und mit verändertem Abschluss (ursprünglich ging er direkt in den letzten Satz über) [...].“ (Übersetzung Paul Koutnik)[599]

Einen kurzen Kommentar vor der eigentlichen Analyse verdient Mandićs Untertitel der *Ersten Symphonie* – „die Romantische“. Mit seiner eigenen Erläuterung dieses Begriffs im Konzertprogramm als Ausdruck für die „orientalische, zauberhafte Umgebung, aus der das berühmte Hohe Lied Salomons hervorging, an dessen Stimmung sich die Musik oft annähert“[600] wollte der Komponist deutlich machen, dass sich dieser Begriff nicht auf den Musikausdruck, genauer die harmonische Sprache der *Symphonie* bezieht, also nicht auf der Epoche der Romantik bzw. deren Ästhetik fußt. Das Attribut „romantisch“ hat seine Wurzeln ganz am Ursprung bzw. Ausgangspunkt der künstlerischen Bewegung der Romantik, in deren Interessensfokus unter anderem die Motive des Exotischen, der Sehnsucht, des betont Sinnlichen, der Liebe stehen. Auf den Begriff „romantisch“ nimmt in seinem Bericht über die *Erste Symphonie* auch Slavko Osterc Bezug, weil er spürt, dass gerade diese semantische Diskrepanz zur falschen Deutung des Wortes und damit zu einer falschen Auffassung des Werks führen könnte: „[…] Mandić imenuje svojo prvo sinfonijo 'romantično'. To je edino, s čemur se ne strinjam, ker sinfonija nima na sebi niti enega znaka epigonsk (sic!) romantike, ampak e (sic!) vseskozi originalna, močna in samonikla skladba […]” / „[…] Mandić benennt seine Erste Symphonie ‚romantische‘. Das ist das einzige womit ich nicht einverstanden bin, weil die Symphonie an sich kein einziges Merkmal der epigonischen Romantik aufweist,

[599] Das Konizertprogramm, Ebd. .
[600] Ebd.

sondern sie ist durchwegs eine originelle, mächtige und eigenständige Komposition […]“.[601] (Übersetzung des Verfassers)

Für das präzisere Definieren der Gattung ist in der *Ersten Symphonie* die Verwendung der menschlichen Stimme von großer Bedeutung: in zwei Sätzen der Symphonie, dem ersten und dem dritten, verwendet Mandić den Text aus dem biblischen *Hohelied*.[602] Zur Entstehungszeit des Werks war das schon ein akzeptiertes und häufig angewendetes kompositionstechnisches Verfahren. So könnte man auch die Symphonie unter Verwendung bereits vorhandener Terminologie als „Symphonie-Kantate“[603] definieren. Man darf eine wichtige Bemerkung Mandićs über das Verhältnis zwischen Musik und Text in dem Werk jedoch nicht außer Acht lassen und zwar jene, dass „die Verse des Alten Testaments auch erst später hinzugefügt“ wurden.[604] Im Klartext heißt das, dass der Komponist die Textvorlage in die schon vorhandene musikalische Struktur (die die „ältere Schicht“ ist) eingewoben hat, was sich dann in erster Linie in der Musikstruktur (der melodischen, Intervall- und motivischen Struktur) der Solostimmen widerspiegelt. Diese wurde an die motivische Arbeit und die Prinzipien des

---

[601] Osterc, Slavko: «Dr. Josip Mandić: Prva sinfonija», in: *Jugoslovan* 86 (15. April 1931), S. 7. (ebd.). Interessant erscheint auch der Vergleich zwischen der Bedeutung des Wortes „romantisch“, mit dem Anton Bruckner seine *Vierte Symphonie* selbst bezeichnete, und der Bedeutung des gleichen Wortes bei Mandić. Bei Bruckner liegen die Wurzeln dieser Bezeichnung der Symphonie als „romantisch“ im Programmatischen, im Programm, das Bruckner vorschwebte – es gibt keine veröffentlichten Aufzeichnungen dazu, allerdings schrieb Bruckner darüber in seinen Briefen an den Dirigenten Hermann Levi und den Komponisten Paul Heyse. (Vgl. dazu Williamson, John: "Programme Symphony and Absolute Music", in: Williamson, John. *The Cambridge Companion to Bruckner*. *Cambridge Companions to Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 110. Im Gegensatz dazu stellt Mandić fest, dass die Musik seiner Symphonie „[...] není však jinak nikterak programatickou, nemá vyvolati určitých představ, jeji těžiště je v momentu citovém [...]“ / [...]“keinesfalls programmatisch [sei] und sie soll keine bestimmten Vorstellungen hervorrufen, ihr Schwerpunkt liegt im Gefühlsmoment [...].“, Konzertprogramm, ebd.

[602] Auch: *Hohes Lied Salomos*. Vgl. dazu https://de.wikipedia.org/wiki/Hoheslied.

[603] Mit diesem Terminus definiert Constantin Floros die Konzeption aller Mahlerschen Symphonien, in denen die menschliche Stimme eingesetzt wird. Zugleich hebt er die Gründe von Mahler selbst für die Verwendung des Texts hervor: mit Hilfe der Worte will Mahler seine Kompositionen „verständlich machen“. Vgl dazu: Floros, Constantin; *Gustav Mahler*. *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977 (Bd. 2), S. 34ff. Hermann Danuser weist in seiner Analyse des symphonischen Liederzyklus *Das Lied von der Erde* auf ein besonderes Verhältnis zwischen den zwei musikalischen Gattungen – dem Lied und der Symphonie – hin, auf denen Mahlers „Symphonie für Tenor oder Alt (oder Bariton) mit Orchester“ basiert: „[...] Im *Lied der Erde* [...] verschränkte Mahler zwei Gattungen, deren Verbindung ein Jahrhundert zuvor noch gänzlich unvorstellbar gewesen wäre, die indessen sein Schaffen von Anfang an wechselwirkend bestimmt hatten: Lied und Symphonie [...]“. (Danuser, Hermann: „Die Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Dahlhaus, Karl (Hrsg.) *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag 1996 (Bd. 7, Sonderausgabe), S. 17). Obwohl das *Hohelied Salomos* eindeutig nicht aus der Tradition des Lieds, von dem hier gesprochen wird, stammt, geht es auch hier um die Verse (den Text), was eine weitere eindeutige Verbindung zwischen den zwei Werken darstellt. Noch ein anderes Merkmal, das Mandićs *Erste Symphonie* mit Mahlers Werk gemeinsam hat, ist „das in dem epochentypischen Exotismus angesiedelte Sujet“, wie Danuser die Verse von Hans Bethge definiert, die Mahler als Textvorlage dienten. Mandićs biblischer Text lässt sich, in Bezug auf seine Behandlung durch den Komponisten, auch als „Exotismus“ bezeichnen. Vgl. dazu Danuser, Herman: *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber: Laaber Verlag 1996, S. 204-215. Wolfram Steinbeck bezeichnet Mahlers Symphonien, in denen die menschliche Stimme eingesetzt wird, als „Vokalsymphonien“. Vgl. dazu Steinbeck, op. cit.

[604] Konzertprogramm, Ebd.

thematischen Aufbaus angepasst, die Stimmen erheben sich nicht in völlig eigenständiger Weise über das thematische und motivische Orchestergewebe, sondern sind ein wichtiger *konstitutiver Teil* davon. Gleiches gilt im formalen Sinn: die Abschnitte, in denen die Stimme zum Einsatz kommt, fügen sich ausschließlich dem Mechanismus des Sonatenformaufbaus und haben keine eigenständig ausgeprägte Physiognomie, die sie speziell herausheben würde. Kurzum: unter dem Aspekt der Musikstruktur sind die menschlichen Stimmen den Orchesterstimmen fast gleichgesetzt, d.h. ihre Rolle ist äquivalent zu der der Orchesterstimmen.

3.1.3.2. Erster Satz

3.1.3.2.1. Techniken des Formaufbaus und hermeneutische Interpretation der Themen

Ebenso wie im *Streichquartett* und in der sinfonischen Dichtung *Nächtliche Wanderung* ist auch in der *Ersten Symphonie* das grundkompositionstechnische Verfahren im Formaufbau die *motivische Arbeit*. Motive als formale *Ausgangszellen*, durch deren Variierung – Änderung der rhythmischen oder diastematischen Struktur, Spreizung, Reduktion, Addierung oder Verschmelzung zweier Motive in eins sowie andere Variationsverfahren – das Musikgewebe geschaffen wird, sind zugleich die semantischen Hauptmonaden (Haupteinheiten), Bedeutungsträger der außermusikalischen Ideen, die der Komponist im Werk realisiert. Obwohl Mandić selbst hervorhob, dass die Musik der Symphonie „keinesfalls programmatisch“ ist und „keine bestimmten Vorstellungen hervorrufen soll“, gehen die Intentionen des Komponisten, wie die Analyse auch zeigen wird, unbestreitbar in diese Richtung. Die hauptsächliche Basis für die hermeneutische Interpretation der Motive, der Themen und anderer Musikstrukturen sind freilich die entsprechenden Stellen im Text des Konzertprogramms.

Der erste Satz der *Ersten Symphonie* ist in einer übersichtlichen Sonatenform gebaut, und das erste und zweite Thema (**T1** und **T2**) entsprechen vollkommen dem Paradigma der Sonatenthemen.

Obwohl Mandić feststellt, dass am Anfang der Symphonie, „volným úvodem (tranquillo),“ / „in der freien Einleitung“ „hlavní thema přinášejí nejdříve kontrabasy“ / „das Hauptthema

zuerst von den Kontrabässen gebracht wird“[605], muss präzisiert werden, dass das erste Thema (**T1**)

I. S., T 3-9

hier in seiner rudimentären Gestalt, sozusagen in seiner Embryoform, exponiert (gebracht) wird, in dem nur die erste Motiveinheit, d.h. der Kopf des **T1**, definitiv geformt ist.[606] In den ersten 30 Takten der *Symphonie* – dem thematisch-motivischen Ausgangspunkt des ganzen Satzes – bringt Mandić das Aufbaumaterial und die motivischen Keimzellen, aus denen sich die Hauptthemen und die wichtigsten Motive des ersten Satzes entwickeln werden.[607] Aus diesen Motivzellen bzw. den kurzen Motiveinheiten kann man ganz klar ihren „genetischen Code“ herauslesen und die Teile der *Symphonie* erkennen, zu denen sie im Verlauf der Komposition „heranwachsen“ werden. Das sind:

1) Die erste motivische Einheit (T. 3-4, Kontrabässe), die aus dem wiederholten Motiv, der charakteristischen rhythmischen Struktur und den chromatischen melodischen Sekundenschritten besteht, erkennt man als das Rudiment, d.h. den Kopf des **T1**. Ihre Charakteristik ist, dass sie das chromatische Total umfasst;[608]

2) Das absteigende Motiv (die Synkope – T. 5, Kontrabässe) kann man als „Keimzelle“ des 2. Teils des **T1** interpretieren – das sog. Arabeskenmotiv;[609]

3) Die eintaktigen „herab- und hinuntersteigenden“ Sechzehntel-Akkordzerlegungen in den Harfen (T. 7-9) sind identisch mit den Figuren im T. 226, in dem sie beim ersten Einsatz des Tenorsolos zu einem wichtigen „stimmungsschaffenden“ Element werden (Motiv **TSE** – „Tenor Solo Einsatz“);

---

[605] Konzertprogramm, ebd.

[606] Obwohl die rhythmische Struktur der zwei wiederholten Motive des Themenkopfs identisch mit dem fertiggeformten **T1** ist, bleibt die „wahre“ Physionomie des **T1** – seine charakteristische, entschlossene Vorwärtsbewegung – durch die Verschiebung des zweiten Motivs um eine Oktave nach unten auch weiterhin verborgen.

[607] Die meisten davon sogar in der ersten Phrase des Einführungsabschnitts (T. 1-9, Kontrabässe). In den ersten Takten des Werks ist es möglich auch die Referenzen auf das thematische Material des 4. Satzes der Symphonie zu finden, und wegen der Verwendung des zyklischen Prinzips damit auf die ganze Symphonie zu schließen – dazu mehr im weiteren Verlauf der Arbeit.

[608] Diese Charakteristik ist typisch auch für die ersten Phrasen seines *Streichquartetts* wie auch der *Nächtlichen Wanderung*.

[609] Es ist kein Zufall, dass Mandić ein sehr ähnliches synkopiertes Motiv als Kopfmotiv des Fugatothemas des 4. Satzes der Symphonie benützt.

1. S., T. 7-9

4) Das aufsteigende Motiv in T. 6 (Kbs.), das eine Triole beinhaltet (die triolische Bewegung ist die Grundbewegung des 2. Themas – **T2**!), erkennen wir als melodischen Keim des Motivs vom Beginn des Tenoreinsatzes (T. 226, Fag., Vcl. Vle. und 2. Vl.) sowie, sehr markant, in der Klarinettenstimme (T. 230 – mit der Interpretationsangabe *con sentimento*);

5) Das Motiv, das in den Flötenstimmen (Übergang T. 8-9) und der Celesta (T. 21) einsetzt

1. S., T. 8-9, Fl.

1. S., T. 21, Cel.

könnte man als Keim des Motivs deuten, das in seiner Hauptgestalt in T. 32 (Cl. *in b*) erscheint, es wird auf der Basis seiner semantischen Bestimmung – d.h. des programmatischen Kontextes – als *Motiv der Liebesentzückung* bzw. nur als *Liebesmotiv* bezeichnet;[610]

6) Die Intervallumrisse der kurzen Melodie in der Klarinettenstimme (T. 18-19) erkennt man als Keimmotiv des *Fanfarenmotivs*.[611]

---

[610] Wie im weiteren Verlauf der Arbeit dargelegt werden wird, nimmt dieses Motiv, neben den Motiven des **T1** und **T2**, wegen seiner oft zentralen Position (es erscheint stellenweise als „Bindeglied" zwischen dem „männlichen" und dem „weiblichen" Teil des **T1,** wegen seiner charakteristischen Intervallstruktur, seiner häufigen Wiederholung und seiner unmissverständlich erkennbaren Physiognomie eine sehr wichtige Position ein und hat die Rolle eines „Leitmotivs". Die Stellen, an denen das Liebesmotiv besonders zum Ausdruck kommt und in seinen prägnantesten Formen erscheint, sind: T. 32 – Cl. *in b*; T. 109 – Picc., Fl., i 1. i 2. Vl.;t. 230 – Cl. *in b*; T. 232 – Hörner; T. 284 und 287 – Tr.; T. 300 – Hörner; T. 328 und 333 – Tr.; T. 361 – Corno inglese und Pos.; T. 377 – Tr. Es erscheint, freilich, auch an einer Reihe anderer Stellen, jedoch in seinen weniger erkennbaren Varianten. Eine eindeutige Bestätigung seiner semantischen Bestimmung als des „Motivs der Liebe" findet man in T. 373-374, wo es eben mit dem Wort „laska" / „Liebe" erscheint.

[611] In seiner „geformten" Gestalt erscheint dieses Motiv zum ersten Mal im T. 115 (Flöten und Trompeten). Charakteristisch ist seine Verwendung als *Signal*: es kündigt die wichtigsten formalen Abschnitte und die

I. S., T. 18-19, Cl. *in b*

7) Die Melodie im T. 25-26 (die Stimme der 1. Vl.) entspricht intervallisch (diastematisch) dem **T2**.[612]

1. S., T. 25-27, 1. Vl. und Cl. *in b*

Die einführenden 30 Takte des 1. Satzes charakterisiert das Statische, das der Komponist durch die Verwendung der Pedalformationen erreicht. Durch den häufigen Metrumwechsel, das Anhalten des Musikverlaufs durch die Fermaten[613], wie auch durch die Tempoänderungen und Aufführungsangaben (*Più mosso*, *Come prima*, *Largo,* etc.) und die Abwechslung verschiedener (oft komplexer) rhythmischer Figuren erzielt Mandić einen metrisch fast ganz ungebundenen, freien musikalischen Vortrag: dadurch erreicht er nicht nur die Unvorhersehbarkeit des musikalischen Verlaufs, also des angestrebten Ziels, und die Erkennbarkeit der formalen Konturen (zusätzlich potenziert durch die doppelten Harmonien)[614], sondern schafft auch psychologische Spannung.

Der Anfang der Symphonie ist durch die Spannung gekennzeichnet, die mit den Paukentremoli und dem Pedalton in Vcl. eine Fläche schafft, auf der schon im 3. T. das Rudiment des **T1** erscheint, das sich mit jedem folgenden Vortragen langsam entwickelt und in eine immer höher Lage versetzt wird.

---

wichtigsten Momente des musikalischen Geschehens an (es erscheint z.B. vor dem Beginn der Durchführung, mit ihm wird der erste Einsatz des Tenorsolos gekennzeichnet, ebenso wie der Anfang der Reprise). Auf diese Art und Weise bildet es ein untrügliches Zeichen neuen musikalischen Geschehens und einen wichtigen „Markstein“ beim Bestimmen des Formverlaufs.

[612] Dieses Motiv ist jenem Motiv sehr ähnlich, das in T. 112 am Anfang des „Übergangsteils“ zum ersten Mal einsetzt und eine Art „Zwitter“, eine „Verschmelzung“ der Motive des **T1** und **T2** ist. Diese Tatsache verdeutlicht und unterstreicht die enge Verwandtschaft und Verbundenheit des gesamten thematischen Materials des Satzes, und daher kann man es mit Recht als seine „Keimzelle“ definieren.

[613] Bis zum T. 31 hält der Komponist drei Mal den musikalischen Verlauf an (zwei Mal durch die Fermaten und einmal durch ein *ritardando*).

[614] Mehr zu ihrer symbolischen Rolle im weiteren Verlauf der Arbeit.

Wenn man die Struktur des **T1** betrachtet[615], kann man zwei Teile unterscheiden:

Der erste Teil des **T1** besteht aus dem zweimal wiederholten Motiv **a**, das mit chromatischen melodischen Tonschritten nach vorwärts strebt[616] und sein energisches „Vorwärtsschreiten" mit einem Seufzermotiv endet. Der Schwanz des 1. Teils des **T1** (T. 13-14, 1. Vl.) ist ein Seufzermotiv, das Mandić im Verlauf des Satzes sehr oft benutzen wird.[617] Diese erste Motiveinheit, d.h. der Kopf des **T1**, ist betont dynamisch, sie strebt vorwärts und behält diese Bewegung und Tendenz zur Entwicklung stets bei.

Der zweite Teil des **T1** (**b**) (T. 25-26, Vl. und Cl in *b*)[618] ist eigentlich eine absteigende Melodie (in umgekehrter Bewegungsrichtung im Vergleich zum Themenkopf, weshalb wir sie als eine Art „Gegenpol" erleben) von komplizierter rhythmischer Struktur.
Der Musikverlauf dieser Motiveinheit (dieser Melodie) zeigt die folgenden Charakteristika:
a) Akzentverschiebung, womit das metrische Taktschema gestört wird;
b) Durch die Interpretationsangaben wird (wie schon angemerkt) der freie Vortrag vorangetrieben, was in einer Art *auskomponiertem Rubato* resultiert;
c) Jedes Mal (meistens in den Holzbläsern) wird sie *solistisch* vorgetragen;
d) Mit jedem neuen Vortragen (besonders in der Einführung – T. 1-31) erscheint die Melodie in einem immer komplizierteren rhythmischen „Gewand" (z.B. T. 18-20, 1. Vl.), d. h. ihre Rhythmus- und Intervallstruktur wird immer komplexer und unterscheidet sich dadurch wesentlich von der Ausgangsversion.

Aufgrund all dieser Charakteristika steht die Melodie (die Motiveinheit) den orientalischen Melodien nahe, erinnert aber durch ihre „Schnörkel" auch an die Arabesken des Jugendstils.[619] Auf der anderen Seite ist eine deutliche Verwandtschaft mit ähnlichen

---

[615] Basis für die Analyse ist hier die Gestalt des **T1**, die im T. 31 einsetzt.

[616] Der Komponist wird so definiertes rhythmisches Gerüst und die melodischen chromatischen Melodienschritte strikt durch die Komposition beibehalten nur im ersten, aber nicht auch in dem zweiten der zwei Motive. Auf diese Art und Weise führt das wortwörtliche Wiederholung auf das kleinste Maß und die identische rhythmische Struktur des 1. Motivs hält er bei nur um die Erkennbarkeit dieses wichtige Motivs aufrechtzuerhalten (zu sichern).

[617] In diesem Fall kommt uns die Ähnlichkeit des Einführungsmotivs mit Wagners „Tristanmotiv" (Vgl. dazu besonders T. 26, Fagott:

als kein Zufall vor. Es scheint, dass das noch einer der vielen „Wegweiser" ist, die Mandić auf der semantischen Ebene als „romantisch" erkennt und (unbewusst oder als ein „indirektes Zitat"?) einsetzt.

[618] Der „arabeske" 2. Teil des **T1** erscheint im weiteren Verlauf immer rhythmisch variiert. Nach dem Vortrag in der Klarinettenstimme (T. 25), "halbiert" es Mandić und überlässt den ersten Teil zu Vortragen den 1. Vl. und die Fortsetzung der Klarinetten, was er auf die gleiche Art auch weiterhin tun wird.

[619] Es ist gewiss, das sich Mandić der absteigenden Melodie bediente, die als 2. Teil des **T1** (besonders in der Einführung) häufig wiederholt wird, um die „orientalische", „zauberhafte" Stimmung auszumalen, die aus dem *Hohelied* hervorspross, wie es im Konzertprogramm angesprochen wurde.

Melodien erkennbar, z.B. mit Strauss´ *Salome* oder mit Debussys „göttlichen Arabesken als Widerspiegelung des Art Nouveau“.[620]

Das **T2** wird in den Blasinstrumenten vorgetragen, und neben den zwei Anfangs-Sechzehnteln ist es durch triolische Bewegung und Statik bestimmt, was eine Folge seiner kreisförmigen Bewegung um den Ton *h* ist. Es ist als eine Motivkette von vier Gliedern strukturiert (**a**+**a**^{1}+**B**+**a**^{2}), von denen das dritte auf zwei kurzen Motiven fußt: auffällig ist, dass dieses dritte Glied (**B**), abgesehen von einer kleinen rhythmischen Veränderung, mit dem Kopf des **T1** identisch ist,

1. S., T. 79-87, Cor. ingl.

was essentiell ist für seine Deutung. Das **T2** ist statisch, in sich geschlossen und weist eine gewisse Passivität auf.

Der Dialektik nach, die der in der Tradition verwurzelten Sonatenform immanent ist, verkörpern die Sonatenthemen *per definitionem* Gegensätze, und zwar: das erste Thema ist oft von kraftvollem Charakter, und das zweite ist vom Lyrischen, Weichen bestimmt; das zweite Thema bildet oft einen Kontrast zum ersten Thema. Genau dies sind die typischen Merkmale von Mandićs Themen. Im Kontext des alttestamentarischen *Hoheliedes*, dessen Inhalt zur semantischen Stütze für die Deutung der Funktion der Motive und Themen wird, wird klar, dass Mandić das **T1** als Symbol für das „männliche Prinzip“ verwendet, d.h. er benützt es als „semantische Repräsentation“ des biblischen Liebenden, der im alttestamentarischen Text als Subjekt fungiert. Die explizite Bestätigung dieser These, dass das **T1** als semantischer Bedeutungsträger des „männlichen Prinzips“ d.h. des biblischen Liebenden zu betrachten ist, findet man im 3. Satz der *Symphonie*, wo am Beginn des **T1** (also der Motiveinheit, die wir als „männliches Prinzip“ bestimmt haben) mit dem Einsetzen der Soloviolinstimme auch der Sopran mit den Worten „Glas mojeg dragog“ / „die Stimme meines Lieben“ einsetzt:

[620] Vgl. dazu Hollander, Hans: *Musik und Jugendstil*, Zürich: Atlantis Musikbuch 1975, S. 79. Die Worte, mit denen Hollander eine Komposition von einem von Mandićs Zeitgenossen – Franz Schreker – beschrieb, passen auch sehr gut für die Charakterisierung von Mandićs *Erster Symphonie* und lassen dieses Werk wegen der zeitlichen Diskrepanz teilweise als *anachronistisch* erscheinen: „[...] die fluktuierende Farbigkeit seines Orchesterklangs, der gleichsam impressionistische symphonische Stil, die beschwingte Kantilene, die flimmernden Akkordketten, die Harfenbrechungen [...], die Effekte von Ganzton- und Quartakkorden [...]“. Ebd., S. 58.

3. S., T. 86-89, Sopran-Solo und 1. Vl.

Ebenso signifikant im Rahmen der Interpretation der zwei Themen als Symbole für das männliche und das weibliche Prinzip, d.h. für die Protagonisten des biblischen Texts, ist das Erscheinen des **T2** im T. 301 in der Flötenstimme bei den Worten „[…] celá jsi krásná, přitelkyně má […]“ / „[…] Alles an dir ist schön , meine Freundin […]“. Gleiches gilt für die Verwendung der Triolenbewegung im Großteil des dritten Satzes, die auch das wichtigste konstitutive Element des „weiblichen“ Themas aus dem ersten Satz, darstellt.

Beim Betrachten des gesamten programmatischen Kontextes wird klar, dass Mandić mit der in der Tradition verwurzelten Sonatenform einen sehr passenden dramaturgischen formalen Rahmen[621] für die Umsetzung der aus dem biblischen Text gewonnenen programmatischen Idee[622] fand.

Betrachten wir das formale Schema des 1. Satzes:

[621] In diesem Falle ist eine hypothetische Umkehrung von Prämisse und Konklusion möglich. Man könnte das Verfahren des Komponisten auch umgekehrt interpretieren: vielleicht hat Mandić im Laufe der Arbeit an der Symphonie, bei seinen Überlegungen zum Themendualismus und zu den grundsätzlichen Beziehungen“ innerhalb der Sonatenform, die er bereits als formalen Rahmen für den Satz festgelegt hatte, diesen Rahmen als einen „Spiegel“ für den dramaturgischen Rahmen gesehen, der den einzelnen Phasen der Liebesbeziehung bzw. dem männlichen und dem weiblichen Prinzip immanent ist.

[622] Die Musikstruktur der Themen ermöglicht uns eine ganz ungewöhnliche Interpretation: sowohl das **T1** als auch das **T2** bestehen aus zwei klar erkennbaren Teilen, d.h. zwei Motiveinheiten. Der erste Teil des **T1** sind zwei Motive die vorwärts streben, und der zweite ist eine kurze „arabeske“ Melodie, immer kapriziös mit unvorhersehbarer Bewegung und einer komplizierten Physionomie. Auf der anderen Seite bringt das **T2** neben der „weicheren“ Triolenbewegung am Ende (in seinem „Anhang) zwei resolute Motive, die dem Anfang des **T1** ähneln. Diese Konstellation könnte man als eine bewusst verwendete Doppeldeutigkeit der Themen deuten, insofern als das **T1** (das, wie schon gezeigt, das männliche Prinzip verkörpert) sowohl einen „männlichen“ als auch einen „weiblichen“ Teil und das **T2** ebenso einen ersten „weiblichen“ und einen zweiten „männlichen“ Teil hat. Mandićs Idee von der Integration des weiblichen Prinzips (erstes Thema) in das männliche und umgekehrt des männlichen Prinzips (zweites Thema) in das weibliche korrespondiert mit der Archetypentheorie von *animus* und *anima*, der Existenz des männlichen und weiblichen Prinzips in der Frau und des männlichen und weiblichen Prinzips im Manne: „[...] The anima is a personification of all feminine psychological tendencies in a man's psyche, such as vague feelings and moods, prophetic hunches, receptiveness to the irrational, capacitiy for personal life, feeling of nature, and – last but not least – his relation to the uncounscious. [...] The male personification of the unconscious in woman – the animus – exhibits both good and bad aspects, as does the anima in man [...]“. (Hier zitiert nach: Franz, Marie-Louise von: „The Process of Indivituation“, in: Jung. C. Gustav (Hrsg.) *Man and His Symbols*, New York: Dell Publishing 1968, S. 186-207.

Einführung – T. 1-31 (*Tranquillo*)

Exposition – T. 31-111

Hauptsatz (**T1**) – T. 31-46

Brücke – T. 47-76

Seitensatz (**T2**) – T. 77-111 (*Tranquillo*)

Durchführung I. – T. 112-371

Durchführung der Motive **c** und **d** (Derivate des **T1** und **T2**) – T. 112-220

Fanfarenmotiv als Ankündigung der Durchführung (T. 172-177)

Fanfarenmotiv – T. 221-225 (1. T. vor *Grandioso*)

Einsatz des Tenor Solo – T. 226 (*Poco pesante*)

Hauptsatz **T1** – T. 238-300 (*Scherzando, molto leggiero*)

Durchführung II. – T. 255-371)

Hauptsatz (**T1**) und Durchführung des Motivs **c** (t. 255-300)

Seitensatz (**T2**) – T. 301-334 (*Affettuoso*)

Liebesmotiv – T. 328-334

Fanfarenmotiv – T. 335-353 (*Più solenne e meno movimentato*)

Kulmination – T. 354 (*Con espressione appassionatissima*)

Reprise – T. 372-400 (*Come al principio*)

Fanfarenmotiv – T. 391-399

Coda – T. 401-447 (*Tranquillo*)

Codetta – T. 421 (*Grave*)

Themenkopfaugmentation (**T1**) – t. 425-429

Den Themenkopf könnte man harmonisch als *in E* (*E-Moll-Dur*) definieren, während der zweite Teil des **T1** *in Es* (wiederum die Dur-Mol-Variante) ist, womit die harmonische Polarisation innerhalb des **T1** antizipiert wird, was freilich mit dem programmatischen Aspekt des Werks verbunden ist.

In der Einführung (T. 1-30) erscheint das **T1** nach zwei „unvollständigen“[623] Wiederholungen zum ersten Mal im T. 13 in seiner definitiven Gestalt (Vlc., Vl. – T. 13 und Cl. *in b* – T. 14-16). Im T. 7 auf dem Pedalgefüge (Kbs., Vcl. und Cor.), das aus einem Ganztonleiter-Hexachord besteht, superponiert Mandić eine auf- und eine absteigende Akkordzerlegung im lydischen Modus auf dem Ton *g*, die von den Harfen vorgetragen wird.

[623] Wie schon besprochen, ist davor nur der erste Teil des **T1**, und zwar in seiner „verschleierten“ Gestalt, zu hören.

Gleichzeitig lässt sich in der Akkordzerlegung das „Oszillieren“ der 3. Stufe (kl. und gr. 3!) beobachten.

Ab dem T. 31, in dem die davor auf Pedaltöne und melodische Umrisse reduzierte Orchesterfaktur in einer „flimmernden“ Klangfläche (Ostinato-Schichten unterschiedlicher rhythmischer Werte – später auch unterschiedlicher Intervallamplituden – 2. Vl. und Vla.) aufgelöst wird, beginnt der Musikverlauf ohne Unterbrechung zu fließen. Die Ostinato-Fläche (ein typisch impressionistisches Element) dient als Hintergrund für das Vortragen des thematischen Materials: des **T1**:

1. S., T. 31

und des Liebesmotivs,

1. S., T. 32-33, Cl. *in b*

das im weiteren Verlauf sehr oft als „Begleiter“ des **T1** zum Vorschein kommen wird, wie auch die Sechzehntelnoten-Figur (Fag. und Cbs. und Vcl. – T. 33-34), die auch in der Funktion eines „Klangteppichs“ (der Ostinato-Schicht), d.h. als Klangfarbe eingesetzt wird.

Im T. 35 – als Verlängerung des ersten Teils des **T1** – beginnen die 1. Vl. mit dem Vortrag einer für Mandić typischen „langatmigen“ Melodie (endet im T. 49), während in den Ob. nur der Themenkopf des **T1** ausgeführt wird.

Im T. 49 in den Hörnern setzt das Motiv ein, aus dem das *Fanfarenmotiv* entstehen wird, und es wird (kombiniert mit Trompeten) sogar bis zum T. 76 durchgeführt. Dieser Teil, der dem Komponisten als eine Brücke zwischen dem Einsatz des **T1** und des **T2** dient, ist durch Sequenzen gezeichnet, in denen sich in den Blasinstrumenten die Triolen- und punktierte Achtelnoten mit Sechzehntelnoten -Figuren abwechseln (T. 49-58). Das Fanfarenmotiv hat auch hier – wie im ganzen Verlauf des Satzes – eine Signalfunktion und kündigt den Einsatz des **T2** an. Im T. 59 wird die „langatmige“ Melodie, die im T. 72 kulminiert, gleichzeitig mit dem thematischen Material in Blechbläsern eingesetzt. Zusammen mit den Posaunen, die eine Variante des Kopfmotivs des **T1** vortragen:

1. S., T. 59-61, Pos. und Tba.

Bei der Tempoangabe *Largamente* beruhigt sich die Dynamik des musikalischen Verlaufs, und im T. 73 wird mit der melodischen Inversion des Motivs aus dem T. 6 (Kontrabässe) (T. 73-76) der Hauptsatz beendet. Durch ein kurzes Fanfaren-Signal[624] (T. 77, Hörner) wird das **T2** angekündigt, das im T. 79 (Englischhorn) erscheint, und das **T2** wird, genauso wie das **T1** auf einer Ostinato-Fläche vorgetragen, jedoch eines neuen Quarten- und Quintenmusters.[625] Das **T2** (*in E*) tragen die Blasinstrumente vor und es ist neben den 2 einführenden Sechzehnteln durch Triolenbewegung und Statik charakterisiert, was die Folge einer Kreisbewegung um den Ton *h* ist. Es ist als Motivkette von 4 Gliedern ($a+a^1+b+a^2$) strukturiert, von denen das 3. Glied (b) auf 2 kurzen Motiven basiert, die, wie schon erklärt, abgesehen von einer minimalen Änderung fast mit dem Kopf des **T1** identisch sind.

[624] Hier kann man auch von einem „Vorläufer“ des Fanfarenmotivs sprechen, das erst später einsetzen wird.
[625] Das„weiche“ Triolenmuster hat die gleiche Symbolik wie auch die Triolen als das konstitutive Element des **T2**.

Die anderen drei Motive (**a**, **a**[1], und **a**[2]) sind eigentlich Varianten ein- und desselben Motivs.[626]

Im T. 91 wird das **T2** noch einmal wiederholt und durch die Sequenzierung der Triolenfiguren des **T2** und die Verwendung ihres kinetischen Schwungs wie auch durch die Variierung des Kopfmotivs des **T1** entfaltet Mandić noch einmal eine Melodie des „langen Atems" in den 1. Vl.: sie wächst stufenweise dynamisch an und erreicht ihren Höhepunkt im T. 112. An diesem Punkt, auf einem neuen prägnanten Ostinatomuster (Vlc., Vla., T. 99-111), beginnt die **Durchführung**. Auch dieses Mal wird der neue Teil durch das „Fanfarensignal" der Blechbläser (T. 109-111 – *ff con forza*) angekündigt.

Die Durchführung beginnt nicht nur mit einem neuem Ostinatomuster (Ob. und Cl *in b*) sondern auch mit dem Einsatz zweier neuen Motive – **a** und **b**.

Das erste Motiv (**a**) ist ein „Derivat" in dem die „genetischen" Charakteristika der Kopfmotive des **T1** und **T2** (T. 112, Vcl. und Cbs.) verschmelzen. Sein erster Teil besteht aus dem Themenkopf des **T2** und der Fortsetzung des Kopfmotivs des **T1**, was ihm im Kontext der bisher vorgetragenen semantischen Interpretation schon an sich eine besondere Symbolik verleiht.[627]

1. S., T. 112-113, Vcl. und Kb.

Das zweite Motiv (**b**) (T. 113, Cl *in b* und Fag.) ist eine Art „Extrakt", der durch die Reduktion des Kopfmotivs des **T1** in der Gestalt, in der es zum ersten Mal erschienen war (T. 3-4, Kbs.), bekommen wurde. Dieses Motiv wird zu einer der Varianten des Fanfarenmotivs (z.B. T. 115, Fl.), das den ganzen Satz hindurch eine wichtige Rolle spielen wird.[628]

---

[626] Da das Motiv **b**, als Symbol des „männlichen Prinzips" aus dem **T1** „geborgen" wurde, letzterem sehr ähnlich ist, nehmen wir es wegen des Verfahrens der permanenten Variation nur als Motiv des **T1** wahr.

[627] Der Komponist verwendet solche „Derivate" noch einige Male im weiteren Verlauf. Im T. 134 (1.Vl.) erscheint dieses Motiv in triolischer Form, womit es im Rahmen der programmatischer Deutung als seine „weibliche" Version erlebt wird.

[628] Dieses Motiv perzipieren wir als „Fanfarenmotiv" erst im weiteren Verlauf des Satzes, wenn es – im entsprechenden harmonischen Kontext und in den Blechbläsern vorgetragen – seine „wahre" Gestalt zeigen wird, wie z.B. im T. 140 (Posaunen und Tuba).

1. S., T. 113-114, Cl. *in b*

Wie schon betont, hat das Fanfarenmotiv in der Regel einen Signalcharakter, so wird damit im T. 172 noch eine Wiederholung der „ursprünglichen“ Gestaltungen des **T1** und **T2** (**T1** – T. 178 und **T2** – T. 185) angekündigt: [629]

1. S., T. 172-176, Cor.

Im Laufe der gesamten Durchführung, bis zum Erscheinen des formalen Teils, in dem die Solostimme einsetzt (T. 226), arbeitet der Komponist mit erkennbaren Motiven – den „neu derivierten“ Motiven **a** und **b**, die zu Beginn vorgetragen wurden, den Varianten des Fanfarenmotivs und dem Liebesmotiv. Das **T1** (geringfügig variiert – fast in seiner Ursprungsgestalt, aber in komplizierteren Varianten) ist in dem Teil dominant, während der Komponist die Variante des **T2** nur einmal verwendet und zwar in ziemlich modifizierter Gestalt (T. 185-186, Cl. *in b*, Fag. und Kontrafag.). Beim Vortrag des **T1** sind dessen erster und zweiter (arabesker) Teil klar erkennbar. In den T. 204-207 superponiert Mandić in einer Art Stretto neben den Änderungen des Zwei- und Dreiviertelmetrums fast jeden Takt simultan den 1. und den 2. Teil des **T1** (1. Vl. – den ersten, Fl. und Cl. *piccolo* – den zweiten Teil),

[629] Obwohl Mandić, wie anhand des *Streichquartetts* und der sinfonischen Dichtung *Nächtliche Wanderung* gezeigt wurde, das kompositionstechnische Verfahren bzw. die Methode der Motiv-Varianten benützt, kann man hier eventuell von einer Technik der „entwickelnden Variation“ sprechen. Im Vergleich zum traditionellen Variieren werden bei der Technik der entwickelnden Variation die variierten Motive so aneinandergereiht, dass jedes der Glieder dieser neuen Kette die Variation des schon variierten Motivs ist. Eines der Hauptcharakteristika der auf diese Art und Weise entstandenen Motive ist ihr sehr geringer Erkennungsgrad in Bezug auf das Ausgangsmotiv, aus dem sie ursprünglich generiert wurden, weil sie im Variationsprozess ganz neue Gestalten annehmen. Manchmal lässt sich schon in der dritten Variation sehr schwer, erst mit Hilfe einer genauen Analyse, das erste bzw. Ausgangsmotiv erkennen, von dem das variierte Motiv abstammt. Insofern kann gerade das zweite Motivs als Beispiel für die Methode der entwickelnden Variation gelten.

womit er die Faktur verdichtet und den musikalischen Verlauf intensiviert. Von T. 172 bis 177 wird das Fanfarenmotiv vollständig formiert vorgetragen. Auch dieses Mal hat es Signalfunktion: es kündigt die Ursprungsgestalt des **T1** an.

Im Laufe der gesamten Durchführung, durchgehend bis zum Einsatz der Solo Stimme, ist die „statische Schicht“ in einer bestimmten Form konstant vorhanden: repetitive Figuren, Ostinati, Tremoli und Pedaltöne, die als „Leinwand“ für die Projektion des thematischen Materials dienen. Statische Flächen, die sehr oft in einzelnen Instrumenten in Form von filigranen Mustern vorkommen, werden dabei zum Beschreiben der Stimmung eingesetzt und sind ein außergewöhnlich wichtiges, ständig präsentes Element der musikalischen Faktur.

In der dynamischen Steigerung zuerst des ersten und später des zweiten Teils des **T1** „stürzt“ das Arabeskenmotiv im T. 216 in den Sechzehntelnoten-Figurationen fast drei Oktaven hinunter, steigt dann unerwartet auf die gleiche Weise wieder hinauf und bleibt auf dem Dreiklang von Es-Dur stehen. Im T. 222 tragen die Trompeten simultan mit dem Einsatz des Fanfarenmotivs in den Hörnern sehr markant noch einmal das Liebesmotiv vor, an das weiter das Fanfarenmotiv akkordisch in parallele Dreiklänge „verdickt“ anschließt und den Einsatz der Solostimme ankündigt.

Den ersten Höhepunkt des Satzes stellt der Anfang des formalen Abschnitts dar, in dem die Tenor-Solostimme einsetzt (T. 226). Neben den markanten ab- und ansteigenden Sechzehntelfigurationen in den Harfen (eine Art Dialog, der auch in erkennbarer Weise die beschriebene Dialektik abbildet) setzt eine kurze melodische Motiveinheit (**TSE**) ein,

1. S., T. 226

die in ihrer Keimgestalt am Anfang der Symphonie antizipiert wurde (T. 6-7, Vcl.) und in ihrer Inversionsvariante gleichzeitig mit der Grundgestalt in den Streichern erscheint. In Bezug auf den programmatischen Kontext, in dem sie erscheint, erscheint es logisch, die **TSE** und ihre Inversionsvariante als äußerst „vereinfachte" Varianten des **T1** und **T2** zu interpretieren, dieses Mal zur Gänze überlappend mit der symbolischen *nota finalis*, in die sie gleichzeitig „münden".[630]

Wo die Solostimme einsetzt – hier beginnt der Vortrag des Textes des *Hohelieds*[631] im Tenor-Solo – wird nicht nur die Dynamik des Orchesterklangs bis hinunter zu den Piano-Nuancen gedrosselt, sondern es wird auch die Orchesterfaktur viel transparenter: der Satz wird „leichter" und „ätherischer", das Orchester wird kammermusikalisch reduziert, was durchaus logisch und verständlich erscheint, da es dazu dient, die optimalen Klangbedingungen für die vollkommene Konzentration auf die Vokalstimme zu erreichen.

Die Tenorstimme ebenso wie die Orchesterstimmen tragen häufig das thematische Material wie auch die Motive des **T1** und des **T2** und das Liebesmotiv (in der Tenorstimme, z.B. T. 230-231) vor. Die Tenorstimme wird also als ein integraler Teil des Orchestergewebes behandelt.[632]

So erkennt man z.B. in der Tenorstimme („[...] tvé oči holoubci [...] / [...] deine Augen wie Tauben [...]")[633]eine Variante des **T1**, während in den Bläsern oft das Liebesmotiv vorkommt.[634]

---

[630] Das *Hohelied Salomos* ist eine Beschreibung der idealen Liebe, eines erhabenen Zustandes in dem die Liebenden völlige Harmonie erreicht haben, also die Liebe in ihrer perfekten Form. Die Analogie zum hier verwendeten kompositionstechnischen Verfahren Mandićs erscheint damit eben als kein Zufall, sondern als musikalische Interpretation des biblischen Textes.

[631] Im Autograf der *Ersten Symphonie* sind (der Handschrift, der Tintenfarbe und dem unterschiedlichen Notenpapierart nach) zwei Zeitschichten des Werks erkennbar: die erste Schicht ist die Ursprungsversion des Werks aus dem Jahr 1929 und die zweite Version (die Bearbeitung) datiert von 1933. Die alte Schicht behielt Mandić im ersten Satz nur an den Stellen, wo die Hauptthemen einsetzen sowie in einem größeren Teil des Satzes, in dem der Solotenor auftritt und am Ende des Satzes: in den T. 1-34; T. 77-93; T. 224-226; 234-285; 361-374 und 391-447 (Ende). Zu betonen ist, dass Mandić auch dort wo er die alte Schicht beibehalten hatte, stellenweise kleinere Retuschen vornahm. Es ist wichtig zu betonen, dass die Vokalstimme fast zur Gänze neu geschrieben d.h. völlig überarbeitet wurde. Obwohl es stellenweise sehr schwierig ist, die beiden Schichten zu unterscheiden, kann man grundsätzlich sagen, dass die „neue" Schicht mehr kompositorische (kompositionstechnische) „Routine", mehr Erfahrung erkennen lässt, die Sequenzdurchführungen des thematischen Materials sind häufiger und harmonisch weniger dissonant im Verhältnis zur Ursprungsversion. In welchem Ausmaß die stilistische und ästhetische Einheitlichkeit des Werks durch diese „schichtweise" Entstehung beeinträchtigt ist, ist eine weitergehende Betrachtung wert, die hier unberücksichtigt bleiben muss.

[632] In der Version aus dem Jahr 1931wird bei der Analyse der Vokalstimme deutlich, dass Mandić sich hier weniger mit der Notwendigkeit „belastet", auch das thematische Material einzubauen.

[633] Die deutsche Übersetzung des tschechischen Textes des *Hohelieds Salomos* wurde für diese Analyse von der Internetseite: https://www.bibleserver.com/text/EU/Hoheslied4 (Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Katholische Bibelanstalt, Stuttgart 1980), genommen.

[634] Wie in den Programmen zu den Aufführungen des Werks in Prag in den Jahren 1929 und 1933 betont wurde ist „ Mandićs Musik […] keinesfalls programmatisch und sie soll keine bestimmten Vorstellungen hervorrufen". An den Stellen wo die Vokalstimme den Text des Hoheliedes vorträgt findet man in Orchester keine *expliziten* Beispiele für Tonmalerei.

Jedoch findet man in der Orchesterfaktur einige Spuren elaborierter Tonmalerei, wie: T. 238 - “[...] stádo koziček [...]” / „[...] einer Herde von Ziegen [...]“

1. S., T. 238-241, Holzbläser

T. 292 – „[...] mladé lańky jsou [...] „ / „[...] wie zwei Kitzlein [...]“

1. S., T. 292

T. 405 – „[...] tok je zamčený [...]“ / „ein versiegelter Quell [...]“:

1. S., T. 404-406

In den ersten Takte des neuen Teils, in dem der Solotenor im Mittelpunkt des Geschehens steht, kommt außer den Sechzehntel-Arabeskenelementen auch das Liebesmotiv vor, als klangliche Umsetzung der Schönheit, von der im Text gesprochen wird: „[...] schön bist du [...]“ (Vgl. dazu – T. 232 – Hörner, T. 235 – Cl. *in b*, T. 237 – Tr.):

1. S., T. 232, Cor.

oder: 1. S., T. 237, Tr.

In der musikalischen Deutung des biblischen Textes bedient sich der Komponist einer scherzoartigen Stimmung, und im thematischen Aufbau wird auch das Arabeskenmotiv in eine einfache absteigende Akkordzerlegung in den Bläsern transformiert, die durch das effektvolle Pizzicato der Streicher ergänzt wird (T. 238). Im T. 255 setzt wieder das Motiv **b** ein, das von repetitiven Figurationen (Cl. *in b*, später auch Cor.) begleitet ist: Diese Stelle ist analog zur Stelle im T. 112, mit der die Durchführung beginnt, was auch hier auf eine „zweite Durchführung“ oder sogar eine „Durchführung in der Durchführung“ hinweist.[635]

Um die Bedeutung der Worte zu unterstreichen „[...] Věž Davidova, zdá se být tvůj krk [...]“ / „[...] wie der Turm Davids ist dein Hals [...]“hängt Mandić vier Mal die erste Motiveinheit des **T1** in ihrer „energischen“ Gestalt aneinander:

[635] Der formale Teil, in dem die Männerstimme zum Einsatz kommt, könnte man von der Form her sogar als eine eigentümliche Variante des verkürzten Sonatensatz interpretieren, da sich die Durchführung zwischen den Expositionen des **T1** und **T2** befindet.

1. S., T. 279-292

Sie ertönt gleichzeitig mit dem zweiten Teil (der zweiten Einheit) des **T1** (Arebeskenmotiv – T. 279-280 und T. 281-282) und macht ein *Stretto* aus. Während die Elemente des **T1** weiter variiert und durchgeführt werden, treten zur Ostinato-Fläche die Triller in Fl. und schnelle Triolenfigurationen (Cl. in b, Bass Cl.). Die Durchführung des **T1** erreicht ihren Höhepunkt in der hohen Lage der Violinen (T. 291).

In den T. 294-300 transformiert Mandić den Anfang des **T1** so, dass es mit jedem neuen Vortrag, jeder neuen Variation dem **T2** immer ähnlicher wird (vgl. T. 292 C. ingl. und Ob. und T. 299 Tr.), das dann in seiner Grundgestalt im T. 301 tatsächlich einsetzt. Im weiteren Verlauf steht die Arbeit mit dem Nebensatz im Vordergrund, d.h. mit der Gruppe des **T2**: sein Triolenmotiv wird ab dem T. 320 zu einem Motiv, das die Bewegung beschleunigt, und die

Intensivierung des orchestralen thematischen Geschehens wird durch „Atomisieren“ des Einführungsmotivs (Triolen!) erreicht. Mandić arbeitet auch weiter mit dem **T2**: im T. 316 in den 1. Vl. ertönen simultan die ersten Teile der beiden Themen:

1. S., T. 315-317, Fl., 1. und 2. Vl.

Im T. 318 fängt die Steigerung an, deren Höhepunkt gleichzeitig der Gipfelpunkt des ganzen Satzes ist. Sie wird im T. 325 kurz aufgehalten, am Anfang jenes Formalabschnitts, in dem durch den Einsatz des Liebesmotivs (T. 328-329 und 333-334, Tr. und eine ihrer Varianten (T. 335-342, Cor. und Tr.), des Fanfarenmotivs (T. 335-350, Cor.) sowie der Tremoli (in den Schlagzeuginstrumenten und der Basslinie)[636] Spannung erzeugt wird, was architektonisch und dramaturgisch zur Klimax des Satzes führt (T. 355 – „[…] Srdce 's mi jala […]“ / „[…] Du hast mir das Herz genommen […]“ – *ff* – *con espressione appassionatissima*). Die Intensität der musikalischen Handlung lässt gleich wieder nach, sie wird dann langsam abgeschwächt indem der Komponist eine „chromatisierte“ absteigende Version der sog. „kurzen motivische Einheit“ (**MO**) (aus den T. 226-228) einsetzt. Mit dem Vortragen des Liebesmotivs (T. 359-362, Tr., Cor. und Pos.) setzt der chromatische Abstieg fort und endet auf dem Es-Dur Dreiklang *es-g-b*, der 4 Takte dauert und den Anfang der **Reprise** kennzeichnet.

Am Anfang der Reprise (T. 372) ebenso wie am Anfang der Exposition wird das **T1** den Oboen und dem Englischhorn anvertraut während die Ostinato-Figurationen jetzt in den Klarinetten (und nicht in den Violinen wie in der Exposition) erscheinen. Alles beruht auf dem Ton *b* (also eine kl. Sekunde tiefer in Bezug auf die Exposition) und schon im 2. T. der Reprise (T. 272-274) zu den Worten „[…] Jak krásná láska tvá […]“ / „[…] wie schön ist deine Liebe […]“ tragen die Violoncelli das Liebesmotiv vor, was geradezu paradigmatisch die Interpretation bestätigt, dass dieses Motiv für Mandić den Begriff „Liebe“ symbolisiert,

[636] Dieser Abschnitt entspricht dem Formabschnitt vom T. 222-225.

dass er es als semantische Bestimmung dieses Begriffs einsetzte. Das Einführungsmotiv des **T2** erscheint in den Oboen mit einer Variante des Liebesmotivs verschmolzen (T. 377-379)

1. S., T. 377-379, Ob. und Tr.

Im T. 388 erscheint eine augmentierte Variante des Arabeskenmotivs zum ersten Mal den Trompeten und Posaunen anvertraut, während die Akkordflächen in den Streichern langsam ansteigen um im T. 401 zum Stillstand zu kommen.

Die gesamte Partiturziffer 34 hindurch (T. 391-401) arbeitet Mandić noch einmal mit den „Derivationsmotiven“ **a** und **b**, so stellt diese Stelle – obwohl sie der Form nach dem Beginn der Durchführung (T. 112) entspricht – eine Brücke zum Anfang der **Coda** dar.

Die **Coda** (T. 401, *Tranquillo*) ist durch das Wiederauftreten der Motiveinheit (**MO**) gekennzeichnet. Die Ostinati in den Violinen hören abrupt auf, was man als eine musikalische Interpretation des biblischen Textes („[...] tok je zamčený, pramen na pečet’ [...]“ / „ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell, [...]“) auffassen kann.

1. S., T. 404-406, 1. und 2. Vl.

Ab dem T. 409 arbeitet der Komponist wieder mit dem Kopfmotiv des T1 und zwar in der Art und Weise, dass er das erste Motiv „spreizt“. Das Liebesmotiv ertönt noch einmal in T. 415-416 in den Hörnern und das Hauptmotiv des **T2** in den Posaunen und Trompeten in T. 417, wo der Satz (in gewissem Sinne auch die ganze Symphonie) in langsamem Tempo (*grave*) ihren Höhepunkt erreicht. Im Klangfokus stehen die Blechbläser, die den augmentierten Kopf des **T1** vortragen (zuerst Cor., T. 421 und dann Tr. und Pos., T. 425-427 in *ff*-Dynamik). Mit dem Arabeskenmotiv, das in absteigende Sechzehntelnoten umwandet wurde, die die Klarinetten anfangen und die Kontrabässe abschließen, beginnt sich die Dynamik des Musikverlaufs zu beruhigen. Die 2. Violine (Solo) und die Klarinette und

danach noch einmal die Violinen tragen das T1 (nur dessen ersten Teil) noch einmal vor, womit der Satz in *pp*-Dynamik endet.

3.1.3.2.2. Harmonischer Aspekt des 1. Satzes

Generell könnte man die harmonische Sprache des 1. Satzes der *Ersten Symphonie* im Rahmen der erweiterten Tonalität definieren. Die vertikale harmonische Struktur des ersten Satzes geht im Großen und Ganzen aus dem Verhältnis, aus der Dualität der horizontalen Schichten hervor. Fast durch die ganze *Symphonie* hindurch sind die Ostinato-Flächen (Pedaltöne) auf einer und die melodischen Linien, die größtenteils ein Resultat der Arbeit mit dem thematischen bzw. motivischen Material auf der anderen Seite vorhanden. Die harmonische Beziehung zwischen den zwei Schichten wird durch einen Automatismus generiert, dessen Ausgangspunkt eben das Ostinato-Muster ist[637], ein typisch impressionistisches Kompositionsverfahren.

Tonalität ist in der Komposition auf der Ebene der Tonalitätszentren vorhanden, die für jeden Teil des Satzes bestimmbar sind. „Tonalität-Rezidive" finden sich in größerem Ausmaß in den Teilen der Symphonie, die für die Aufführung im Jahr 1933 vorgesehen waren. In einigen Fällen könnte man jedoch eher von „modalen" Zentren sprechen, weil sowohl die Ostinato-Muster wie auch die thematischen und motivischen Strukturen sehr oft auf Elementen von Pentatonik, Ganztonleitern oder Modi aufgebaut sind. So fußt z.B. der Anfang des zweiten Teils des **T1** (das Arabeskenmotiv – T. 14-16, Cl. *in b*) auf den Tönen der Ganztonleiter (*c-b-gis-d*),

1. S., T. 14-16, Cl. *in b*

ebenso wie das gleiche Motiv in T. 18-20 (1. Vl.), bei dem der erste Teil auf der Ganztonleiter (*e-fis-gis-b-c*) basiert, jedoch „unrein", kombiniert mit eingeschobenen Tönen (Durchgangstönen und Cambiata). Dann kommt ein Teil in der pentatonischer Leiter ([*g*]-*a-h-d-e*), und die „Arabeske" endet mit noch einem pentatonischen Fragment (*as-b-des-es-f*), wieder mit Durchgangstönen kombiniert.

1. S., T. 18-20, 1. Vl.

[637] Die Ostinato-Flächen haben hier ihre Wurzeln in einer typisch impressionistischen Technik und werden zur „Koloration" eingesetzt.

In diesem Sinne ist das arabeske Klarinettenmotiv im T. 26 ein klares Beispiel für die Verwendung einer Ganztonleitermelodie:

1. S., T. 26-27, Cl. in *b*

Als Beispiel der Ostinato-Muster, die auf den Tönen der pentatonischen Leiter aufgebaut sind, kann man z.B. die Ostinato-Akkordfläche anführen, die im T. 112 (Bläser) beginnt.

Mandić nützt in den Vertikalgefügen auch Folgen von parallelen Quarten (T. 204, Cor.), parallele Quintakkorde (z.B. das Fanfarenmotiv in T. 140) aber auch parallel geführte Quartsextakkorde (T. 250, Streicher) ebenso wie sehr dissonante Gefüge (z.B. zwei Paare superponierter Quarten im Abstand von einer kleinen Sekunde):

S. 1, T. 245, Vl. und Cor.

Oft wird auch der übermäßige Quintakkord verwendet, was auch nicht verwunderlich ist, da dieser aus den Tönen der Ganztonleiter generiert wurde (z.B. T. 30, Bläser).

Fast im ganzen Verlauf des Satzes kommt es zu Konstellationen, bei denen polytonale bzw. polymodale vertikale Strukturen vorkommen, weil es hier, wie schon erläutert, zu einer ständigen „Reibung“ zwischen der Ostinatoschicht (der „Kolorations-“Schicht) und der thematischen Schicht kommt. Eine „polymodale“ Stelle findet man z.B. im T. 269, in dem simultan die Töne des istrianischen Modus bei den Bläsern und bei den Streichern in der Ganztonleiter ertönen. Im Verlauf des Satzes (ab dem T. 269) verwendet Mandić sehr oft gerade die Modi der istrianischen Leiter, was im zweiten Satz der Symphonie noch deutlicher zum Tragen kommen wird. Man findet Takte, in denen alle Töne dem Modus der istrianischen Leiter angehören (T. 271, 286-287) – so entsteht hier ein „Block“, in dem in der Horizontale wie auch in der Vertikale alle Töne aus dem gleichen „Material“ gebaut wurden. Außer den chromatischen Tonschritten, die den Kopf des **T1** charakterisieren, basieren die melodischen Linien, Fragmente oder Motive oft auf den Kirchentonarten (z.B. T. 7 austeigende Harfenakkordfigurationen – lydischer Modus auf dem Ton *g*).[638]

Die harmonische Sprache des 1. (und wie im weiteren Verlauf der Analyse gezeigt werden wird auch des 2.) Satzes der *Ersten Symphonie* erwächst vordergründig aus dem harmonischen Idiom des französischen Impressionismus, obwohl sie mit einigen „Errungenschaften“ der harmonischen Sprache bereichert wird, die erst später in der Musikgeschichte erschienen sind und die hauptsächlich mit dem Musikschaffen von Béla Bartók assoziiert werden.[639]

3.1.3.2.3. Zweiter Satz – *Scherzo*

Die Form des *Scherzos* lehnt sich gänzlich an die traditionelle Form des symphonischen Scherzos mit der Disposition *Scherzo-Trio-Scherzo* an, wobei die Reprise des Scherzos nach dem Trio abgesehen von kleineren Änderungen eine wortwörtliche Wiederholung des ersten Teils ist. Das Formschema des Satzes lautet **A B A'**. Wie bei der Mehrzahl solcher symphonischen Sätze kommt auch hier, gerade wegen des aus der Volksmusik entlehnten

[638] Die absteigenden Figuration in den Harfen im nächsten Takt (T. 8) fußen wiederum auf einer Variante der Moll-DurLeiter auf dem Ton *es*.
[639] Die gesamte *Erste Symphonie* (mit Ausnahme des Scherzos) macht den Eindruck, als ob es sich um eine Art „Abrechnung“ mit der langen Zeitperiode (1904-1926) handelte, in der der Komponist kein einziges Werk komponierte.

Baumaterials, auf dem der Satz fußt, die kontrastreiche Charakterisierung der Formteile als Tanz – Gesang – Tanz noch mehr zum Ausdruck.[640]

Betrachten wir das formale Schema des 2. Satzes:

A – T. 1-147

a – (das Thema der periodischen Konstruktion) – T. 1-26

b – (Arbeit mit dem Themenkopf) – T. 27-120

a' – (gleich wie bei dem a Teil) – T. 121-147

B – T. 148-206

A' – T. 206-356 (formal identisch mit **A**)

Die ersten 26 Takte des Scherzos (2 einführende +24) basieren auf dem Thema (**T**), einer Melodie der regelmäßigen periodischen Konstruktion[641], die aus einer kleinen (8 Takte) und einer großen musikalischen Periode (16 Takte = 8+8) besteht. Die große Periode besteht analog dazu aus 2 kleinen, und diese unterscheiden sich nur in den letzten 4 Takten der 2. kleinen Periode. Das Thema (**T**) wird zuerst von Ob. mit den Cl. *in b* und Tr. und zwar in parallelen (reinen, stellenweise verminderten) Quinten vorgetragen, was dem Klangeffekt und der Instrumentenkonstellation nach unverkennbar mit dem istrianischen Instrument Sopile[642] assoziiert ist und auf die Tatsache hinweist, dass genau diese Aufführungskonstellation dem Komponisten als Ausgangsidee beim Konzipieren des Satzanfangs diente:

[640] Die formale Disposition Tanz – Gesang – Tanz verwendete ein Zeitgenosse Mandićs, der kroatische Komponist Josip Štolcer Slavenski, sehr oft in seinen Kompositionen.

[641] Der „Ungeschliffenheit“ und der „Rohheit“ der Faktur und der Formcharakteristika nach verrät der Anfang des Satzes eine Idee, die den ästhetischen Prämissen der Komposition *Allegro barbaro* von B. Bartók nahe steht.

[642] “Sopila (sopêl, roženica) narodni muzički instrument tipa oboe. S. je ostatak starog evropskog instrumenta šalmaja, sopranskog instrumenta kojemu su glavne značajke dvostruki jezičac i konična cijev. [...] I u hrvatskom folkloru sačuvao se, u sopilama, starinski oblik šalmaja, ali na dosta ograničenom prostoru, uglavnom oko Kvarnera. U Istri su S. nazivali i *roženica*. Redovito nastupaju dva sopca: jedan sope u 'malu' a drugi u 'velu' sopilu. One se razlikuju samo po veličini, dakle po ugodbi svojih osnovnih tonova [...]. / „Die Sopila (sopêl, roženica) ist ein Volksinstrument des Oboentyps. Die S. geht auf das alte europäische Musikinstrument Schalmei zurück, ein Sopran-Instrument, dessen Hauptcharakteristika eine doppelte Zunge und ein konisches Rohr sind [...] In der kroatischen Folklore blieb mit der Sopile die alte Form der Schalmei erhalten, jedoch in einem recht eng begrenzten Raum, im Großen und Ganzen um die Kvarner-Bucht. In Istrien wurde die S. auch *roženica* genannt. In der Regel treten zwei Sopilespieler auf: einer bläst die 'kleine' und der andere die 'große' Sopila. Sie unterscheiden sich nicht nur durch die Größe sondern auch durch die Stimmung ihrer Grundtöne [...].“ Širola, Božidar: Art. „Sopila“, in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.), *Muzička enciklopedija*, Bd. 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1974, S. 406.

2. S., T. 3-10, Ob., Cl. *in b*, Tr.

Die ganze melodische Konstruktion des **T** erwächst aus einer 4-taktigen Figur, die zugleich auch die Ausgangszelle (**A**) ist, aus der durch Variations- und Additionsprozesse die Musikfaktur entstehen wird. Die Schlagzeuginstrumente, aber auch die tiefen Streicher (Vla., Vcl. und Cbs.) haben hier die Funktion einer Begleitung – der Perkussionsinstrumente, die durch regelmäßige rhythmische Figuren den Puls der von den Bläsern vorgetragenen Melodie vorgeben**.** Die 1. Vl. hat mit dem gelegentlichen Vortragen einer kurzen melodischen Figur die gleiche Funktion.

Ab dem T. 27 wird die thematische Periodizität unterbrochen, und das **T** geht in die Streicher über: es dauert 2 Takte und wird 3 Mal wiederholt. Nach dem Einschub eines Takts (die Sechzehntelpassagen in Cl. *in b* und Fl.) wird die 2-taktige Ausgangszelle modifiziert und mit einem weiteren hinzugefügten Takt als Einheit (wiederum leicht verändert) noch einmal wiederholt (T. 34-39).

Die Faktur des Scherzos wird nach dem Prinzip der Addition kleiner Motiveinheiten (melodisch-rhythmischer Muster) weiterentwickelt, die nur ein paar Takte dauern: diese Einheiten bestehen aus 2 Teilen: dem ersten Teil, der thematischen Charakter hat, und dem zweiten Teil, der hier nur ein „eingeschobener" Takt ist (eine Passage bzw. ein kurzes Perkussions-Motiv). Die zwei Teile in dieser Einheit verhalten sich zueinander wie *Frage* und *Antwort*. Z.B.:

2. S., T. 11-18, Fl. picc und Fl.

Im T. 55 wird das erste Glied der Ausgangzelle in der Art und Weise variiert, dass seine diastematische Struktur verändert wird:

2. S., T. 54-55, Tr.

Auf diese Art und Weise wird Mandić die Themenmotive auch im weiteren Verlauf modifizieren.[643] Die so konzipierten Einheiten werden durch die Ostinato-Flächen verbunden, die unabhängig von den thematischen Einheiten konstant weiterlaufen. Oft ist die Ostinato-Fläche nur eine mehrmalige Wiederholung einfacher melodisch-rhythmischer Muster.

Von T. 67-76 wird die Motiveinheit, die thematischen Charakter hat, „verlängert" („gespreizt") und in eine Achtelnotenreihe verwandelt, die dem Komponisten als „Brücke" zur nächsten thematischen Einheit dient.

Ab dem neuen Formabschnitt, der im T. 76 (*Giocoso*) beginnt, bedient sich Mandić der Version des 2-taktigen Motivs (**M**) aus dem T. 34 (1. Vl.) bzw. seiner Variante nach dem schon erwähnten Prinzip. Es wird zum thematischen „Gerippe" (Grundmotiveinheit), mit dem durchgehend bis zum Anfang des Trios (T. 148) gearbeitet wird. Von T. 83-86 benützt der Komponist als „Auffrischung" Sechzehntelnotenfigurationen, woraufhin er zur Durchführung desselben Motivs zurückkehrt. Im T. 93 erscheint als Teil der Ostinatofläche ein rhythmisches Muster, das typisch für den istrianischen Tanz *Balun* ist.[644] Obwohl der 1. Teil der Motiveinheit gleich bleibt, ändert sich die „Antwort":

---

[643] Auch im Scherzo, genauso wie in den anderen Symphoniesätzen, ist die Motivarbeit auf der Mikro-Ebene das wichtigste kompositionstechnische Verfahren im Formaufbau. Im Unterschied zum Sonatenformprinzip, das die Motivarbeit in gewissem Sinne „diktierte", wird die Form im Scherzo durch Addition d.h. das Variieren und Modifizieren der Motive aufgebaut.

[644] "Balun, narodni ples iz Istre. Naziv mu potječe od talijanske riječi ballo. Talijani su ga nazivali augmentativno ballone, otuda je nastao naziv plesa. Plešu ga veće ili manje grupe muškaraca i žena zajedno [...] B. s pleše u cijeloj Istri, naročito u zapadnim dijelovima, obično pred crkvom, pod ladonjama, na prazničke dane. [...] Pleše se uz pratnju sopele ili mijeha, gdjekada i uz pjevanje plesača [...]." / „Balun, ein Volkstanz aus Istrien. Sein Name geht auf das italienische Wort ballo zurück bzw. dessen italienisches Augmentativ *ballone*. Er wird von kleineren oder größeren Männer- und Frauengruppen getanzt. [...] Der B. wird in ganz Istrien getanzt, vor allem in den westlichen Teilen, gewöhnlich an Festtagen vor der Kirche unter den Zürgelbäumen. [...] Er wird von Sopila (2 Sopila., Anm. des Verfassers) - bzw. Dudelsack-Musik begleitet, bisweilen auch vom Gesang der Tanzenden [...]." Žganec, Vinko: Art. „Balun", in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.), *Muzička enciklopedija*, Bd. 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1974, S. 129.

2. S., T. 93-95, Tr, Pos., Vcl. und Kbs.

Nach einer weiteren Verbindungs-Passage (T. 100-103) mit dem gleichen Motiv, aber geringfügig verändertem Ostinato-Muster, wird der Rhythmus des *Baluns* durchgehend bis zum T. 120 fortgesetzt, wo wieder das **T** einsetzt und die Faktur wieder periodisch wird. Das rhythmische Muster des *Baluns* erscheint in ausgeprägter Form erneut im T. 135. Im T. 139 ändert Mandić den Schluss und verlangsamt den Musikverlauf, um dann im T. 148 den **B**-Teil bzw. das **Trio** zu beginnen. Typisch am Trio sind nicht nur seine Position in der traditionellen Abfolge Scherzo-Trio-Scherzo, sondern auch die drei Stimmen, mit denen es beginnt (Cbs., Vlc. und Fag. und Ob.). Obwohl mehr Stimmen dazu kommen, bleibt die Dreistimmigkeit das ganze Trio hindurch bewahrt: die Stimmen werden nur verdoppelt (die Melodie wird „dicker"), stellenweise werden einige kurze Fragmente kontrapunktischen Charakters eingeschoben (etwa das 2. Horn in T. 178-181), die man als Reminiszenz auf den Themenkopf (T) erkennt (ein Hinweis auf das zyklische Prinzip, das auch im letzten Satz noch einmal zum Tragen kommt), bzw. wird die Begleitschicht stellenweise durch Akkordgefüge verdoppelt.

Das Thema des *Trios* (**TT**) ist auf die gleiche Art strukturiert wie die Themen folkloristischen Ursprungs im *Streichquartett* und in der *Nächtlichen Wanderung*: 4-taktige Einheiten werden zu größeren periodischen Einheiten mit dem Taktschema 4+4+4+5 addiert. Die Melodie bewegt sich in kleinen Intervallschritten nur mit einem charakteristischen Quartensprung und wird am Ende der 4-taktigen Phrase auf einem längeren Notenwert angehalten:

2. S., T. 150-164, Ob.

Sie wird durch horizontale Polymetrie bestimmt, d.h. in ihrem Verlauf wechseln einander das 3/4- und 2/4-Metrum ab. Dieser Melodietyp hat seinen Eigenschaften nach seinen Ursprung eindeutig in der kroatischen Volksmusik, im Unterschied zum Einführungsthema des 2. Satzes ist seine Quelle aber nicht der Volkstanz, sondern das Volkslied.[645]

Zwei andere Stimmen haben hier die Funktion einer Begleitung: ihre Melodien werden von kleinen, meist chromatischen Intervallschritten bestimmt. Jede der zwei Begleitmelodien bekommt auf diese Art ihre eigene vertikale Physiognomie, was letztlich in einer polyphonen Struktur resultiert, in der die Vertikale (ebenso wie an den gleichen Stellen in den zwei schon besprochenen Kompositionen) von den zufälligen Verhältnissen der drei linear geführten Stimmen bestimmt wird, was am Ende in einem äußerst dissonanten Satz resultiert. Der zentrale Teil des Trios ist der Abschnitt von T. 185-192, in dem das **TT** in allen Holzbläserstimmen wie auch den 1. und den 2. Vl. einsetzt. Am Ende des Trios verlangt der Komponist *pppp*-Dynamik, um dann „nahtlos“ wieder zum Scherzo überzugehen, das im T. 206 (*Come al principio*) erneut beginnt.

Der Teil **A'**, das wiederholte Scherzo, ist fast identisch mit dem Teil **A** (gegenüber letzterem wurden nur im T. 257 zwei Takte ausgelassen, und die letzten acht Takte sind ganz verschieden). Allerdings ist **A'** völlig anders instrumentiert. Gegen Ende des Satzes intensiviert Mandić den Klang durch Zerkleinerung der rhythmischen Notenwerte des Ostinatos (zuerst im T. 328 Vl. und dann im T. 343 Hörner), durch Vergrößerung des Klangvolumens und durch maximalen Einsatz des Schlagwerks. Der Satz erreicht seinen Höhepunkt erst in der nota finalis (T. 356).

Das Scherzo der *Ersten Symphonie* ist in seiner Originalität, im konsequenten Gebrauch des Volksmusikbaumaterials und in seinen effektvollen rhythmischen Strukturen unzweifelhaft einer von Mandićs gelungensten symphonischen Sätzen.[646]

---

[645] Solche Wechselrhythmen sind in vielen Volkstänzen zu finden, z.B. in Furiant oder im Zwiefachen. Es war im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich festzustellen, ob es sich eventuell um ein spezifisches Volksliedzitat handelt.

[646] Der Handschrift nach zu urteilen blieb das Scherzo abgesehen von einigen neuen Seiten im Trio (T. 163-188), die für die Aufführung im Jahr 1933 überarbeitet wurden, identisch im Vergleich zur Aufführung von 1929. Allerdings ist die Schicht, die nachträglich mit Bleistift eingetragen wurde und die die Änderungen der Überarbeitung aus dem Jahr 1950 beinhaltet, extrem dicht, was die Lesbarkeit der Grundschicht wesentlich erschwert.

Die Verwendung von Material folkloristischer Provenienz ist eine kompositionstechnische Methode, die durchaus in der Tradition der Gattung der symphonischen Form verwurzelt ist. Mandićs Verwendung der Volksmusikelemente im Scherzo der *Ersten Symphonie* ist nun aber aus mehreren Gründen interessant:

1) Es handelt sich dabei um die erste kroatische Symphonie, in der die Modi der sog. istrianischen Tonleiter benützt werden.

2) Hier wird die Volksmusik[647] auf der Ebene der „Strukturelemente" bzw. des „Rohbaumaterials" verwendet, z.B. in den kurzen melodischen Fragmenten, den (modalen) Tonleiterreihen oder den spezifischen Intervallverhältnissen, die ihrer Struktur zugrunde liegen.

3) Eine Melodie, die der Volksmusik entstammt, wird in Motiveinheiten „zerlegt", worauf mit diesen durch verschiedene Variationsprozesse hindurch weitergearbeitet wird, was man als ihre „Atomisierung" bezeichnen könnte.[648]

Wie es bei den anderen Sätzen der Symphonie der Fall ist, so ist auch das Scherzo ausdrücklich statisch, es ist charakterisiert durch „Nichtentwicklung" und unterwirft sich im Hinblick auf das Aufbaumaterial nicht den Gesetzlichkeiten der Tonalität. Die Funktion der Basslinie ist bei Mandić, analog zur Volksmusik, auf die Pedaltöne (Bordun) reduziert bzw. ist die Basslinie, wie am Beginn des Satzes, der Träger der rhythmischen Pulsation. Im Scherzo ist gerade dieses „perkussive" Element dominant und geht aus dem Tanzcharakter des Satzes hervor, während in seinem Mittelteil die Betonung auf der Melodie liegt. Der Simplizität der Volkstänze nähert sich Mandić auch durch den regelmäßigen, periodischen Aufbau der Musikphrasen.

---

[647] Außer dem Volksmusikmaterial, das aus Istrien stammt, wurden im Trio auch Volksmusikelemente aus einer anderen Region des heutigen Kroatien verwendet. Ihre genaue Herkunft konnte nicht festgestellt werden. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich um das Zitat einer Volksmusikmelodie handelt.

[648] Hier geht es also darum, dass der Komponist keine direkten Zitate gebraucht, sondern es handelt sich um eine Art Nachahmung, der Imitation der Volksmusik in der Art wie es auch Béla Bartók tat. Bartók sagt darüber: „[…] A zeneszerző nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem, ehelyett maga eszel ki valamilyen paraszt dallam-imitációt […]." / „[…] Der Komponist verwendet kein echtes Bauernlied, sondern ersinnt stattdessen eine Imitation der Bauernweise […]." Zit. nach Ujfalussy, Jozsef: *Bartók Béla*, Budapest: Gondolat kiadó 1976, S. 116. (Übersetzung des Verfassers)

3.1.3.2.3.1. Harmonische Analyse

Das harmonische Bild des Satzes wird auch hier durch die „Schichten-Polyphonie bestimmt. Wenn man das Verhältnis der thematischen und der Begleit- Schicht betrachtet, sieht man, dass dieses fast im gesamten Verlauf von Polymodalität bestimmt ist. Die melodische Linie der thematischen Schicht ist sehr oft durch den Wechsel von melodischen Fragmenten definiert, die in der istrianischen Leiter, in der Ganztonleiter oder in Kirchenmodi gehalten sind. Das alles verwendet Mandić ohne übertriebene „konstruktivistische“ Konsequenz, obwohl eine bestimmte Planmäßigkeit und Systematik hinter der musikalischen Faktur klar erkennbar ist.

Die ersten acht Takte des **T** (T. 1-8, Tr.) sind aus den Tönen der istrianischen Leiter ausgebaut, die nächsten acht Takte aber bereits auf Fragmenten des lydischen Modus (*e-fis-gis-ais-h*) mit der *nota finalis* auf der 2. Stufe:

2. S., T. 11-18, Fl. picc und Fl.

Im weiteren Verlauf, z.B. im T. 34, erscheint das Fragment des **T** in der Ganztonleiter,

2. S., T. 34-35, 1. Vl.

2. S., T. 37-38, Fl.

während in der Begleitschicht parallele Quart- und später Sextakkorde zu finden sind. Das gleiche Motiv erscheint in T. 87-88 in einer Variante der Moll-Dur-Tonleiter:

S. 2., T. 87-88, Ob. und Cor. ingl.

Die auf- und absteigenden Sechzehntelnoten-Tonleitermotive wurden grundsätzlich aus zwei Tetrachorden aufgebaut und können, obwohl sie aufeinander folgen und als eine Einheit wahrgenommen werden, entweder im gleichen Modus oder in zwei unterschiedlichen Modi vorkommen. So erscheinen z.B. in T. 33 (Fl.) zwei Tetrachorde hintereinander, die beide in der istrianischen Leiter sind

S. 2.T. 33-34, Fl.

und in deren Akkordbegleitung sind auf dem zweiten Teil des ersten Taktschlags die Töne der istrianischen Leiter und auf dem zweiten Teil des zweiten Taktschlags die Töne der Ganztonleiter.

Manchmal kann man einige Motive sowohl im Tetrachord der istrianischen als auch in der Ganztonleiter deuten, weil sie tatsächlich in beiden Tonleitern enthalten sind:[649]
Hier ein weiteres Beispiel für das gleiche Motiv im lydischen Modus (auf dem Ton *a*):

[649] In Bezug auf die hier dargestellte modale Harmonie erscheint es wichtig zu erwähnen, dass man eine gewisse Intervall-Verwandtschaft der Ganztonleiter und der istrianischen Tonleiter feststellen kann: wenn man den Modus der istrianischen Tonleiter *c-cis-es-e-fis-g-a-b* nimmt und aus ihr die Töne *cis-e-g-a* extrahiert und *f* und *h* hinzufügt, erhält man die Ganztonleiter. Mit Hilfe eben dieser Vertauschung [oder „eben dieses Wechsels“] des 5. und des 8. Tons (*fis* in *f* und *b* in *h*) „moduliert“ Mandić sehr geschickt aus der istrianischen in die Ganztonleiter. Er nützt dabei ihre Intervallverwandtschaft (manchmal ist es nicht möglich exakt zu unterscheiden welcher Modus gerade benutzt wird), profitiert aber gleichzeitig von der Unterschiedlichkeit der ihnen jeweils immanenten Klangfarben.

2. S., T. 97-98, Cor.

Ein weiteres Beispiel in der istrianischen Leiter:

2. S., T. 93-94, Tr., Pos., Vcl und Cbs.

Es gibt auch Beispiele für die Verwendung der Pentatonik

S. 2, T. 74-75, Fl.

und T. 67-70, sowie für chromatisch strukturierte Figurationen: T. 83-86

2. S., T. 83-86, 1. und 2. Vl.

Als ein gutes Beispiel für „Mikropolymodalität“ können 2 sehr kurze Segmente der Sechzentelfigurationen dienen, die freilich gleichzeitig gebracht werden, wobei eines ist im phrygischen Modus (Fl.) ist und das andere im Tetrachord der istrianischen Leiter (Cl. *in b*):

2. S., T. 54

Häufig kommen thematische Fragmente vor, die aus Tönen der istrianischen Leiter gebildet sind (vgl. dazu z.B. den Abschnitt von T. 34-46).

Von den „perkussiven“ Figuren in der Begleitschicht erscheint eine in zwei Varianten:

1. Variante:

2. S., T. 12, 1. Vl.

2. Variante:

2. S., T. 20, 1. Tr.

Sie ist weiters durch parallele Quarten (Quarten-Verdoppelung) charakterisiert.

Es ist leicht nachvollziehbar, dass ein so komplexes harmonisches Klangkonglomerat, das aus unterschiedlichsten Schichten besteht, die selbst wiederum aus verschiedenen modalen Fragmenten zusammengestellt sind, in einer dissonanten Faktur resultieren muss.

Im *Trio*, wie schon betont, wird das harmonischen Bild durch die drei ganz eigenständigen und oft chromatisch geführten Stimmen bestimmt, und so ist die Vertikale ein Resultat der zufälligen Beziehungen der Stimmenbewegung im polyphonen Satz und als Folge dieses „Automatismus" ebenso wie das *Scherzo* sehr dissonant.

3.1.3.2.4. Dritter Satz

Obwohl in der Partitur im 3. Satz zwei Blätter (also die ersten vier Seiten bzw. 20 Takte) fehlen, ist es nicht schwer die formale Grunddisposition dieses Satzes zu rekonstruieren.[650] (Die tatsächliche Länge kann man aus der Taktzahl, die der Komponist selbst am Ende des Satzes eintrug, rekonstruieren – in der vollständigen Version betrug sie 159[651]. Mandić inkorporierte sie höchstwahrscheinlich unverändert in die verlorengegangene, wesentlich revidierte Version der *Ersten Symphonie* aus dem Jahr 1950[652].) Eine wichtige Spur im Erkennen und Definieren der Form des Satzes als dreiteilig (**A B A'+ Coda**)[653] findet man im T. 114 in der Aufführungsbezeichnung *Tranquillo come al principio*, was auf die Wiederholung des ersten Abschnitts (**A**) hinweist, der hier wesentlich abgekürzt ist. Die Bestätigung für diese Annahme findet man auch in jenem Segment des **A-**Teils (T. 130-134), das rhythmisch und melodisch fast identisch ist mit der ersten aufbewahrten Seite, also dem

[650] In einem Kommentar zur Aufführung der *Ersten Symphonie* im Jahr 1929 schreibt Božo Lovrić, dass „[…] početak trećeg dijela Lento melancolico čaroban […]"/ „[…] der Anfang des drittens Teils Lento melancolico zauberhaft […]" sei, was der Grund dafür sein könnte, dass Mandić eben diese zwei Blätter in ihrer Ursprungsform in die neue Version der Symphonie einfügen wollte. Vgl. dazu Lovrić, Božo: «Uspjeh Josipa Mandića u Pragu», in: *Obzor* 267 (5. Oktober 1929), S. 2.

[651] Für den Bedarf dieser Analyse wird die Taktzahl nach dieser Prämisse bestimmt.

[652] Vgl. dazu S. 354 dieser Arbeit.

[653] Innerhalb dieser drei grob bestimmten Abschnitte kann man einige kürzere Episoden erkennen, die sowohl durch andere Tempobezeichnungen als auch durch ein ornamentales Ostinatomuster (beides spielt in dem Zusammenhang eine wichtige Rolle) voneinander abgegrenzt sind.

Teil von T. 21-25, außerdem kann man auch in dem weiteren Verlauf der beiden Teile **A** und **A'** Ähnlichkeiten feststellen.[654]

Da die formale Disposition des Satzes:

A – T. 1-85
B – T. 86-113
A' – T. 114-151
Coda – T. 152-159

Der dritte Satz ist in gewissem Sinne das *Pendant* zum ersten bzw. seine Ergänzung oder Verlängerung, und zwar nicht nur der Konzeption nach, die durchaus mit dem außermusikalischen Programminhalt des biblischen *Hohelied*-Textes korreliert, sondern auch was den musikalischen Ausdruck und das motivisch-thematische Material betrifft. Einen Teil des Textes des *Hohelieds Salomos* trägt hier die Sopranstimme vor[655], es ist die Fortsetzung des alttestamentarischen Dialogs der Liebenden, den der Solotenor im ersten Satz anfängt.

Auch weiterhin (auch im 3. Satz) macht das thematische Material, das erneut als das Liebesmotiv (also das Kopfmotiv des **T1**, das „männliche Prinzip“)[656] erkennbar ist und das im ersten Satz dominant war, die wichtigste semantischen Bestimmung und das Baumaterial aus, aus der die Musikfaktur auswächst.[657] Analog zum 1. Satz trägt die Sopransolostimme oft das thematischen Material vor und agiert damit in gewissem Sinne als eine der Orchesterstimmen.

Exemplarisch sollen hier einige Stellen angeführt werden, in denen das Liebesmotiv besonders einprägsam exponiert wird,

T. 21 – Cor; T. 23 – Tr., Hf., Sopran-S. – („[...] milý můj [...]“ (“[...] to dragi moj je [...]” / „[...] Mein Lieber [...]“):

3. S., T. 21-23, Tr., Harfen, Sopran-Solo

[654] So z.B. findet man das Äquivalent des im T. 72 (*Grandioso*) beginnenden Formabschnitts in jenem Formabschnitt, der im T. 147 beginnt; er ist mit derselben Aufführungsbezeichnung versehen, ist aber wesentlich verkürzt.
[655] *Hohelied Salomos*; *Die Sehnsucht der Braut nach dem Geliebten*; Sulamit: 2.3 – 2.8, 2.10-2.11, 2.13-2.14 und 2.16. Im ersten Satz der *Symphonie*: *Hoheslied Salomos*: *Die Vorzüge der Braut*; Salomo: 4.1-4.5 und 4.7-4.12. https://www.bibleserver.com/text/EU/Hoheslied4
[656] Das Fanfarenmotiv aus dem 1. Satz erscheint hier verschmolzen mit dem Liebesmotiv.
[657] Das „weibliche“ Motiv, d.h. das Kopfmotiv des **T2**, wird hier nicht eingesetzt, was auch verständlich (stimmig) erscheint, da hier das handelnde Subjekt eben die Repräsentantin des „weiblichen Prinzips“, die Solo-Sopranstimme ist.

wie auch:

3. S., T. 45, Sopran-Solo

T. 59-60 – Fl.;

3. S., T. 59-62

T. 62 – Tr.; T. 80-84 – Sopran („[...] Nebud'te, nerušte,ve spánku lásku mou [...]“ / kroatisch: „[...] ne bud'te iz sanka ljubav mou (sic!) [...]“ / „[...] Stört die Liebe nicht, weckt sie nicht auf [...]);

3. S. T. 80-84, Sopran-Solo

T. 116-119 – Cor.; T. 127-130 – hintereinander Fl., Cor., Pos., C. ingl.; T. 154-156 – Cor., sowie die Stellen, wo das Motiv des Themenkopfs **T1** einsetzt:

T. 86 – 1. Vl. ("[...] Hlas mého miláčka [...]" / " [...] die Stimme meines Geliebten [...]");

3. S., T. 86, 1. Vl.

und T. 97-98 – Tr. („[...] Můj milý [...]" / "[...] Mein Lieber [...]"):

3. S., T. 97-99, Cor. und Tr.

Außer dem thematischen Material ist eines der Basischarakteristika des Satzes, analog zum ersten Satz, die Grundschicht, deren wichtigste Funktion das Erzeugen der Stimmung ist: sie wird hier durch die Repetition und Multiplikation von kurzen melodisch-rhythmischen Mustern gebildet (hier oft Achtelnoten oder Sechzehntelnotenzerlegungen sowie – sehr häufig – triolischen Figurationen), die die statischen Flächen erzeugen.[658] In der Darstellung der Stimmung benützt Mandić z.B. auch ein auf Quarttonschritten basierendes Motiv:

3. S., T. 36, Fl.

Ein Ornament diese Art ist auch das in Quarten strukturierte Harfenmotiv:

[658] In gleicher Weise kennzeichnet im 1. Satz die Ostinato-Musterveränderung den Beginn eines neuen Blocks (oft einhergehend mit einer neuen Interpretationsbezeichnung, z.B. *Un poco più mosso – Rubato*).

3. S., T. 34, Hf.

Unter dem Aspekt der harmonischen Sprache gelten hier die gleichen Regeln wie im ersten Satz: der dritte Satz wird durch die Interaktion der Schichten bestimmt, und zwar der thematischen und der begleitenden. Sie sind oft in einem polymodalen Verhältnis zueinander. Ein konkretes Beispiel dafür findet sich im dritten Satz im T. 64.

3. S., T. 64, Bläser

Typische Merkmale des französischen Impressionismus lassen sich auch hier im Auftreten von horizontalen und vertikalen Strukturen feststellen, die auf der Ganztonleiter aufgebaut sind:

3. S., T. 86, Ob., Cl. in *b* und Cor.

Diese Strukturen bauen aber auch auf den Elementen der pentatonischen und istrianischen Tonleiter auf (Akkorde, hier sehr oft Septakkorde, die chromatisch parallel hinauf- oder hinuntergleiten oder superponierten Akkorde (Quinten)). Es werden auch abrupte Wechsel der Akkordfigurationen nach dem Prinzip der Terzverwandschaft und der Zerlegung von aufeinander folgenden Quarten verwendet. Z.B.:

3. S., T. 74-76

Auch hier bedient sich Mandić komplexerer melodisch-rhythmischer Strukturen, die Kombinationen von Modi und Tonleiter sind. Wenn man das melodische Ornament im T. 36 (Fl.) näher betrachtet, wird klar, dass es auf der Basis der istrianischen Tonleiter formuliert ist. In seiner Fortsetzung wird dann eine Quart hinzugefügt:

3. S., T. 36, Fl.

Häufig findet sich auch die Verwendungen von parallelen Sekundenschritten, so z.B. in T. 116-117 – Cor.

3. S., T. 116-117, Cor.

Mandić benützt und kombiniert diese Strukturen sehr frei, was in reichen und überraschenden Tonkombinationen resultiert, die vor allem zu Kolorationszwecken eingesetzt werden.

Die Instrumentierung ist dem lyrischen Charakter des Satzes und einer möglichst deutlichen Wahrnehmung der Solostimme untergeordnet. Der Klang ist transparent und subtil, was eine Folge des häufigen Einsatzes der leiseren Instrumente wir Harfe und Celesta und der sparsamen Verwendung der Streichinstrumente ist. Die Rolle der Blasinstrumente wird auf die Pedaltöne und Ornamentfiguren und das Vortragen des thematischen Materials reduziert, während die Blechbläser sehr vorsichtig benützt werden, und zwar nur bei Steigerungen und Höhepunkten, wie auch an den Stellen, wo das wichtige motivische Material vorgetragen wird.

Im mittleren Teil des Satzes wird der Sopransolostimme eine Solo-Violine entgegengesetzt (von der Partiturziffer 11 bis zur Mitte der Partiturziffer 12), was allem Anschein nach mit der Erwähnung einer Taube im biblischen Text in Zusammenhang steht, deren symbolische Rolle allerdings nicht von besonderem Interesse erscheint.

3.1.3.2.5. Vierter Satz

Ähnlich wie in der sinfonischen Dichtung *Nächtliche Wanderung* bezieht Mandić auch im letzten Satz der *Ersten Symphonie* das thematische Material der vorherigen Sätze mit ein.[659] Obwohl das zyklische Prinzip zur Zeit der Entstehung des Werks eine schon lange bestehende (man könnte sogar sagen eine anachronistische) Methode des Aufbaus einer symphonischen Form war, hat es bei Mandić auch eine programmatische Begründung. Es trägt unter anderem zur Kohäsion der Symphonie auf der Ebene des gesamten formalen Ablaufs bei, indem es noch einmal die Bedeutung der semantischen Ebene – das Netz motivischer Symbolik, das die biblische Textvorlage widerspiegelt – auf der „Mikroebene" unterstreicht. Die Synthese des ganz neuen thematischen Materials und der Elemente aus den vorherigen Sätze findet hier solcherart statt, dass zuerst am Anfang des Satzes ganz neues thematisches Material (Fugato!) vorgetragen wird und danach die Leitmotive der vorherigen Sätze in die symphonische Faktur eingewoben werden, und zwar so, dass sie eine Zeitlang alle simultan präsent sind und danach wechselnd miteinander verschmolzen werden, womit Mandić eine echte Synthese der Elemente dieses und der vorherigen Sätze anstrebt.

Das Formalschema des Satzes lässt sich auf folgende Art und Weise darstellen:

Einführung – T. 1-9

Fugato – T. 10-62

B – T. 63-123

Synthese der Elemente (Einführung, Fugato, Elemente der vorherigen Sätze) – T. 124-193

B' – T. 194-226

Rekapitulation (Synthese der Elemente 2) – T. 227-279

Liebesmotiv und Fanfarenmotiv – T. 227-237

Brücke (Steigerung) – T. 238-249

Motiv (**TSE**) vom Anfang des Tenorsolo-Einsatzes (1. Satz) – T. 250-273

Fanfarenmotiv – T. 274-279

Coda – T. 280-302

[659] Wie gesehen, die Verwendung des zyklischen Prinzips, d.h. die Wiedererscheinung der Motive der vorhergehenden Sätze breitet sich hier nicht nur auf den letzten, sondern auch auf den zweiten und den dritten Satz der *Symphonie*.

Der Satz beginnt sozusagen mit dem Heben des Vorhangs, einer festlichen Einführung in dem ein Dreinoten-Motiv (**3NM**) dominiert, das in einem 9-taktigen auskomponierten *Accelerando* mit einer Kreisbewegung in Schwung kommt:

4. S. ,T. 1-9

Das darauffolgende Fugato beginnt mit dem Thema (**FT**),

4. S., T. 10-17, 2. Vl.

das wie auch das Fugenthema im *Streichquartett* und in der *Nächtlichen Wanderung* typisch neobarocke Merkmale aufweist. Es umfasst das chromatische Total.[660] Obwohl die Imitationen der Grundgestalt dem barocken Vortragsprinzip des Fugenthemas (*dux-comes-dux-comes*) entsprechen und das **FT** in den Streichern das erste Mal eingesetzt und auch weiter imitiert wird (2. Vl., Vla., Vcl., Cbs. und 1. Vl.) übernehmen einige Instrumente schon von Anfang an einige Teile des **FT**, und den letzten *comes* tragen schon die 1. Vl. und Fl. zusammen vor. Im Fugato ist kein Kontrasubjekt vorhanden.

Sofort nach dem Ende des letzten *comes* taucht wieder das Einführungsmotiv (**3NM**) auf (T. 38). Schon in diesem Teil des Satzes beginnt Mandić mit dem Vortragen des thematischen Materials der vorangegangenen Sätze, gleichzeitig mit dem Einsetzen des neuen thematischen Materials – des Fugatothemas und des Einführungsmotivs (**3NM**). Jedoch erscheinen hier die

[660] Bis zum 3. Takt des Fugatothemas kommen alle Töne des chromatischen Totals zum Einsatz.

aus den vorigen Sätzen rekapitulierten Motive ziemlich modifiziert: so wird im T. 44 (Cor.) das Motiv-Derivat des **T1** des 1. Satzes eingesetzt und im T. 45 (wieder Cor.) ein Motiv, das man als eine Variante des Motivs aus dem 3. Satz (T. 21-23, Flöten, ab T. 22 auch Gesangstimme) deuten könnte.

Das **FT** wird im weiteren Verlauf (T. 47) mit wiederholtem Kopf und reduziert (2.-4. Takt ausgelassen) eingesetzt. An dessen Ende (T. 52) wird ein neues androgynes Motiv vorgetragen: eine Fusion des Fanfaren- und des Liebesmotiv (T. 52, Cor.), obwohl man dieses auch als den modifizierten Mittelteil des **FT** (T. 4 und 5) deuten könnte, ein Motiv also, das die Charakteristika von gleich drei Motiven einschließt![661] Im T. 57 begegnet man noch einmal dem Liebesmotiv, das simultan mit dem Kopf des **FT** eingesetzt wird, und zwei Takte später noch einmal einer Modifikation des Kopfmotivs des **T1** des 1. Satzes.

Der **B-**Teil (T. 63, *Andantino*) bringt ganz neues Material: die Melodie **MB**, die nach dem schon gut bekannten „Rezept“ folkloristische Züge aufweist. Ihre Merkmale sind identisch denen, die in anderen Werken an solchen Stellen verwendet werden: sie besteht aus kleinen Intervallschritten und hat eine regelmäßige periodische Struktur, die durch die Addition der variierten 4-taktigen Phrasen erreicht wird:

4. S., T. 63-77, Cl. in *b*

Auch in der Fortsetzung ist die Schicht des rekapitulierten Materials präsent, so erscheint im T. 69 wieder ein Motiv, das seine Quelle im 3. Satz hat:

4. S, T. 69, Fl.

[661] Auch dies ist, wie bereits hervorgehoben wurde, eine Bestätigung den hohen Grad an „organischer“ Ähnlichkeit des gesamten motivischen Materials in der Symphonie.

Im T. 107 wird der letzte Teil des **MB** solcherart wiederholt, dass dieses Motiv mit dem Fanfarenmotiv fusioniert wird:

4. S., T. 107, Cor. und Tr.

Vor dem Ende des **B**-Teils wird mit den Sechzehntelpassagen in den Violinen im T. 120 (Hörner) noch einmal das Liebesmotiv wiederholt.

Das androgyne Motiv des Kopfs des **FT** und das Thema aus dem 3. Satz treten in einer Art *Stretto* zusammen:

4. S., T. 134, Holzbläser

Danach setzt das **FT** (ein Takt des Themas wird ausgelassen) wieder simultan mit dem Kopfmotiv des **T1** des 1. Satzes fort (T. 127, Cl. in b und im T. 133 Cor.) und erklingt noch einmal sehr ausdrucksvoll in den T. 136-137 (Ob., C. inglese) wie auch in den T. 143-145 (1. und 2. Vl.).

4.S., T. 143, 1. und 2. Vl.

Im T. 155 setzt das Ostinatomuster in den 1. und 2. Vl. ein, das man als Pendant zum rhythmischen Ostinatomuster aus dem 2. Satz wiedererkennt. Auch im weiteren Verlauf lassen sich androgyne Motive ausmachen: So erkennt man in T. 177 (Cl. picc *in mi* und Cl. *in b*) ein aus dem Kopfmotiv des **FT** und dem Kopf des **T1** fusioniertes Motiv und im nächsten Takt noch einmal das Kopfmotiv des **T1** des 1. Satzes:

4. S., T. 177-178, Cl. picc und Cl. in *b*

4. S., T. 178-179, Fl. und Ob.

Die Wiederaufnahme des Formabschnitts **B** (jetzt **B'**, T. 194) wird zuerst mit einer Akkordreihe (T. 188-191, Bläser) und dann wie schon gewohnt durch eine Art Fanfarenmotiv angekündigt, das als eine Variante des Hauptmotivs (**M**) aus dem 2. Satz erkennbar ist.

4. S., T. 188-191, Holzbläser

Auch im Abschnitt **B'** wird parallel zum Vortragen des neuen Materials folkloristischer Herkunft das thematische Material der vorherigen Sätze aufgegriffen. So bringt Mandić im T. 195 (Cl. *in b* Solo) eine Reminiszenz an die charakteristischen Triolenfigurationen des 3. Satzes. Die Motive der Bauernmusik werden in den 3-taktigen Phrasen von T. 195 bis 197

4. S., T. 195, Ob.

und von T. 202 bis 204:

4. S., T. 202-204, Cl. in *b*

vorgetragen und durch das simultane Einsetzen der neuen verwandten kurzen Melodienfragmente „verdichtet“ (T. 195-199). Ab dem T. 205 wird die Melodie, die auf den Motiven des **B**-Teils fußt, weitergespannt (1. und 2. Vl.) und erreicht ihren Höhepunkt mit dem Auftauchen des Motivs vom Beginn des Tenoreinsatzes.

Dieser erste Höhepunkt des Satzes (T. 227, *Sostenutissimo*) wird durch den doppelten Einsatz des Liebes- und des Fanfarenmotivs in den Blechbläsern markiert:
Mit T. 238 beginnt der Satzabschnitt, mit dem die Steigerung anfängt, die in der Schlussapotheose kulminieren wird. Aufgebaut auf Sechzehntelfigurationen, die sich thematisch auf die Harfenfigurationen vom Anfang der Symphonie beziehen, aber auch auf Akkorden in Hörnern, geht dieser Formabschnitt in T. 250 in einen neuen Abschnitt über, der wiederum mit dem Abschnitt äquivalent ist, in dem das Tenorsolo beginnt.
Zum letzten Mal im Satz ertönt das Kopfmotiv des **T1** des 1. Satzes (T. 264, *Maestoso*), danach im *ff*-Klang aller Blechbläser das Motiv vom Anfang des Tenoreinsatzes.

4. S., T. 264

Das Fanfarenmotiv (T. 274-279, Cor. – *Solenne*)

4. S., T. 274-279, Blechbläser

kündigt mit den Ostinatofigurationen der Streicher und einer neuen klanglichen Dimension – dem majestätischen Orgelklang, dem eigentlichen Höhepunkt der gesamten Symphonie – die Coda an, die im T. 280 beginnt (*Trionfale. Molto sostenuto*). Das Motiv **TSE**, das zuerst in T. 280-284 (Tr. und Pos.) durchgeführt wird, wird mit einfachen Akkorden des ganzen Orchesters ersetzt (T. 285-287) und in der Bassstimme und den Orgeln (T. 288-290) weiter geführt. Im T. 291 tragen die Cor. und danach auch Tr. die Ursprungsversion des

Fanfarenmotivs (T. 294 – *con estrema forza*) vor, und auf der durch den Klang der Campanelli und Trompeten angereicherten Ostinatofläche ertönt noch einmal das Liebesmotiv als zentrales Leitmotiv und semantischer Träger der programmatischen Idee des Werks.

4. S., T. 294-296, Tr.

Hinsichtlich der Redaktion im 4. Satz kann man gegenüber der Originalversion aus dem Jahr 1929 leicht feststellen, dass außer dem Fugato der ganze Satz neu überarbeitet d.h. gänzlich revidiert wurde, was eindeutig die Angabe im Konzertprogramm bestätigt, dass der 4. Satz „gänzlich neu [komponiert wurde], allerdings unter Verwendung der ursprünglichen Themen“.[662]

3.1.3.2.6. Abschließende Bemerkungen über die *Erste Symphonie*

Auf Basis der vorangegangenen detaillierten Analyse lässt sich von der *Ersten Symphonie* sagen, dass sie in erster Linie ein Konglomerat von verschiedenen Musikstil- und Kompositionstechniken ist. Der Komponist benützt einerseits kompositionstechnische Verfahren und eine Sprache, die typisch sind für die französische impressionistische Schule: harmonische Elemente der Pentatonik, Ganztonleiter- und modale Tonleitermodelle, Superposition von Akkordstrukturen im Sekundenabstand, polytonale und polymodale Situationen, melodische Quartstrukturen, „schimmernde“ Ostinatoflächen. Andererseits finden sich formale Lösungen und ein leitmotivisches Netz, die aus der romantischen symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts kommen, sowie eine für das symphonische Opus von Gustav Mahler und Alexander von Zemlinsky[663] charakteristische Motivvariantentechnik, aber auch eine Art und Weise der Behandlung des verwendeten Volkmusikmaterials, die der von Béla Bartók verwandt ist. Weiters lassen sich einige Elemente der expressionistischen Musiksprache finden (z.B. dissonante melodisch-harmonische Gefüge, Kombinationen der modalen und der „konstruierten“ Tonleiter). Als

[662] Konzertprogramm, ebd.
[663] Der angesehene Prager Musikkritiker dieser Zeit Hubert Doležil diagnostizierte anlässlich der Uraufführung der Symphonie im Jahr 1929 im Werk auch die „[…] mahlerovská technika sólového zpěvu […]“ / „[…] Mahlersche Technik des Sologesangs […]“. Vgl. dazu Doležil, Hubert (H. D.): «Závěrečný koncert v podzimním cyklu České Filharmonie», in: *České slovo* 228 (28. September 1929), S. 8.

durchaus plausibel erscheint auch die Interpretation in der damaligen Presse[664], dass Mandić, nach dem er fast ein Vierteljahrhundert kein einziges Orchesterwerk geschaffen hatte, versucht in der *Ersten Symphonie* alles „nachzuholen" oder sogar „im Schnelldurchlauf" zu absolvieren, was in der langen Zeit seines „kompositorischen Schweigens" in der Musikgeschichte geschehen war, und in gewisser Weise seine schöpferische *Kontinuität* wiederherzustellen. Insofern kann man dieses Werk als eine „Abrechnung" des Komponisten mit einer Periode interpretieren, in der die europäische Kunstmusik einen langen Entwicklungsweg durchlief. Oder auch als die Erfüllung des Wunsches so zu komponieren wie er es früher nicht konnte, was eine durchaus plausible Erklärung für den stilistischen und ästhetischen „Pluralismus" dieses symphonischen Opus und das „Auseinanderdriften" seiner Elemente sein könnte. Die Form der *Ersten Symphonie*, die formale Struktur einiger Sätze, ist ein in der Tradition verwurzelter und beinahe „paradigmatischer" Prototyp der symphonischen Form: Der erste Satz wurde in einer (erweiterten) Sonatenform gebaut, der zweite ist ein Scherzo mit einer klaren dreiteiligen Struktur (Scherzo-Trio-Scherzo), der dritte – langsame – Satz hat die Form ABA' und im letzten, vierten, bemüht sich der Komponist, eine Synthese von neuem thematischen Material (der Elemente, d.h. des Motivmaterials des Fugato) mit den Motivstrukturen der vorherigen Sätze zu erreichen.

Auch die Einführung der Tenor- und Sopranstimme in die symphonische Form ist kein Novum. Mahlers Vokalsymphonien inklusive des *Lieds von der Erde* und die *Lyrische Symphonie* von Alexander von Zemlinsky können hier als Vorbilder betrachtet werden. Das „handwerkliche" Niveau der *Symphonie* ist sehr hoch: Mandić arbeitet geschickt mit dem komplexen leitmotivischen Netz, beherrscht souverän das Orchester und die polyphone Technik.[665]

---

[664] "[…] Ač se objevil teprve před nekolika lety jako komponista nejvýše moderního výrazu a smělé formy, má Mandič za sebou dlouhý vývoj a velkou řadu děl, která byla orientována, jak je ostatně přirozené, romanticky a v harmonickém smyslu konservativně. Teprve jako žák Jirákův počal Mandič tvořiti moderně, to jest, začal se vyjadřovati dnešním způsobem a dosáhl náhle zcela překvapujícíh výsledků (podobný způsob vývoje můžete pozorovati i u víděnského Tocha) […]" / "[…] Obwohl er erst vor einigen Jahren als Komponist höchst modernen Ausdrucks und kühnerer Form auftauchte, hat Mandić einen langen Entwicklungsweg und naturgemäß eine Reihe von Werken hinter sich, die romantisch orientiert und im harmonischen Sinne konservativ waren. Erst als Jiráks Schüler fing Mandić an, modern zu schaffen, d.h. begann sich zeitgenössisch auszudrücken und erzielte plötzlich ganz überraschende Resultate (eine ähnliche Entwicklung kann man auch beim Wiener [Komponisten Ernst] Toch beobachten) […]." (Übersetzung Paul Koutnik) Vgl. dazu Ježek, Jaroslav: «Hudba» in: *Rozpravy Aventina* 5/6 (31. Oktober 1929), S. 70.

[665] Ein hohes handwerkliches Niveau wurde der Komposition bei ihrer Aufführung im Jahr 1933 attestiert: "[…] Ganz entscheidend ist er ein rezeptives Talent, er versteht es sehr gewandt und farbenreich mit dem Orchester zu arbeiten und seine Polyphonie entbehrt nicht des Niveaus […]." Vgl. dazu Bartoš, Josef (J. B.): «Josef Mandičs Erste Symphonie», in: *Prager Presse* 117 (28. April 1933), S. 6.
„[…] Mit respektabler Satzkunst ist der polyphone Aufbau des Werks bewältigt, das formal klar gegliedert und durch Zurückgreifen des Ausklangs auf den Anfang musikalisch und gedanklich in sich geschlossen ist […]".

Als ein besonders gelungener Satz sollte das *Scherzo* hervorgehoben werden. In ihm kommt die Verwendung der kroatischen Volksmusik aus Istrien (aber auch aus anderen Gegenden Kroatiens) zum Tragen, sowohl auf der Ebene des „Rohbaumaterials“ als auch der Imitation der Volksmelodien, die im weiteren Verlauf „in ihre Teile zerlegt“ und auf der Motivebene verschiedene Variationsverfahren durchlaufen. Die Form wird in diesem Satz durch Vervielfältigung der motivischen Einheiten, meistens durch Addition, oft sogar durch Superponieren der Motive und Motivgruppen aufgebaut. Auch die zeitgenössischen Musikkritiker spendeten dem Scherzo Lob und beschrieben es als „ břitké a semknuté, ohnivé a osobité [...] „ / “ [...] rasant, in sich geschlossen, feurig und eigenwillig [...]“[666] bzw. konstatierten, dass „[...] ve druhé větě je silný výboj eruptivne muzikantský [...]“ / „[...] der zweite Satz eine gewaltige Sprengladung Musikschaffen ist [...]“.[667]

Einige wichtige Fragen bleiben: hat Mandić mit seinem Vokalkonzept, mit den „erst später eingesetzten“ Sopran- und Tenorstimmen, einen ausreichenden Grad an Integration des Wortes in die symphonische Faktur des Werks erreicht[668], und in wieweit es auf die architektonische Einheit des Werks reflektierte?[669]

Schleissner, Leo (L. S.): «Die Tschechische Philharmonie», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 22 (27. September 1929), S. 7.

[666] Doležil, op. cit.

[667] Očadlík, Mirko, (M. O.): „Z pražských koncertů. Česká Filharmonie. – Mandič, Mahler“, in: *Národní osvobození* 274 (6. Oktober 1929), S. 5.

[668] Der Prager Kritiker Leo Schleissner warf Mandić genau das vor: „[…] Zwei Lieder dieser hehren biblischen Poesie fügt er als vokale Kernstücke dem ersten und dritten Satz seiner vierteiligen Symphonie ein, ohne freilich eine organische Verschmelzung der weitausgreifenden, in reicher motivischer Arbeit ausgebreiteten Symphonik mit der ohne thematischen Zusammenhang frei deklamierten Zutat des gesungenen Wortes *zu erzielen* […]”. Schleissner, Leo (L. S.), ebd.

[669] Boleslav Vomáčka war der Meinung, dass es Mandić auch nach der Überarbeitung der *Symphonie* im Jahr 1933 nicht gelang „[...] architektonicky [...] dílo semknouti v pevný celek; v jeho podání zůstává jakási rozervanost a nesoustředěnost, zmnožená ještě nezvládnutím vokální koncepce. [...] / [...] das Werk architektonisch zu einem Ganzen zusammenzufügen; Es bleibt eine gewisse Zerfahrenheit und Zerstreutheit, potenziert noch durch ein unbewältigtes Vokalkonzept. [...]”. Vgl. dazu Vomáčka, Boleslav (– *bv.*): «Koncerty», in: *Tempo* 12 (1933), S. 346. (Übersetzung Paul Koutnik)

3. 2. BESPRECHNUNG ANDERER WERKE

3.2.1. *Zweite Symphonie*

Da weder das Autograph der Partitur noch die Orchesterstimmen der *Zweiten Symphonie* erhalten geblieben sind, kann man über dieses Werk nur auf der Basis sekundärer Quellen sprechen – Zeitungsberichte, Kritiken sowie der Text, der über die Symphonie im Konzertprogramm anlässlich ihrer Aufführung in Prag durch die Tschechische Philharmonie am 1. Februar 1931 abgedruckt wurde, und der erhalten ist.[670] Obwohl die Quellen ziemlich spärlich sind, bieten sie einige Informationen, aus denen sich ein allgemeines Bild von diesem Werk ableiten lässt und die auf Basis seiner Charakteristika seine Einordnung in ihren Entstehungskontext und in das Œuvre des Komponisten erlauben.[671]

Ein Kuriosum war, dass Mandićs *Zweite Symphonie* einmal schon vor ihrer Uraufführung die Aufmerksamkeit der Medien auf sich zog: in der Tageszeitung *The Glasgow Herald* wurde die Aufführung der Komposition durch einen Artikel mit dem Titel *Music by Aeroplane* angekündigt, da die Orchesterstimmen und die Partitur der Symphonie mit dem Flugzeug von Prag nach Glasgow gebracht worden waren, was zur damaligen Zeit noch eine Seltenheit und auf keinen Fall übliche Praxis war.[672]

Die umfassendste Information über das Werk, mit einer ziemlich detaillierten Darstellung der Symphoniesätze, findet man im Konzertprogramm zur Aufführung in Prag, deren ganzen Text hier zu zitieren sinnvoll erscheint:

> „[...] Mandičova druhá symfonie jest dílem životní pohody, vzniklým jako odpočinek po velkých dílech („Noční pout", první symfonie). Jest zároveň i projevem individuality národní, živým výrazem melodiky a zejména rytmiky jugoslávské, vyrostlé z ducha lidového. Skladatel užívá však citátů písní a tanců národních jen zcela nepátrně, spíše opiřá sé poúže o né, i tvoří z ducha jich samostatné hodnoty. Pregnantní rytmika themat převážně rázu radostného výždala si formu tří vět, nebol scherzo bylo by se stalo vedle konečného ronda zbytečným. Orchestr je veliký, dřevěné nástroje a trumpety po třech, (v poslední větě trubka D, cornet), šest rohů, tři pozouny a tuba,

[670] Es soll noch einmal daran erinnert werden, dass Mandićs Zweite Symphonie am 18.2.1930 in der St. Andrew´s Hall in Glasgow aufgeführt wurde. Das „Scottish Orchestra“ (heute „Royal Scottish National Orchestra“) leitete Nikolai Malko. Die nächste Aufführung fand in Prag am 1.2.1931 statt (im „Obecní Dům, Smetanova síň” / “Repräsentationshaus, Smetana-Saal”) und derselbe Dirigent leitete die Tschechische Philharmonie.

[671] Trotz zahlreicher Versuche ist es dem Verfasser nicht gelungen, das Konzertprogramm des Glasgower Konzerts zu bekommen. Für die Unterstützung bei der Suche nach diesem wichtigen Material über die Glasgower Aufführung dankt der Verfasser Herrn Alasdair Pettinger vom Schottischen Musikinformationszentrum in Glasgow.

[672] „[…] The work to be introduced is a symphony by a Jugoslavian composer, Joseph Mandic, who lives in Prague; and the score and parts of the work have recently been sent specially by aeroplane from that city for this performance […]“. „An Editorial Diary – Jottings from Day to Day. Music by Aeroplane“, in: *The Glasgow Herald* 302 (18. Dezember 1930), S. 8.

bohatě obsazené nástroje bicí, vedle smyčců dvě harfy, v druhé větě též celesta, ve třetí obligatní klavír.

V první větě zaujme nás na začátku ostinato opakujících se čtvrtek, pro lidovou hudbu jugoslávskou velmi charakteristických. Záhy objeví se nad nimi rytmický motiv o 18 tonech, z nichž prvních devět vzato z chorvatského kola (text: „igra kolo –„). Tento motiv s ostinatem tvoří materiál, zpracovaný v hlavní větě. Skutečné thema ozve se až ve větě vedlejší; jest zpěvné, rázu opět národního, a rozvíjí se nejprve v houslích, potom v anglickém rohu. Lato věta závěrečná je zase úsečná, rytmická. Pak zazní v hoboji malá reminiscence na větu vedlejší a po krátkém přechodu nastoupí provedeni. Zahájeno je opět známým nám ostinatem, nad nímž hlavni motiv objevi se ve smyčcih, zatim co dřeva přinášejí kontrapunkt šesnáctinach. Teprve nyni rzvine se hlavni motiv v thema, a to v pravidelnou osmiaktovou periodu tanečniho lidového rázu (ve dřevech); kontrapunkt přechází do smičců. Dále se rozvine motiv dokonce ve dvě periody (tedy v dvojdilnou formu písňovou). Kontrapunktická práce používá augmentace i diminuce, spojuje themata hlavní a vedlejší. Hudební proud stoupá divě v stále se stupňujucí gradaci a vrcholí vediejší větou v dechových nástrojích. V reprise vrací se nejdříve ostinato i hlavní motiv v původní své podobě, potom však i shora zmíněná perioda. A1e i nové hudební myšlenky se objeví, na př. Kontrapunkt ve flétně. Gradace stoupá nyní velmi prudce, divé rytmy ženou se stále vpřed; vedlejší věta ozve se jen zcela krátce, zavěrečna í vůbec ne, coda vrcholi jásající radostí.

Druha veta je volná, pastorální; radostná nálada se tu zjevně uklidňuje, vystupuje do popředi nádech elegický. Nad sordinovanými smyčci zahájí hoboj zpěv v duchu lidovém; v táhlé této melodii pokračují pak housle, klarinet, anglický roh. Potom zase housle obměňuji toto thema, jež vystopňouvané přecházi v myšlenku vedlejší, poněkud pohyblyvější. Pojednou mění se tempo.Allegretto giocoso přináší episodu: třeti thema, hravé, veselé. A zase vrací se thema vedlejší (ve dřevech) a potom hlavní; pastorální nálada začátku zakončuje větu. Najdřive flétna, potom solové housle zanotují dumavě, ku konci flageolety, smyčcú, táhlé tony dřev a celesta zjasňují tento obraz.

Rondo blíží se náladově i motivicky větě prvni. Hlavní thema je volné zpracovaní makedonskě lidové písně; nneobjeví se zase ihned celé, nýbrž nejdříve v krátkém úvodu, v úryvku a teprve po více taktech v pravě své podobě. Má taneční rytmus chorvatského kola. Druhlé thema nastoupí v žestích. Po opakování thematu hlavního tempo značné se zvolňuje, načež ozve se v žestích motiv, připravující thema třetí, jež přijímá pak anglický roh, puzději hoboj (lento cantabile); je zabarvenu melancholicky a kontrastuje tak silně s myšlenkami předcházejícimi. Hudební proud přechází do původního tempa teprve nástupem hlavního thematu obměněného rytmicky, jež je pokladem následující fugy ženoucí se vpřed u vrcholiící v těžkpádných trompetách a pozounech. Hlavní thema nastoupí pak zase v nové obměně (triolové) v níž se kombinuje dokonce s další obměnou duolovou a pozdějí s thematem druhým (v žestích). Pak zase dominuje v podobě sve původni. Gradace stoupající jest však pojednou přerušena; v žestích nastoupí hlavní thema první věty, jemuž odpovidají violy, cella a basy augmentovaným hlavním thematem ronda Znovu však vraci se živý hudebni proud a hlavni thema ronda v původni podobé zakonči symfonii radostně, jásavě.

Mandićova druhá symfonie psána byla od konce března do konce srpna 1930 a provedena po prvé v prosinci téhož roku skotským orchestrem v Glasgowé s velkým úspěchem. [...] /

„[...] Mandićs Zweite Symphonie ist ein Werk der Behaglichkeit des Lebens und entstand als "Erholung" nach den großen Werken (Nächtliche Wanderung, Erste Symphonie). Gleichzeitig ist sie Ausdruck der Volksindividualität, des lebendigen Ausdrucks der Melodik und insbesondere der jugoslawischen Rhythmik, entwachsen aus dem Geiste der Volksmusik. Der Komponist zitiert jedoch Volkslieder und -tänze nur in geringem Umfang, vielmehr stützt er sich nur auf sie und schöpft daraus eigenständige Werte. Die prägnante Rhythmik der überwiegend fröhlichen Themen erforderte die Form von drei Sätzen, weil neben dem Schlussrondo ein Scherzo überflüssig geworden wäre. Das Orchester ist groß, die Holzbläser und Trompeten *a tre* (im letzten Satz Trompete in D, Kornett) 6 Hörner, 3 Posaunen und Tuba, reiche Schlagzeugbesetzung, neben den Streichern auch noch 2 Harfen, im zweiten Satz auch Celesta und im dritten das obligate Klavier.

Im ersten Satz fesselt uns das Ostinato der sich wiederholenden Viertelnoten, ein Charakteristikum der jugoslawischen Volksmusik: Bald erscheint das rhythmische Motiv von 18 Tönen, von denen die ersten 9 aus dem kroatischen Reigen entnommen sind (der Text: „Igra kolo" / „Der Reigen wird getanzt"). Dieses Motiv bildet gemeinsam mit dem Ostinato das Material, das in dem Hauptsatz bearbeitet wird. Das wirkliche Thema erklingt erst im Nebensatz; es ist sangbar, dem Charakter nach wieder volkstümlich und wird zuerst in den Geigen und danach im Englischen Horn vorgetragen. Dieser Schlusssatz ist wieder forsch und rhythmisch. Dann erklingt in der Oboe eine kleine Reminiszenz auf den Nebensatz und nach kurzem Übergang beginnt die Durchführung. Sie wird wieder durch das uns schon bekannten Ostinato eingeleitet, über dem das Hauptmotiv in den Streichern erscheint, währenddessen die Holzbläser den

Kontrapunkt in den Sechszehnteln bringen. Erst jetzt entwickelt sich das Hauptmotiv zu einem Thema, und zwar zu einer regelmäßigen, achttaktigen Periode mit dem Charakter eines Volkstanzes (in den Holzbläsern); der Kontrapunkt geht in die Streicher über. Weiter entwickelt sich das Motiv sogar in zwei Perioden (also in eine zweiteilige Liedform). Die Kontrapunktarbeit verwendet die Augmentierung und die Diminution, verbindet das Haupt- mit den Seitenthemen. Der Musikfluss steigt wild an in ständig steigender Gradation und gipfelt mit dem Nebensatz in den Blasinstrumenten. In der Reprise kehrt zuerst das Ostinato und das Hauptmotiv in der ursprünglichen Form zurück, danach auch die oben schon erwähnte Periode. Aber auch neue, musikalische Gedanken erscheinen, wie z. B. der Kontrapunkt in der Flöte. Die Gradation steigt jetzt steil an, wilde Rhythmen treiben ständig voran, der Nebensatz erklingt nur ganz kurz, der Schlusssatz überhaupt nicht, und die Coda gipfelt in jubelnder Freude.

Der zweite Satz ist langsam und pastoral, die fröhliche Stimmung wird offenkundig ruhiger, in den Vordergrund tritt der elegische Hauch. Über den gedämpften Streichern beginnen die Oboen einen volkstümlichen Gesang. In dieser gezogenen Melodie setzen dann Geige, Klarinette und Englisches Horn ein. Danach wechseln wieder die Geigen dieses Thema ab, dessen Gradation in einen etwas bewegteren Seitengedanken übergeht. Plötzlich wird das Tempo geändert, das Allegretto giocoso bringt eine Episode: das dritte Thema – spielerisch und freudig. Und wieder kehrt das Seitenthema (in Holzbläsern) zurück und dann das Hauptthema; die pastorale Stimmung des Anfanges beendet den Satzes. Zuerst ertönen die Flöten, danach nachdenklich die Soloviolinen, gegen Ende erhellen die Flageoletten, die Streicher, die gezogenen Töne der Holzbläser und Celesta dieses Bild.

Das Rondo nähert sich der Stimmung und den Motiven des ersten Satzes. Das Hauptthema ist ein frei bearbeitetes, mazedonisches Volkslied; es scheint wieder nicht ganz auf, sondern erst in einer kurzen Einleitung, im Fragment und erst nach mehreren Takten in der wahren Gestalt. Es hat den Tanzrhythmus des kroatischen Kolos. Das zweite Thema (Seitenthema) kommt in Blechbläsern. Nach dem Wiederholen des Hauptthemas wird das Tempo wesentlich verlangsamt, worauf in Blechbläsern das Motiv erschallt, welches das dritte Thema vorbereitet, das danach vom Englischhorn übernommen wird, danach von den Oboen (lento cantabile); es ist melancholisch gefärbt und bildet somit einen starken Kontrast zu den vorhergehenden Gedanken. Der Musikfluss geht erst mit dem Auftritt des rhythmisch veränderten Hauptthemas in das ursprüngliche Tempo über, das die Basis der folgenden Fuge ist, die vorantreibt und im schwerfälligen Klang der Trompeten und Posaunen gipfelt. Das Hauptthema tritt dann wieder in einer neuen (triolischen) Variante auf, mit der sogar eine weitere, duolische Variante und später mit dem zweiten Thema (in den Blechbläsern) kombiniert wird. Danach dominiert es wieder in seiner ursprünglichen Form. Die steigende Gradation wird aber plötzlich unterbrochen; in den Blechbläsern erklingt das Hauptthema des ersten Satzes. Dem antworten Violen, Celli und Kontrabässe mit dem augmentierten Hauptthema des Rondos. Es kehrt wieder der lebendige Musikfluss zurück und das Hauptthema des Rondos in seiner Grundgestalt beendet glücklich und jauchzend die Symphonie.

Mandić schrieb die zweite Symphonie zwischen Ende März und Ende August 1930, und im Dezember desselben Jahres wurde sie vom Schottischen Orchester in Glasgow mit großem Erfolg uraufgeführt […]“.[673] (Übersetzung Paul Koutnik)

Wie aus dem Text des Konzertprogramms ersichtlich, enthält auch diese Symphonie einige Merkmale, die für Mandićs symphonisches Schaffen typisch ist:

1) Die Volksmusik wird in Form von Zitaten verwendet, aber, wie Mandić selbst hervorhebt[674], in einer Art und Weise, die sich zwar auf Volkslieder und Volkstänze stützt, aber aus ihnen eigenständige Werke schöpft[675]. Was darauf hinweist, dass er in seinem Werk die Volksmusik auch auf der Ebene der strukturellen Aufbauelemente verwendet, diese frei kombiniert und sie in künstlerischer Freiheit zu größeren formalen Einheiten zusammenbaut.

[673] Konzertprogramm zur Aufführung der Zweiten Symphonie in Prag am 1.2.1931. Archiv der Tschechischen Philharmonie, Prag.
[674] Auch hier stammt der Text ganz eindeutig entweder von Mandić selbst oder er wurde in Absprache mit ihm verfasst.
[675] Konzertprogramm, ebd.

Besonders interessant in diesem Kontext ist die Stelle im Konzertprogramm, die darauf verweist, dass Mandić Volksmusik ganz verschiedenen Ursprungs und geographischer Herkunft verschmilzt und auf diese Weise neue Volksmusik-„Hybride“ erschafft: so ist z.B. das Thema des *Rondos* eine mazedonische Melodie, die den Rhythmus eines kroatischen Kolos hat![676]

2) Auch hier wird im letzten Satz eine Fuge[677] verwendet, jene Form, die den Höhepunkt der polyphonen Technik darstellt, was auf stilistische Merkmale des Neobarock bzw. des Neoklassizismus hinweist.

3) Die musikalischen Themen werden auch hier variiert: im Text des Konzertprogramms wird explizit der Terminus „Themenvariante“ verwendet, der auch für andere Musikwerke Mandićs paradigmatisch ist.

4) Ein wichtiges Element stellen die Ostinato-Flächen dar, die typisch für fast alle Orchesterwerke Mandićs sind.

5) Kleinere melodische formale Einheiten werden periodisch aufgebaut, was bei allen späteren symphonischen Kompositionen der Fall ist; ebenso werden Motive zu größeren formalen Einheiten verkettet, wie es z.B. hier die Liedform ist.

6) Im letzten Satz bringt Mandić das Hauptthema des 1. Satzes, was auf das zyklische Prinzip hinweist, das in allen seinen Symphonien vorhanden ist;

7) Ebenso wie z.B. im 2. Satz der *Ersten Symphonie* oder in einigen Sätzen der *Nächtlichen Wanderung* stellt der Rhythmus ein sehr wichtiges Element der Musiksprache dar;

8) Aus der Schilderung im Konzertprogramm kann man darauf schließen, dass das Ende auch dieser Symphonie ekstatisch ist und sie „triumphal“ („glücklich und jauchzend“[678]) endet.

Aus den erhaltenen Texten über die Rezeption von Mandićs Kompositionen in der damaligen Presse, die auch Teil der vorliegenden Arbeit sind, gewinnt man den Eindruck, dass die *Zweite Symphonie* ein unprätentiöses Werk ist – voll von lebendigen Rhythmen und von *élan vital* –, in dem auf eine sehr erfindungsreiche Art und Weise und auf einem hohen handwerklichen Niveau Elemente der Volksmusik aus dem Gebiet des damaligen

---

[676] Eine wichtige Information in Bezug auf Mandićs Zugang zur Einbeziehung der Volksmelodik in der *Zweiten Symphonie* gibt uns Franz Bartoš in seinem Bericht über dieses Konzert: „[...] Využívání lidové melodiky není zde míněno ve smyslu folkloristickém; není účelem samo s sobě, je platným prostředkem k dosažení melodické a hlavně rytmické objektivní linie. Je to útěk od romantisujících prvků k věcnějšímu, střízlivějšímu výrazu, jenž se Mandičovi nezdařil dosud úplně [...]“. / “[...] Die Verwendung von Volksmelodik ist hier nicht im folkloristischen Sinn gedacht, sondern ist ein gültiges Mittel zum Erreichen einer melodisch und rhythmisch objektiven Linie. Es ist eine Flucht von romantisierenden Elementen zum mehr sachlichen, nüchternen Stil, was Mandić bisher nicht zur Gänze gelang [...]“. (Übersetzung Paul Koutnik). F. B. (Bartoš, Franz?): „Z koncertů. Novinky v koncertech České Filharmonie“, in *Klíč*, 1/8 (1930-31), S. 252.

[677] Da die Partitur verschollen ist, ist es nicht möglich zu überprüfen, ob es sich um eine Fuge oder eventuell um ein *Fugato* handelt.

[678] Konzertprogramm, ebd.

Jugoslawien integriert sind. Dies stimmt auch mit der Beschreibung des Prager Musikkritikers Leo Schleissner überein, der die *Zweite Symphonie* charakterisiert als „[…] ein formal ausgereifte[s], gedanklich unproblematische[s] Werk, das rhythmische und melodische Elemente südslawischer Volksmusik mit ansehnlichem Können auf symphonische und kontrapunktische Ergiebigkeit erprobt […]“[679].

3.2.2. *Bläserquintett*

3.2.2.1. Entstehungskontext

Neben dem *Streichquartett* ist das *Bläserquintett* die Komposition, die bei der Aufführung in Prag und Wien von den Prager Musikkritikern fast einstimmig als sehr gelungen bewertet wurde.[680] Die Partitur des Werks gilt bis dato als verschollen, sie wurde aber aus den „im Familienbesitz eines ehemaligen Mitglieds des Prager Bläserquintetts“[681] entdeckten Stimmen rekonstruiert. Die Entstehungszeit des Werkes konnte auf Basis der Information von Miloslav Klement bestimmt werden, derzufolge auf der Titelseite (die als einzige von der Partitur des Werks erhalten geblieben ist)[682] das Datum „1930“ angeführt ist. Das Datum der Aufführung des Werks – 12.2.1931 – bestätigt diese Datierung zusätzlich.

Die Wichtigkeit des *Bläserquintetts*[683] für die Erforschung von Mandićs musikalischem Œuvre liegt in der Tatsache, dass es neben dem *Streichquartett* das einzige aufbewahrte Werk aus der frühen Prager Phase (bis zum Ende der 1930er Jahre) ist, das der Autor keiner radikalen Überarbeitung unterzogen hat, wie es bei der *Ersten Symphonie* und dem sinfonischen Gedicht *Nächtliche Wanderung* der Fall war.[684] Deshalb weist das Bläserquintett eine stilistische „Reinheit“ auf, eine Einheitlichkeit des harmonischen Ausdrucks, der formalen Lösungen und des Aufbaus, die für den größten Teil der erhalten gebliebenen Kompositionen aus der Prager Schaffensperiode atypisch sind.

---

[679] Schleissner, Leo (L. S.): «Konzerte», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 29 (3. Februar 1931) S. 6-7.
[680] Vgl. dazu Kapitel 2.5.1.: *Werkrezeption in der zeitgenössischen Periodik*.
[681] Brief des Flötisten Miloslav Klement vom 12.11.1997 an den Verfasser.
[682] „[…] Es gibt nur in [sic!] Stimmen; von der Partitur habe ich in meinem Archiv nur die Tittelseite [sic!] ohne Noten, mit dem Datum 1930. […]“. Ebd.
[683] Das *Bläserquintett* ist bis dato die einzige Komposition Mandićs, die für CD eingespielt wurde: Die Komposition wurde im Jahr 2006 vom Zagreber Bläserensemble (Zagrebački puhački ansambl) aufgenommen und erschien auf der CD *Mládí*, die vom Kroatischen Musikinformationszentrum der Konzertdirektion Zagreb herausgegeben wurde.
[684] Im Unterschied zum *Streichquartett* und zum *Bläserquintett* gehören diese Kompositionen – wie in den entsprechenden Kapiteln dargelegt – zu jenen musikalischen Dokumenten, in denen nebeneinander zwei zeitlich unterschiedliche Schichten, zwei verschiedene „Handschriften“ desselben Komponisten existieren, da zwischen ihrer Entstehung und dem Zeitpunkt zu dem sie überarbeitet wurden einige Jahre liegen, in denen Mandić sein musikalisches Idiom (den harmonischen Ausdruck, die kompositorische Poetik wie auch die musikalische Ästhetik) völlig änderte, was ihre stilistische Einheitlichkeit beeinträchtigt hat.

Sein *Bläserquintett* schrieb Mandić für das hervorragende Ensemble des Prager Bläserquintetts[685] (tschechisch: Pražské dechové kvinteto), das der vielseitige Musiker (er war Dirigent, Komponist und Oboist) Václav Smetáček 1928 gründete. Nachgerade beeindruckend ist das Verzeichnis der Kompositionen[686], die für dieses Ensemble geschrieben und von ihm auch uraufgeführt wurden: im Verzeichnis befinden sich 95 Werke hauptsächlich tschechischer Komponisten, unter denen auch solche aus dem damaligen Jugoslawien waren: neben Mandićs Werk enthält das Verzeichnis die *Bläserquintette* von Ljubica Marić, Vojislav Vučković, Lucijan Marija Škerjanc, von Mandićs slowenischem Lehrer Slavko Osterc (*Bläserquintett* und *Bläsertrio*!), aber auch von zwei seiner Prager Lehrer, den Tschechen Karl Boleslav Jirák (*Bläserquintett* op. 34) und Jaroslav Křička (*Divertimento für Bläserquintett*), sowie von Mandićs „Stipendiaten"[687] Jaroslav Ježek. Im Verzeichnis finden sich auch Kompositionen bedeutender tschechischer Komponisten wie Bohuslav Martinů (*Bläsersextett*) und Vítězslav Novák (*Suite Mládí* / *Jugend*) oder die eines der wichtigsten slowakischen Komponisten jener Zeit, Eugen Suchoň (*Serenade* Op. 5), und vieler anderer.

3.2.2.2. Werkanalyse

Von der musikalischen Struktur und der Form des *Bläserquintetts* kann man behaupten, dass sie in einer Reihe von Elementen mit der seines *Streichquartetts* übereinstimmen und dass seine Musiksprache vielleicht die „modernste" und in Bezug auf die Dissonanzverwendung eine der „radikalsten" in seinem gesamten musikalischen Schaffen ist. Hinsichtlich der Vorbilder bzw. Einflüsse lässt Mandićs *Bläserquintett* einige wichtige Merkmale der musikalischen Sprache Béla Bartóks erkennen, was hier anhand von einigen Beispielen dargelegt werden soll:

1) Verwendung von Melodien, die auf den Elementen der pentatonischen Tonleiter, der konstruierten[688] Tonleiter und altkirchlichen Modi aufgebaut sind, denen man auch in der

[685] Zur Zeit der Uraufführung von Mandićs Werk spielte das Prager Bläserquintett in der Besetzung Rudolf Hertl – Flöte, Vladimír Řiha – Klarinette, Václav Smetáček – Oboe, Otakar Procházka – Horn und Karel Bidlo- Fagott.

[686] Vgl. dazu http://www.smetacek.cz/userfiles/page/247/15a994c3d428cc21309a62fbf823e317.pdf (letzter Zugriff 13.04.2017).

[687] Mandić war von Jaroslav Ježeks Diplomarbeit – dem *Konzert für Klavier und Orchester* – begeistert und ermöglichte Ježek durch seine finanzielle Unterstützung einen einjährigen Aufenthalt in Paris. Vgl. dazu Fußnote Nr. 262.

[688] Gemeint ist Bartóks sog. 3. Modus (das Modell 1:2 – eine Tonleiter, die auf sukzessiven Tonschritten mit abwechselnd kleinen und großen Sekunden aufgebaut ist). Hier sollte auch Mandićs „konstruktivistischer" Ansatz beim Komponieren dieses Werks betont werden, auf den die Symmetrien im Themenaufbau, die

Volksmusik begegnet. Hier findet man einen spezifischen Fall, in dem die melodische Linie auf der sukzessiven Abfolge von Tetrachorden verschiedener Modi basiert.[689] Wenn man das Einführungsmotiv des 1. Satzes (T. 1-3) des *Bläserquintetts* genauer betrachtet, merkt man, dass es auf einer Tonfolge zweier unterschiedlichen Modi aufgebaut wurde: der erste Teil fußt auf dem Pentachord des hypophrygischen Modus auf dem Ton *e* (*e-f-g-a-b*) und der zweite auf dem Pentachord der istrianischen Leiter auf gis (*d-c-h-a-gis*).

1. S., T. 1-3

2) Aufbau der Motive und der motivischen Einheiten, die auf der Ursprungszelle fußen, die aus der *Cambiata*-Figur hervorgegangen ist.[690] Im Bläserquintett sind die Beispiele dafür ganz am Anfang des 2. Teils des Themas (**T**) zu finden:

1. S., T. 5-11, Cl. in *b*

3) Verwendung von Symmetrien bzw. Symmetrieachsen[691] und von Spiegelung: so etwa der erste Teil des **T** (T. 5-7 – Cl. in *b*), in dem die vertikale Symmetrieachse auf der Note *fis* vorkommt[692],

Verschmelzung, d.h. die simultane Verwendung thematischer Elemente eines Satzes mit den thematischen Elementen aus anderen Sätzen hinweisen wie auch der Aufbau der linearen Strukturen durch Addierung der Fragmente unterschiedlicher Modi- oder Tonleiterelemente.

[689] Als Beispiel dafür führt János Kárpáti bei Bartók die Tonleiter der rumänischen Volksmusik aus Máramaros an „[...] which has 'borrowed' its lower tetrachord from the Lydian mode and its upper tetrachord from the Mixolydian mode [...]“. Kárpáti, op. cit. S. 127.

[690] Mehr zur Verwendung der Cambiata-Figur in Mandićs *Streichquartett* siehe S. 185.

1. S., T. 5-7, Cl. in *b*

und der zweite Teil des **T**, der auf dem Prinzip der Kreisbewegung um die horizontale Achse aufgebaut ist:

1. S., T. 8-11, Cl. in *b*

4) Verwendung von monothematischen Strukturen[693], die in Mandićs *Bläserquintett* besonders im 2. Satz zum Tragen kommt.[694]

5) Anwendung des Variationsprinzips, das bei jedem Vortragen des thematischen Materials angewandt wird und durch welches eine wortwörtliche Wiederholung strikt vermieden wird.[695]

6) Anwendung eines Postulats, das Bartók so definierte: „[...] je primitiver eine Melodie, um so eigenartiger kann die Harmonisierung bzw. die Begleitung sein [...]“.[696] Im *Bläserquintett* gibt es viele Beispiele für eine sehr ungewöhnliche Harmonisierung einfacher Melodien. Als Beispiel soll hier der **B**-Teil des 1. Satzes (T. 44 ff oder T. 55 ff des 3. Satzes) genannt werden.

---

[691] Für die zahlreichen Beispiele der Symmetrien in Bartóks Werken vgl. Kempf, Davorin: *Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien*, Dissertation Freie Universität Berlin 2006. Hier zitiert nach: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000004812/davorin_kempf_diss.pdf (letzter Zugriff 15.04.2017).

[692] Dabei wird der erste Teil des **T** in Krebsumkehrung widergespiegelt.

[693] „[...] Monothematic structure is to be found in virtually every one of Bartók's composite musical constructions [...].“ Kárpáti, op. cit. S. 97.

[694] Vgl. dazu die nachfolgende Analyse.

[695] Wie schon in der Analyse des Streichquartetts gezeigt wurde, übernahm Bartók dieses Prinzip (das mit Mahlers Postulat der strikten Vermeidung jeglicher wortwörtlichen Wiederholung verbunden ist und das von ihm auch Schönberg und Zemlinsky übernommen haben) aus der Volksmusik: „[...] Bemerkenswert ist die Anregung, die die ungarischen Werke Bartóks in ihrem konstitutionellen Aufbau von der Volksmusik erhalten haben. An erster Stelle sei hier des Variationsprinzips gedacht, jenes Gesetzes der stetigen Veränderung des ‚Nie-zweimal-dasselbe', welches Bartók – in einem bedeutsamen Gespräch mit D. Dille (1937) – als gemeinsamen Grundzug der Volksmusik und seiner persönlichen Veranlagung erkannte und betonte [...]“. Szabolcsi, Bence: „Bartók und die Volksmusik“, in: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Szabolcsi, Bence (Hrsg.), Budapest: Corvina Verlag, 1957, S. 85.

[696] Bartók, Béla: „Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, in: ebd., S. 162.

7) Verwendung von Pseudo-Volksmelodien[697], aber auch wortwörtlicher Zitate von Volksmelodien – hier des Volkslieds *Biljana platno beleše* (dt. *Biljana blich das Linnen weiß*) in einer Version aus der Chorkomposition *Deseta rukovet* von Stevan Stojanović Mokranjac.[698]

8) Simultanes Erscheinen der horizontalen und vertikalen Strukturen, was ein Resultat der Stimmführung in den Modalsystemen mit betonter Chromatikverwendung ist, wie dies in allen Sätzen des *Bläserquintetts* der Fall ist.

In der Art und Weise wie das thematische Material vorgetragen und entwickelt wird und infolgedessen im Formaufbau lehnt sich das *Bläserquintett* großteils an neubarocke Vorbilder an.

Das formale Schema des ersten Satzes

Einführung (T. 1-4), **A** (T. 5-43), **B** (T. 44-67), **A'** (T. 68-105), **B'=AB** (T. 106-119), **Übergang=Einführung** (T. 120-124), **A''** (T.125-157)

verweist auf die Rondo-Form (**ABA'B'A''**), jedoch hat die formale Einheit – durch die Verschmelzung (Verknüpfung) des **A'**- und des **B'**-Teils (in dem simultan die Motive d.h. die Themen aus den Teilen **A** u **B** vorhanden sind) – die Umrisse einer Sonatendurchführung. Obwohl für die These der Sonatenform des Satzes zwei klar profilierte Themen **TA** und **TB** sprechen und man den formalen Teil von T. 5 bis 67 die „Sonatenexposition“ und den Teil von T. 68 bis 125 die „Sonatendurchführung“ nennen könnte, bringt die „Reprise“ keine Wiederholung des **TB** (des „zweiten Themas“), was gegen die Sonatenform-These spricht. Außerdem geschieht in dieser angenommenen „Exposition“ die Interaktion zwischen dem **TA** und dem **TB,** wie erwähnt, nur auf der Ebene der Superposition des **TB** und der motivischen Elemente des **TA**, obwohl man auch hier behaupten könnte, Mandić versuche androgyne Motive zu schaffen, die Elemente von **TA** und **TB** beinhalten , wie es in T. 113-118 der Fall ist:

1. S., T. 113-114, Ob.

[697] Bartók unterscheidet nach Kárpáti drei Arten der Verwendung der Volksmusik in der Kunstmusik: 1. „folksong arrangement“, 2. „folksong imitation“, 3. „idiomatic assimilation of folk music“. Kárpáti, op. cit., S. 95.

[698] Vgl. dazu die nachfolgende Analyse.

Bei der Betrachtung des formalen Satzverlaufs müssen seine thematischen Momente betont werden: nach einer kurzen Einführung (*Risoluto*, T. 1-4), in der alle Instrumente das Einführungsmotiv unisono vortragen, setzt das Thema (**TA**) ein, das eine barocke Physiognomie und einen barocken Puls aufweist:

1. S., T. 5-11, Cl. in *b*

Es wird dann im Fortgang nach dem Prinzip der freien Imitation in einem Pseudo-Fugato durch die Stimmen durchgeführt. Dabei werden als Imitationsanfänge entweder der 1. oder der 2. Teil des **T** verwendet (die Themenimitationsanfänge sind im T. 11 – Ob., T. 15 – Fl., T. 19 – Ob., T. 21 – Cl. in *b*, usw.). Das thematische Material wird durch eine Art Kontrapunkt in anderen Stimmen begleitet und wird sehr frei durchgeführt; eine schön ausgearbeitete kontrapunktische Stimme setzt gleichzeitig mit dem Anfang des Themas im T. 5 in der Fagottstimme ein und wird bis zum T. 22 kontinuiert. Die ganze Faktur ist also polyphon, obwohl stellenweise auch kurze homophone Stellen vorkommen, grundsätzlich als Übergänge zwischen den größeren formalen Einheiten, z.B. T. 37-40, oder T. 120-124, Passagen, die auf dem Einführungsmotiv von ganz am Beginn des Satzes aufgebaut sind.

Auf einem sehr frei begriffenen Prinzip der Themenimitation in der Exposition einer barocken Fuge wurde auch der **B**-Teil des Satzes (*Moderato cantabile*) aufgebaut, an dessen Anfang das **TB** eingesetzt wird (T. 44 – Ob.):

1. S., T. 44-51, Ob.

Das **TB** ist ein 7-taktiger Musikgedanke im Dreiertakt und mit Tanzcharakter[699], der zuerst in der Fl. (T. 51) und danach noch variierter in der Cl. in *b* anfängt (T. 59) und in der Fl. (T. 62) fortgesetzt wird. Der **A'**-Teil wurde durch das Hinzufügen einer neuen Begleitschicht gekennzeichnet – zuerst eines synkopierten Orgelpunkts in der Fagottstimme, der später mit Sechzehntelnoten-Figuren in der Fl. alterniert. Im ersten Teil des formalen **B'**-Abschnitts wird

[699] Ein nur mit den Initialen F. B. angegebener Musikkritiker erwähnt beim „Seitensatz" den „Walzer"- bzw. „Menuett"-Charakter. Vgl. dazu F. B. (Bartoš, Franz?): „Z koncertů. Novinky v koncertech České Filharmonie", in *Klíč*, 1/8 (1930-31), S. 251-252.

das musikalische Geschehen durch die Hinzufügung von Achtelnotenfiguren in der Bassstimme (Fag. T. 106-111) intensiviert. Die Sechzehntelfiguren in Cl. in *b* und ganz am Ende des Satzes auch in der Fl. und Ob. kennzeichnen auch das letzte **A''** (*Come al principio, un pochettino più animato*) und verleihen dem Ende des Satzes einen fast barocken Sechzehntelnoten-Puls und Lebendigkeit.

Die harmonische Sprache des Satzes kann man als freie Tonalität bezeichnen, in der eine wichtige Rolle die Chromatik ebenso wie die modalen Tonleitern spielen, in denen viele melodische Fragmente aufgebaut sind.

Neben dem schon angeführten Einführungsmotiv, das in zwei unterschiedlichen Modi aufgebaut ist, ist auch das **TB** sehr interessant, in dessen Verlauf unterschiedliche Modi zu erkennen sind:

Am Beginn im T. 44 der hypophrygische Modus

1. S., T. 44-45, Ob.

bzw. in der Fortsetzung (T. 48-50) der mixolydische auf *d* (mit dem Durchgangston *f*)

1. S., T. 46-51, Ob.

und weiter: T. 51 – phrygisch, T. 52 – wieder hypophrygisch, T. 53 – Ganztonleiter .

1. S., T. 51-53, Fl.

Der Orgelpunkt in Bass (*des*) im ersten Segment des **B**-Teils erscheint nie im **TB**, so nimmt die harmonische Situation, obwohl es sich um die freie Tonalität handelt, Umrisse eines polymodalen Klangbildes (Systems) an. Zum Verhältnis des **A**- und **B**-Teils könnte man

feststellen, dass der **A**-Teil wegen der chromatisch ausgeprägten linearen Strukturen eine größere Dissonanz-Dichte als der **B**-Teil aufweist, was auch eine Folge des modal gefärbten, im Großen und Ganzen diatonisch konzipierten **TB** ist, das in der Vertikale meistens Viertelnoten-Akkordsäulen aufweist.

Im Vortragen des thematischen Materials ist das Prinzip des Aufbaus der melodischen Linie und der thematischen linearen Strukturen auf die Art und Weise bemerkbar, dass hier die 12 Töne der chromatischen Leiter fast ohne Wiederholung vorgetragen werden, was Mandićs Musikidiom sehr nahe an die Zwölftontechnik rückt. Die Vertikale ist harmonisch durch sehr dissonante Gefüge charakterisiert, in denen Quarten (sehr oft übermäßige), jedoch auch Sekunden (kleine und große) vorherrschen und in denen genauso wie im *Streichquartett* zufällige Harmonien vorkommen, die Resultat der polyphonen Stimmführung sind.[700]

Auch die Form des **zweiten Satzes** ist im Sinne der normativen Formenlehre nicht eindeutig zu bestimmen bzw. weicht sie von den strikten, ganz traditionellen formalen Mustern ab:

A (*Andante capriccioso*, T. 1-33), **B** (*Calmo*, T. 34-70), **Coda** (*Come al principio*, T. 71-86)

Dabei beinhaltet die **Coda** die motivischen Elemente des **A-** und des **B-**Teils und zugleich die Flöten-Kadenz und das **TB** aus dem **B-**Teil des ersten Satzes des Werks! Das monothematische Prinzip, das weiter oben als ein häufig vorhandenes Prinzip des Formaufbaus in den Kompositionen Bartóks hervorgehoben wurde, manifestiert sich hier in der Tatsache, dass das thematische Material des **B**-Teils aus dem zweiten Teil des Formabschnitts **A** abgeleitet worden ist.

Der **A**-Teil wird durch die sehr expressive, rhythmisch komplexe und von chromatischen Tonschritten gesättigte Melodie (**T**) in grundsätzlich herabsteigender Bewegung bestimmt, die im Laufe des ganzen formalen Abschnitts variiert wiederholt wird. Ihr erster Teil hat den Charakter einer improvisierten, kapriziösen und spontan vorgetragenen arabesken Melodie,

[700] Im Vorwort des Beihefts zur CD *Mládí* schreibt der Verfasser der vorliegenden Arbeit: „[...] Nepobitno je da skladanje u tako zadanom tonskom prostoru rezultira trpkim, oporim zvukom zasićenim disonancom i apartnim tonskim sklopovima, za koje uho razmaženo tonalitetom treba vremena da bi se na njih naviklo [...]“. / „[...] Zweifellos resultiert das Komponieren in einem so vorgegebenen Tonraum auch in einem herben, von Dissonanzen durchtränkten Klang; zu finden sind hier aparte Tongebilde, für welche ein durch die Tonalität verwöhntes Ohr oft Zeit braucht, um sich an sie zu gewöhnen [...]“. (Übersetzung Sead Muhamedagić). Beiheft des CD-s *Mládí*, Zagreb: Kroatisches Musikinformationszentrum, Konzertdirektion Zagreb, 2016, S. 4.

S. 2., T. 1, Fl.

während ihr zweiter Teil mit jeder neuen Wiederholung wesentlich geändert erscheint. So wird aus diesem „Schwanz“ des **T** langsam ein 4-taktiges neues Thema (**Th**) entwickelt, das sich im T. 10 herauskristallisiert und nach und nach eine eigene Physiognomie annimmt.

2. S., T. 2, Fl.

→

2. S., T. 5-6, Cl. in *b*

2. S., T. 10-13, Cor. ing.

→

Den neuen formalen Abschnitt **B** (T. 34-70) bestimmt thematisch die 4-taktige Melodie in Cor. ingl., die eine Variante des **Th** ist und konstant wiederholt und variiert wird und sich auf diese Art und Weise in eine „endlose“ Melodie verwandelt, d.h. eine Melodie des breiten Bogens. Diese Melodie kontrastiert in ihrem diatonischen und periodischen melodischen Aufbau zum **T** des **A**-Teils.

Im gesamten Verlauf des B-Teils ist auch dieses Mal eine neue begleitende Schicht vorhanden – konstante triolische Sechzehntel-Figuren in der Klarinettenstimme (deren Ostinatomuster von T. 59 bis 65 geringfügig variiert wird). Ab dem T. 51 wird – neben der thematischen melodischen Linie in Cor. ingl. – aus der Begleitschicht eine selbstständige Melodie in Fl. geformt, so sind die melodischen Linien dieser zwei Instrumente durchgehend bis zum T. 64 in einem eigentümlichen Dialog verflochten. Am Ende des **B**-Teils (T. 66-70, *Con lamento*) wird noch einmal fast wortwörtlich das melodische Fragment von T. 46-51 wiederholt, jetzt jedoch ohne die wellige Klarinettenbegleitung, fast wie eine Reminiszenz, ein entferntes Echo der Hauptmelodie diesen Satzteils.

In der **Coda** (T. 71-86) wird zuerst noch einmal die arabeskenähnliche Melodie (das **T)** vom Anfang des Satzes vorgetragen, die in eine kurze Flötenkadenz übergeht und am Ende in der Klarinettenstimme zum Stillstand gebracht wird. Im letzten Abschnitt des Satzes (*Lento*, T. 77-86) werden simultan auch die mit der Melodie vom Anfang des B-Teils (T. 34-37, Cor.

ing.) identische Melodie und das Fragment des 2. **T** des 1. Satzes vorgetragen, was auf die Anwendung des zyklischen Prinzips hinweist – ein kompositionstechnisches Verfahren, das Mandić oft benützt.

2. S., T. 77-82, Cor. ing. und Cor.

Der ganze Satz wurde homophon konzipiert, mit dem Thema im Brennpunkt des Geschehens, das von Akkorden (z.B. den parallelen Quarten am Beginn) oder eigentümlichen melodischen Fragmenten (Zweiunddreißigstelnoten-Quintolen in Cl. in b, T. 14-17) begleitet wird. Als Beispiel für die Benützung unterschiedlicher Modi sollen zwei Passagen angeführt werden, die zur Gänze auf der istrianischen Tonleiter aufgebaut sind:

- die Melodie in der Fl. (T. 14)

2. S., T. 14, Fl.

- die Passage in Cl. in *b*

2. S., T. 21-22, Cl. in *b*

Auch der **dritte Satz** weist keine in der Tradition verwurzelte Form auf: am nächsten steht diese Form der eines Rondos mit zwei Themen:

Einleitung (T. 1-5), **A** (T. 6-41), **Episode I** (T.42-54), **B** (T. 55-78), **Übergang** (**Einleitung**) (T. 78-91), **A'** (T. 92-108), **Episode II** (T. 109-127), **A''** (T. 128-143), **B'** (T. 144-153), **A'''** (**Coda**) (T. 154-166)

Obwohl er eine komplizierte formale Struktur aufweist, hat der Satz die Merkmale eines Scherzos: seine Qualitäten sind die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die geistreiche musikalische Substanz, sein Elan und seine tänzerische Bewegung.

Der Anfang des dritten Satzes ist seiner Struktur nach dem Anfang des 1. Satzes verwandt und mutet wie dessen Persiflage an: nach einer 5-taktigen Einführung (*Risoluto*), die genauso wie im 1. Satz auf einem (hauptsächlich) absteigenden Motiv (**AM**) fußt und die von allen Instrumenten homorhythmisch gebracht wird,

3. S., T. 1-5

beginnt der **A**-Teil (*Allegro ritmico*), in dem das Thema (**TA**) gebracht wird, wobei dessen 2 erste Takte rhythmisch mit den 2 ersten Takten des Einführungsmotivs (**AM**) identisch sind.

3. S., T. 6-13, Fag.

Das **T** weist einen neobarocken Achtelnoten-Puls auf und wird auch hier nach dem Prinzip der freien Imitation (es wird zweieinhalb Mal vorgetragen) durch die Stimmen durchgeführt. Die Struktur der anderen Stimmen ist quasi-homophon, da sie größtenteils auf ornamentalen Figuren d.h. Ostinatofiguren basiert. Im weiteren Verlauf des Satzes (T. 26-41) werden die Fragmente des **TA** abwechselnd durchgeführt. Die erste Episode (**E1**) baut auf dem Anfangsmotiv des **T** (einem multiplizierten Motiv aus einer punktierten Achtelnote und einer Sechzehntelnote) und der Figur der Sechzehntelnoten-Passage auf.

Besonders interessant ist das Material des **B**-Teils: Hier bediente sich Mandić eines Zitats, was unter den Kompositionen aus seiner Prager Periode nur bei dieser und bei der (verschollenen) *Zweiten Symphonie* der Fall ist. Es handelt sich um jene Melodie, die der

serbische Komponist Stevan Stojanović Mokranjac[701] am Beginn seiner Chorkomposition *Deseta rukovet* / *Die zehnte Girlande* verwendete und die eine eigenwillige musikalische Zusammenfügung (eine Art Chor-Rhapsodie) von kunstvoll bearbeiteten, stilisierten und harmonisierten Volksliedern aus Mazedonien, genauer aus Ohrid, ist. Mandić zitiert[702] hier den Anfang, d.h. die ersten 4 Takte des Volkslieds *Biljana platno beleše* , das Mokranjacs freie Paraphrase der Volksmelodie ist.[703]

[701] „[…] Stevan Stojanović Mokranjac […] (* 28. Dezember 1855$^{jul.}$/ 9. Januar 1856$^{greg.}$ in Negotin; † 28. September 1914 in Skopje) ist einer der bedeutendsten serbischen Komponisten und Musikpädagogen des 19. Jahrhunderts. […] Stevan Stojanović studierte Mathematik an der Universität Belgrad, dann von 1879 bis 1882 Harmonie und Komposition an der Hochschule für Musik in München, von 1884 bis 1885 in Rom und von 1885 bis 1887 am Konservatorium Leipzig. Seine Arbeit war stark von geistlichen Liedern und von Volksliedern beeinflusst, und beide Musikrichtungen waren ihm Inspiration für seine Werke. Zu seinen berühmtesten Stücken gehört der Liederzyklus *Rukoveti*, der auf Volksmusikmotiven aus Bosnien, Serbien, Mazedonien und Bulgarien basiert. Mehrere seiner Werke sind nur für den orthodoxen gottesdienstlichen Gebrauch komponiert, wie die Vertonung der Heiligen Liturgie des Johannes Chrysostomos (1894–1895) mit dem Cherubinischen Hymnus als eindrucksvollstem Teil […]“. https://de.wikipedia.org/wiki/Stevan_Stojanovi%C4%87_Mokranjac (letzter Zugriff 17.04.2017).

[702] Das musikalische Zitat ist kein wortwörtliches; im gegebenen Kontext handelt es sich aber zweifellos um Mokranjacs Paraphrase des Liedes.

[703] „[…] Melodija ove pesme je, verovatno, slobodna Mokranjčeva parafraza melodije koja se u narodu peva na isti tekst […].“ / „[…] Die Melodie dieses Liedes ist, wahrscheinlich, Mokranjacs freie Paraphrase der Melodie, die im Volk zum gleichen Text gesungen wird […]“. Zit. nach Peričić, Vlastimir: „Vorwort“, in: Ilić, Vojislav (Hrsg.), *Stevan Stojanović Mokranjac. Secular Music I. Garlands*, Knjaževac: Muzičko izdavačko preduzeće „Nota“ und Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 1992, S. XXII. Für die Informationen über Mokranjacs Werk bedanke ich mich bei Dr. Aleksandar Vasić, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Beograd.

Mandićs Thema (**TB**), das am Anfang des **B**-Teils vorgetragen wird, besteht außer den ersten 4 Takten von Mokranjacs Komposition noch aus 4 Takten, die er selbst komponierte und die in ihren Charakteristika dem Thema des formalen **B**-Abschnitts des 1. Satzes des *Bläserquintetts* ähneln.

3. S., T. 55-62, Fl.

Am Anfang des **B**-Teils wird simultan mit dem **TB** auch die expressive Melodie in Cl. in *b* vorgetragen, die im gewissen Sinne seinen Kontrapunkt darstellt. Nach weiterem zweimaligen Vortragen der ersten 4 Takte des **TB**, d.h. von Mokranjacs Zitat, folgen wieder die Einführung und das Motiv vom Anfang des Satzes (T. 78-79), das sich im weiteren Verlauf mit dem Anfangsmotiv des **A**-Teils bzw. des Themenkopfs abwechselt (abgesehen von der melodischen Bewegungsrichtung sind die beiden Motive identisch). Der **A'**-Teil beginnt im T. 92 wieder mit dem **TA**, das zweimal in seiner vollständigen Gestalt (Einsätze sind im T. 92 – Fl. und T. 100 – Ob.) in scherzoartigem „Gewand" vorgetragen wird. Die **II. Episode** (**E2**) ist in ihren Eigenschaften der **I. Episode** sehr ähnlich. Im **A''**-Teil (T. 128-143) wird die musikalische Handlung durch das neue Sechzehntelnoten-Ostinatomuster intensiviert (T. 132 Fl. und Ob.), das auch im folgenden **B'**-Teil beibehalten wird und das dann zum „Hintergrund" für das Vortragen von Mokranjacs Thema (**TB**) wird. Der Satz endet mit einer Variante des Themenkopfs (**TA**) in der Fl. und Ob. und Ostinatomustern in allen anderen Instrumenten (Coda – T. 154-166).

Das harmonische Bild des Satzes bestimmt auch hier eine modale Fragmentierung innerhalb der größeren melodischen Einheiten bzw. Passagen (Tonleiterreihen), wie es im Thema selbst der Fall ist:

3. S., T. 6-13, Fag.

Oder z.B. T. 44, Cl. in *b* – dorisch; T. 45, Cl. in *b* – phrygisch:

3. S., T. 44-47)

Oder z.B. Fag T. 134-136 – dorischer Modus auf dem Ton *cis*:

3. S., T. 134-136, Fag.

In der harmonischen Begleitung werden häufig parallele Quarten verwendet – sie haben die Funktion einer „Färbung“ der Melodie –, so etwa im Einführungsmotiv oder im T. 44-48 Ob., Cl. in *b* und Fag.:[704]

3. S., T. 44-47

Grundsätzlich kann man sagen, das die Vertikale hier in Bezug auf Dissonanzen „leichter“ ist (d. h. die Dissonanzdichte ist geringer) als in den vorhergehenden Sätzen; es werden sogar terzstrukturierte Akkorde (die früher nirgendwo erschienen sind) eingesetzt – wie in den folgenden Figuren:

[704] In diesem Fall wie auch in den im Weiteren angeführten Fällen paralleler Stimmführung könnte man vielleicht von polytonalen bzw. polymodalen Situationen sprechen (vgl. dazu z.B. T. 42-43 (alle Stimmen!))

3. S., T. 26-29, Fl., Ob., Cl in *b*

In der harmonischen Sprache des *Bläserquintetts* erscheinen selten auch melodische Fragmente mit einer Stimmenführung in parallelen Terzen oder Sexten:

3. S., T. 39-41, Fl. und Ob.

Wie schon Musikkritiker bei der Prager Aufführungen des Werks angemerkt haben[705], beherrscht Mandić die Techniken der Instrumente souverän, er nützt den Klang in der ganzen Spannweite ihrer Klangregister und setzt einige sehr spezifische Spieltechniken ein (z.B. das *flautando* in der Kadenz des 2. Satzes oder die Verwendung des Vibratos in allen Instrumenten – 1. Satz, T. 120-124).

Hervorzuheben sind auch die Impulsivität und das Temperament, die besonders im letzten Satze des Werkes zum Ausdruck kommen und die ein Prager Musikkritiker als „slawische musikalische Impulsivität“[706] bezeichnete.

Das *Bläserquintett* gehört aufgrund seiner stilistischen Homogenität, der interessanten formalen Lösungen, die teilweise die tradierten Normen durchbrechen, und wegen seiner geistvollen und meisterhaft geformten musikalischen Substanz zweifellos zu Mandićs gelungensten Werken.

---

705 705 „[…] Pozoruhodná je komposičně-technická dovednost autorova ve využití charakteru jednotlivých nástrojů […] / „[…] Bemerkenswert ist die kompositorisch-technische Fertigkeit des Autors in der Nutzung der Charaktere der einzelnen Instrumente […]“. Štěpán, Václav: Vídeňský festival soudobé hudby (16.-22. června 1932)“, in: *Tempo* 1/12 (1933), S. 15. Auch Slavko Osterc preist in seinem Bericht über das Werk Mandićs technisches Können: „[…] Kompozicija je u tehničkom pogledu uzorno delo, po zamisli duhovita, po svojoj koncepciji sasvim moderna i idealno pisana za pet duvača […]“ / „[…] die Komposition ist in technischer Hinsicht ein vorbildliches Werk, der Idee nach geistreich, ihrer Konzeption nach durchaus modern und ideal geschrieben für fünf Bläser […]“. Osterc, Slavko: «Muzika na strani. Deseti međunarodni festival suvremene muzike u Beču», in: *Zvuk* 1/1 (1932), S. 29.

706 Štěpán, ebd.

3.2.3. *Kleine Suite* für Orchester

3.2.3.1. Entstehungskontext und Besonderheiten

Die *Kleine Suite* für Orchester (tsch. *Malá suita* pro orchestr) ist, allem Anschein nach, die Instrumentierung von Mandićs gleichnamiger Komposition für Streichquartett[707], die vom bekannten Prager Zika-Quartett (Zikovo kvarteto) – ungewöhnlicherweise einige Tage nach der Orchesterversion – aufgeführt wurde und heute verschollen ist.[708]

Ein guter Kenner von Mandićs musikalischem Schaffen und einer der wichtigsten tschechischen Kritiker der Zwischenkriegszeit, Boleslav Vomáčka[709], behauptete, Mandićs *Kleine Suite* sei „není dílo homogenní" / "kein homogenes Werk".[710]

Dies hat durchaus seine Berechtigung, in erster Linie, wie noch ausgeführt werden wird, wegen der stilistischen Verschiedenartigkeit vordergründig der harmonischen Sprache und des Charakters einzelner Sätze (zwei Sätze sind stilisierte Tänze, von denen einer seine Wurzeln in der Volksgesangstradition, d.h. in Bauerliedern hat). So sehr also Vomáčkas Behauptung auf den ersten Blick auch zutreffend erscheinen mag – Mandić verfolgt in diesem

---

[707] Dies bestätigt auch die Angabe im Konzertprogramm zur Aufführung der Kleinen Suite am 26.3.1933 (Tschechische Philharmonie, Dirigent Nikolai Malko): „[...] Skladatel napsal ji ve dvojí úpravě: pro smičcový kvartet a pro orchestr [...]" / „[...] Der Komponist schrieb sie in zwei Bearbeitungen: für Streichquartett und für Orchester [...]". Konzertprogramm vom Konzert der Tschechischen Philharmonie am 26.3.1933. Archiv der Tschechischen Philharmonie, Prag.

[708] An dieser Stelle soll daran erinnert werden, dass die *Kleine Suite* am 6.5.1932 im Neuen Deutschen Theater in Prag (Nové německé divadlo, heute: Státní opera, tsch. Staatsoper) von der Tschechischen Philharmonie unter der Leitung des bekannten Dirigenten Georg Szell (György Széll) uraufgeführt wurde. Die Version der *Kleinen Suite* für Streichquartett wurde zum ersten Mal vom Zika-Quartett (Zikovo kvarteto) am 18.5. desselben Jahres in einem der Konzerte des Vereins für Moderne Musik in Prag aufgeführt. Später führte das Werk in Prag noch einmal das gleiche Orchester auf – am 26.3.1933 unter der Leitung eines weiteren großen Dirigenten jener Zeit, Nikolai Malko. Am 15.1.1936 erlebte das Werk auch eine Aufführung in Zagreb, und zwar durch die Zagreber Philharmonie unter der Leitung eines der bekanntesten kroatischen Komponisten und Dirigenten jener Zeit, Krešimir Baranović. Mit der Aufführung am 5.2.2009 in Zagreb (Rundfunksinfonieorchester Kroatien, Dirigent Mladen Tarbuk) wurde die *Kleine Suite* zu Mandićs meistaufgeführtem Werk überhaupt, wozu zweifellos auch die Veröffentlichung der Komposition durch den Wiener Musikverlag Universal Edition im Jahr 1932 beigetragen hatte. (Vgl. dazu das in der vorliegenden Arbeit enthaltene Werkverzeichnis). Trotz großer Anstrengungen seitens des Verfassers war die *Kleine Suite* in der Version für Streichquartett jedoch nicht auffindbar (weder die Partitur noch die Stimmen). Dass die *Kleine Suite* für Orchester die gleiche Komposition wie die *Kleine Suite* für Streichquartett ist, ist aus der Angabe zur Aufführung des Werks am 18.5.1932 ersichtlich: „"[...] v úpravě pro kvartet [...]" / "[...] in Bearbeitung für Quartett [...]". Vgl. dazu Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda*, 8/2, 1976, S. 172.

[709] Boleslav Vomáčka (28. Juni 1887 Mladá Boleslav – 7. Juli 1978, Prag) „[…] byl jedním z nejvýznamnějších českých hudebních kritiků, který spojoval úctu k tradici s živým pochopením soudobého dění […]„ / „war einer der bedeutendsten tschechischen Musikkritiker, der den Respekt vor der Tradition mit einem lebendigen Verständnis der zeitgenössischen Ereignisse verknüpfte […]".
https://cs.wikipedia.org/wiki/Boleslav_Vom%C3%A1%C4%8Dka

[710] „[…] Mandičova Malá suita není dílo homogenní. Zdá se, jakoby se v ní soustředily drobné zápisy z malých inspiračních podnětů, které ex post byly seřazeny v suitu […]" / „[…] Mandićs Kleine Suite ist kein homogenes Werk. Es scheint, als wäre es ein Konzentrat von Notizen kleiner inspirativer Motive, die ex post zu einer Suite aneinandergereiht wurden […]". (Übersetzung Paul Koutnik). Očadlík, Mirko, (M. O.): „Posudky. Josef Mandič: Mála suita", in: *Klíč*, 2 1931-32, S. 234.

Werk sehr konsequent ein kompositionstechnisches Prinzip, das der Komposition wesentliche kohäsive Kraft gibt: auf das einfache, triviale „rohe“ musikalische Material wendet er eine ausgefeilte Kompositionstechnik und ein durchdachtes kompositorisches Verfahren an. In dieser Hinsicht ist die *Kleine Suite* in erster Linie mit dem *Streichquartett* und dem 2. Satz *Scherzo* aus der *Ersten Symphonie* verwandt, jedoch nähert sich der 3. Satz des Werks zum Teil durch seine dichte polyphone Faktur und das spätromantische musikalische Idiom auch dem langsamen 2. Satz der *Dritten Symphonie*.

Mandić bediente sich vor der *Kleinen Suite* schon zwei Mal der Suitenform: die Form der „symphonischen Suite“ setzte er schon 1905 erstmals in der Komposition *Tschemulpo* (*Čemulpo*) für das musikalische Gemälde einer historischen Seeschlacht ein[711], die er durch ein selbstverfasstes außermusikalisches Programm definierte, sowie für die Komposition *Suite im alten Stil* für Klavier (tsch. *Suita ve starém slohu* pro klavír), die aus der frühen Prager Periode stammt (Mandić hat alle seiner Werke aus dieser Zeit als „[…] více méně zdařilé pokusy […]“ / „[…] mehr oder wenig gelungene Versuche […]“)[712] bezeichnet). Letztere ist heute verschollen, daher ist es nicht möglich, sie anhand einer detaillierteren Analyse zu beurteilen.[713]

Als hypothetische Vorbilder für die Entstehung der *Kleinen Suite* sollte Strawinskys *Zweite Suite für kleines Orchester* aus dem Jahr 1921 erwähnt werden, in der mit einem fast webernschen Minimalismus die Tänze Marsch, Polka und Walzer sowie der Galopp thematisiert werden.[714] Dazu kommt noch die *Kleine Tanzsuite* (*Malá taneční svita*)[715] von Bohuslav Martinů aus dem Jahr 1919, die ebenso wie Mandićs *Kleine Suite* die Sätze *Walzer* und *Píseň* (dt. *Melodie*) beinhaltet (letzterer ist mit dem 2. Satz aus Mandićs Werk eng verwandt). Eine *Kleine Suite im alten Stil* für Orchester (tschechisch: *Malá suita ve starém slohu* pro orchestr) komponierte auch Mandićs Lehrer Jaroslav Křička. Kleine Suiten für verschiedene Besetzungen schrieben eine Reihe tschechischer Komponisten vor und nach Mandić, was die Datenbank des Tschechischen Musikinformationszentrums in Prag eindrucksvoll belegt.[716]

---

[711] Vgl. dazu S. 36 dieser Arbeit.
[712] Vgl. dazu das Konzertprogramm der Tschechischen Philharmonie vom 2.3.1932 zur Aufführung der sinfonischen Dichtung *Nächtliche Wanderung*. Archiv der Tschechischen Philharmonie, Prag.
[713] Mehr zur *Suite im alten Stil* für Klavier siehe S. 83.
[714] Der *Marsch* und der *Walzer* dauern eine, die *Polka* und der *Galopp* etwas mehr als zwei Minuten.
[715] „[…] Die 'kleine‘ Suite kann man als ein ländliches Divertimento betrachten, auch wenn sie zweifellos aus dem Rahmen gewachsen ist und durch ihre Ausdehnung die gewählte Benennung gar nicht mehr rechtfertigt […]“.Halbreich, Harry: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, Mainz/ London etc.: Schott, 2007, S. 251.
[716] Vgl. dazu: http://www.musicbase.cz – Eintrag *Malá suita*.

Hervorzuheben ist auf jeden Fall, dass Mandićs *Kleine Suite* für Orchester ein unprätentiöses Werk ist, das der Autor selbst als „[…] ein fast flüchtig hingeworfenes kleines Ding, das in freien Momenten entstanden ist, beinahe wie eine Erholung nach den großen Symphonien […]“[717] bezeichnete.

3.2.3.2. Analyse

3.2.3.2.1. Erster Satz

Der kurzen Angabe im Konzertprogramm nach basiert „[...] První věta (*risoluto*) [...] je založena na hlavním motivu, postupujícím v neustálých kvartách [...]“ / „[...] der erste Satz (*risoluto*) [...] auf dem Hauptmotiv, das in andauernden Quarten fortschreitet [...]“ und „[...] v druhé části vystupuje do popředí houslové solo, závěr tvoří krátké presto [...]“ / “[...] im zweiten Teil tritt das Solo der Violine in den Vordergrund und den Schluss bildet ein kurzes Presto [...]“[718]. (Übersetzung Edita Lachmann).

Das Hauptmotiv (**HM**) des 1. Satzes (T. 1-2, Picc., Fl. und 1. Vl.) ist ein wirklich sehr einfaches Motiv zweier aufeinanderfolgender absteigender Quarten, das auf der dritten Note mit einem identen Quartenmotiv (eine Oktave tiefer) in anderen Instrumenten verkettet wird, wobei die 3. (die letzte) Quarte immer nur in den Blasinstrumenten kurz als Pedalton gehalten wird. Die Verkettung wird insgesamt 3 Mal wiederholt, was alles in allem 4 aufeinanderfolgende Motive (inklusive das Anfangsmotiv) ausmacht und eine motivische Einheit der ersten 5 Takte (T. 1-5) ergibt:

I. S., T. 1-6, Holzbläser

[717] „[…] Mandičova Malá suita jest lehce nahozená drobnůstka, jež vznikla ve volných chvílích téměř jako oddech po velkých symfoniích […]. / „[…] Mandićs Kleine Suite ist ein fast flüchtig aufgeworfene Kleinigkeit, die in freien Momenten beinahe als Erholung nach den großen Symphonien entstanden ist […]“. (Übersetzung Edita Lachmann). Konzertprogramm der Tschechischen Philharmonie, ebd. Aufgrund der sehr spezifischen Angaben kann als sicher gelten, dass der Konzertprogramm-Text zur *Kleinen Suite* aus Mandićs Feder stammt – wie es auch bei anderen Konzertprogramme-Texten zu Aufführungen von Mandićs Kompositionen in Prag der Fall war.

[718] Ebd.

Die Hauptmotivzelle der zweiten motivischen Einheit (**ZM**) ist eine aufsteigende Sechzehntelnoten-Figur, auf die immer eine längere Note folgt und die durch die Stimmen imitiert wird und nur beim ersten Einsatz zwei Mal vorgetragen wird (T. 6-11). Ein wesentlicher Unterschied zwischen der 1. und der 2. Motiveinheit ist die Art und Weise des Vortrags: die 1. Motiveinheit besitzt einen fast neobarocken motorischen Verlauf und präzisen rhythmischen Puls, während die 2. rhythmisch fast völlig frei vorgetragen wird (Aufführungsangabe *Tempo rubato*). Sowohl die erste wie auch die zweite Motiveinheit werden wiederholt (die 1. Motiveinheit von T. 12 bis 17 – eine kleine Sekunde tiefer – und die 2. zweite Motiveinheit von T. 17 bis 20). Die 2. Motiveinheit wird im T. 21 durch eine rezitativische Melodie (sie beinhaltet das chromatische Total) im Vlc. verlängert, in der bei jedem Takt das Metrum wechselt und deren Mittelteil die Wiederkehr der Quartenmotive charakterisiert. Im T. 28 wird die **HM**-Einheit in einem langsameren Tempo noch einmal (zum 3. Mal) vorgetragen. Der erste Teil (**A**) des Satzes beträgt also 32 Takte und ist eine aparte Einführung[719], in der der Musikfluss zwei Mal durch Fermaten aufgehalten bzw. zum Stillstand gebracht wird.

Im T. 33 beginnt der **A'**-Teil, in dem die Motive aus dem **A**-Teil ausgeführt werden, d.h. die Motive **HM** und **ZM** verhalten sich zueinander als thematische und begleitende Schicht, und die ganze Faktur wird (pseudo)polyphon. Mandić entwickelt ein 7-taktiges kurzes Thema (**T**), das einen Dreiachteltakt und fast Tanzcharakter aufweist und für dessen ersten 4 Takte dauernden Teil er Quartenmotive[720] und zweiten Teil eine aufsteigende Achtelnotenreihe benützt:

I. S., T. 33-39, 1. Vl. und Cl. in *b*

Das **T** wird durch die Stimmen in der Art eines Fugato (mit dem Anfang im T. 40) imitiert, und die Sechzehntelfiguren, die als die Hauptzelle der zweiten Motiveinheit (**ZM**) erkennbar sind, nehmen die Rolle eines Kontrapunkts ein. Die Anfänge des **T** setzen in den T. 40 – Ob.,

[719] Der Einführungsteil **A** der *Kleinen Suite* wurde vom Komponisten nach dem gleichen Prinzip aufgebaut wie der Einführungsteil seiner *Ersten Symphonie*, in dem sich das thematische Material der späteren Themen und Hauptmotive in seiner rudimentären Form findet. Zugleich wird durch die metrische Fragmentierung und das Anhalten des rhythmischen Verlaufs durch Fermaten am Anfang beider Werke Spannung erzeugt.

[720] Erste 2 Takte bringen die Quartenschritte zwischen den ersten 2 Noten und in den übrigbleibenden 2 Takten ist der Abstand zwischen der ersten und der letzten Note im Takt eine Quarte.

T. 49 – Fag., T. 55 – Fl., T. 63 – 1. Vl. und T. 77 – Cl. in *b* ein; es ist aber wichtig hervorzuheben, dass Mandić das **T** sehr frei behandelt, es in einem Instrument anfängt und es dann in ein anderes Instrument versetzt, es immer ein bisschen variiert und sehr oft seine Bewegungsrichtung ändert (so wird z.B. in T. 57 oder 58 die absteigende Bewegung durch eine aufsteigende ausgewechselt. Von T. 63 bis 67 erscheinen der erste und der zweite Teil des **T** sogar simultan in einer pseudo-Stretta:

I. S., T. 62-66

Die Sechzehntelnoten-Begleitschicht wandelt sich zu einem konstanten Verlauf, der bis zum T. 89 dauert, wonach sich die Faktur vollkommen ändert und homophon wird. Das ist zugleich der Anfang des **B**-Teils des Satzes.

Der **B**-Teil (*Cantabile*) ist eine Kantilene des Violin-Solos mit einer sehr regelmäßigen, periodischen Struktur und formal aus zwei großen Perioden zu je 16 Takten aufgebaut. Der **B**-Teil ist seinen Fakturmerkmalen nach mit den schon besprochenen identen Stellen in der *Nächtlichen Wanderung*, in der *Ersten Symphonie* aber auch in anderen Werken Mandićs verwandt, die auf Folkloreelementen aufgebaut wurden. Die einfache Melodie der Violine wird durch die Akkordsäulen der Streicher unterstützt (wobei der Einsatz der Holzbläser grundsätzlich als Orgelpunkt dient), sie werden den ganzen Abschnitt hindurch in einem regelmäßigen rhythmischen Muster eingesetzt. Im Unterschied zu den anderen Werken ist im **B**-Teil die Begleitschicht harmonisch sehr einfach, so erzeugt der ganze Abschnitt den Eindruck eines aus der Volksmusik übernommenen[721] und einfach hineingesetzten Fragments (fast ohne dass eine innere formale Entwicklung folgt) und lässt damit an die Technik des

[721] Man könnte hier in Bartóks Worten über eine „Imitation der Volksmusik“ sprechen.

Filmschnitts denken. So wird der Kontrast (um es nicht eine Kluft zu nennen) zwischen den Charakteristika der Faktur des A- und der des B-Teils des Satzes sehr groß. Nach einem kurzen Übergangsteil mit den Merkmalen der Faktur des **A**-Teils (also **A''** – T. 121-128) beginnt der Teil **B''** (*Presto*), wiederum formal mit homophoner, aus zwei 8-taktigen regelmäßigen Einheiten gebauter Struktur, wobei die letzte 4-taktige Einheit in der Art weiter entfaltet wird, dass ihr letztes Glied durch aufeinander folgende Wiederholungen perpetuiert wird (T. 146-149). Der Komponist setzt in diesem Abschnitt das ganze Orchester ein (T. 138 – *tutti marc.*), und am Ende im T. 150 in der **Codetta** erscheint wieder das Quartenmotiv vom Anfang des Satzes. Die Form des Satzes könnte man als zweiteilig mit den Elementen eines Rondos bestimmen, was aus dem folgenden Schema ersichtlich ist:

Einführung = **A** (T. 1-32), **A'** (T. 33-88), **B** (T. 89-120), **A''** (T. 121-128), **B''** (T. 129-149), **Codetta** (T. 150-157)

Die Aufbautechnik fußt in den zwei formalen Abschnitten auf ganz verschiedenen Prinzipien: während im Einführungsteil (**A**) die Aufbauelemente in gewisser Weise nur „vorgestellt" werden, wird mit ihnen im **A'**-Teil mittels Anwendung der barocken Imitationstechnik gearbeitet, wobei die Hauptmotive die thematische Schicht und die Motive der zweiten motivischen Einheit die Begleitschicht bilden. Im **B**-Teil werden die formalen Teile – grundsätzlich periodische 4-taktige Strukturen – nach dem Prinzip der Addition verkettet. Obwohl zu erwarten wäre, dass im **B'**-Teil die Elemente des **A**- und des **B**-Teils einander entgegengesetzt würden und in Interaktion treten, ist dies nicht der Fall, sondern dieser Abschnitt bringt wieder das variierte Material des **B**-Teils. In dieser Hinsicht mutet die Form der *Kleinen Suite* skizzenhaft, ja geradezu improvisiert an.

Die harmonische Sprache des 1. Satzes wird genauso wesentlich durch die haupt- und die nebenmotivische Einheit bestimmt. Die Hauptmotiveinheit bestimmen die Quartstrukturen, die sowohl in den horizontalen Strukturen wie auch in den vertikalen Gefügen präsent sind, und die Nebenmotiveinheit im Großen und Ganzen die Sechzehntelfiguren, die entweder aus der chromatischen Tonleiter oder aus Tonleiterstrukturen aufgebaut sind und Zerlegungen von ungewöhnlicher harmonischer Struktur aufweisen – sehr oft eine Kombination von altkirchlichen Modi, Elementen der Pentatonik und ganz beliebig (im Sinne einer *licentia poetica*) aufgebauten melodisch-harmonischen Strukturen.

Als Beispiel dafür wird hier der Teil des **T** angeführt, der auf dem phrygischen Modus auf *d* fußt:

1. S., T. 35-36, 1. Vl.

Wie auch eine der Sechzehntelnotenreihen, die eine Kombination der Elemente der Pentatonik und des phrygischen Modus auf *d* ist:

I. S., T. 69-73, Fl.

Im T. 83 kommt ein Fragment des phrygischen Modus auf *fis* vor:

I. S., T. 83-84, 1. Vl.

Harmonisch interessant ist auch die Kantilene des Violin-Solos im **B**-Teil, die auf dem plagalen Modus, also dem hypophrygischen (oder sogar lokrischen Modus auf *fis*) aufgebaut ist!

Die harmonische Struktur des **A'**-Teils wird durch die Interaktion der thematischen und der begleitenden Schicht bestimmt, und zwar sehr oft – wie auch in Mandićs anderen Werken aus dieser Schaffensperiode – durch zufällige vertikale Gefüge, die ein Resultat der im freien Kontrapunkt geführten horizontalen Linien und ihrer kontrapunktischen Situationen sind. Die Quarte ist jedenfalls das dominierende Intervall, das oft auch in den Sechzehntelfiguren vorhanden ist (sehr oft als erstes Intervall in den Sechzehntelnoten-Figuren). Die Bassstimmen (Vcl. und Kontrabass) werden – dort wo sie vorhanden sind – oft in sukzessiven chromatischen Schritten geführt. Die Faktur ist auch hier sehr statisch und „nicht-

entwickelnd“. Der letzte **B'**-Teil wurde im reinen G-Dur geschrieben, obwohl der Satz *in C* endet.

3.2.3.2.2. Zweiter Satz

Der **zweite Satz** der *Suite* (*Tempo di Valse*) ist der konzisen Beschreibung im Konzertprogramm nach „[...] je klidným valčíkem, formy dvojdílné s codou – jež – využívajic prvniho motivu – ztráci se v úplném pianissimu [...]“ / „[...] ein ruhiger Walzer in zweiteiliger Form mit Coda – die – indem sie das erste Motiv verwendet – in völligem Pianissimo ausklingt. [...]“.[722] (Übersetzung Edita Lachmann).

Der Satz besitzt tatsächlich alle Charakteristika eines Walzers: eine klar ausgeprägte Melodie und eine Begleitschicht, den typischen Walzerrhythmus (Dreivierteltakt), der den ganzen Satz hindurch dauert, und eine sehr regelmäßig aufgebaute formale Struktur. Das Thema (**T**) ist in allen Teilen des Satzes aus regelmäßigen periodischen 4-, 8- und 16-taktigen Phrasen aufgebaut:

A (T. 1-46), **B** (T. 47-102), **A‘** (T. 103-121), **Coda** (T. 121-143)

Im **A**-Teil wird jede Wiederholung der **A**-Teile von einer Änderung des Ostinatomusters begleitet (z.B. T. 15 – neues Begleitmuster in Violen, T. 35 – neues Begleitmuster (*pizz.*) in Vcl.).

Der **B**-Teil hat eine Bogen- bzw. Brückenform:

a (T. 47-54), **a** (T. 55-62), **b** (T. 63-79) **a‘** (T. 80-102)

Das Ostinatomuster, das am Anfang des **B**-Teils zum Einsatz gebracht wird (T. 47, 1. Vl.), ist wesentlich durch Quarten- bzw. Quintenschritte gekennzeichnet. Indem er die essentiellen Bauelemente des 1. Satzes wieder aufgreift, versucht der Komponist damit eine Kompaktheit der Form und Einheitlichkeit des Materials zu erreichen. Außerdem ist festzustellen, dass auch am Anfang des **T** (der Walzermelodie) das Quartenintervall eine wichtige Rolle spielt. Neu in der Faktur des **B**-Teils ist, dass der Begleitschicht mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird – hier den Achtelnotenfiguren, die in *unisono* geführte Viertelnotenfiguren übergehen und die immer in den zweiten Teilen der einzelnen **aaba'**-Segmente zum Ausdruck kommen

[722] Konzertprogramm, ebd.

(T. 51-54, 59-62, 74-79, 84-87 und 92-102). Diese *unisono* geführten kleinen formalen Abschnitte ändern auch wesentlich den Charakter des Satzes: sie sind der Grund dafür, dass der ganze **B**-Teil nicht mehr bloß ein heiterer, „verspielter" Tanz ist, sondern zunehmend ernst und nachdenklich wird. Dazu trägt auch die Positionierung des **B**-Teils in die Tonalität gis-Moll bei.

Es muss angemerkt werden, dass der Satz tonalitätsmäßig sehr klar bestimmt wurde: der **A**-Teil ist in einer G-Dur-Moll-Variante mit einer Abweichung in die Tonalität der Dominante (D) und mit Rückkehr in die Ausgangstonalität und abermaliger Modulation in E-Dur am Ende der ersten Periode (T. 16). Der **B**-Teil beginnt jedoch in gis-Moll und kehrt nach einer kurzen Abweichung in es-Moll mit dem Beginn des **A**-Teils zu G-Dur zurück.

In der Coda dominiert das Quart- (Quint-) Ostinatomuster in den 1. und den 2. Vl., während die Violen die variierten ersten 4 Takte vortragen, die noch einmal wortwörtlich wiederholt werden (T. 126-129 und T. 132-135).

Interessant erscheint die Behauptung von Božo Lovrić, die vermutlich der Wahrheit sehr nahe kommt, dass „[...] u 'Tempu di Valse' obrađene reminiscencije iz Chopina i predratnog Beča [...]" / „[...] im 'Tempo di Valse' Reminiszenzen an Chopin und das Vorkriegs-Wien bearbeitet wurden [...]"[723]. Lovrić stand zu diesem Zeitpunkt, allem Anschein nach, mit Mandić in direktem Kontakt.[724] Reminiszenen an die Musiksprache seiner Studienzeit in Wien lassen sich auch in bestimmten Elementen von Mandićs Musikidiom in vieler seiner Kompositionen der Prager Periode finden.

3.2.3.2.3. Dritter Satz

Auch die kurze Beschreibung des dritten Satzes im Konzertprogramm erscheint aufschlussreich: „[…] Věta třeti – (grave) je ze zcela jiného světa; vážně zádumčivě rozezpívá se zde smyčcový orchestr, k němuž pouze na některých mistech přistupují lesní rohy a jedna flétna […]" / „[…] Dritter Satz (grave) ist aus einer ganz anderen Welt. Ernsthaft melancholisch kommt hier das Streichorchester in Singen, nur an einigen Stellen kommen der Horn und die Flöte dazu […]".[725] (Übersetzung Edita Lachmann). Die Bemerkung, dass der Satz „aus einer ganz anderen Welt" ist, gibt seine Eigenart und seine abgesonderte Stellung

[723] Lovrić, Božo: «'Suita' Mandića u praškom Njemačkom kazalištu», in: *Obzor* 112 (17. Mai 1932), S. 2-3.
[724] Hier muss daran erinnert werden, dass Lovrić nicht nur zahlreiche Artikel in kroatischen Zeitungen und Zeitschriften über die Aufführung von Mandićs Musikwerken in Prag schrieb, sondern dass er auch der Autor der literarischen Vorlage für das Libretto von Mandićs Oper *Kapitän Niko* ist.
[725] Konzertprogramm, ebd.

im Kontext des Werks gut wieder, weil er wie aus dem Rahmen der Komposition herausgenommen wirkt und gewissermaßen als eine eigenständige musikalische Miniatur betrachtet werden kann.

In seiner Physiognomie und seinen besonderen Merkmalen ähnelt der dritte Satz (*Grave e pensieroso*) einerseits dem Choral aus dem 4. Satz des Streichquartetts und andererseits der „Meditation", also dem 2. Satz der *Dritten Symphonie*. Die formale Grundzelle, aus der der ganze Satz herauswächst, ist die erste 2-taktige Einheit, in der die Melodie in der Art eines protestantischen (Bachschen) Chorals durch Akkorde begleitet wird; es handelt sich also um einen typischen homophonen Vokalsatz, der hier in eine Orchestersituation übertragen wurde. Die Ähnlichkeit mit dem Choral wird auch durch das Anhalten des musikalischen Flusses auf den Fermaten am Anfang des Satzes deutlich, wo die 2-taktige Ausgangszelle noch einmal wiederholt wird. Die Hauptmelodie in der Stimme der 1. Vl. stammt in Anbetracht ihrer Physiognomie und ihrer Charakteristika sehr wahrscheinlich aus der kroatischen Volksmusik, genauer der Gesangstradition – vor allem wegen ihrer modalen Eigenschaften (die ersten 4 Takte entsprechen dem phrygischen Modus auf dem Ton *h*) und dem charakteristischen Ende.

III. S., T. 1-5, Streicher

Als Thema (**T**) könnte man vielleicht die ersten 8 Takte bezeichnen, da es das nächste Mal erst wieder im T. 9 einsetzt. Diese Feststellung entspricht allerdings nicht ganz den tatsächlichen Gegebenheiten, weil das so definierte **T** (d.h. in seiner 8-taktigen Ursprungsgestalt) im weiteren Verlauf des Satzes nie wieder erscheinen wird.[726] In Bezug auf die Harmonik könnte man im Verhältnis von Melodie und Begleitung (bzw. bei der äußerst

[726] Diese Interpretation eines 8-taktigen Themas befürwortet N. Leverić in ihrer Diplomarbeit. Vgl. dazu Leverić, Nataša: *Josip Mandić (1883-1959) – Tragovi*, Diplomarbeit, Musikakademie Zagreb 1995. In diesem Fall wäre es vielleicht richtiger statt von einem Thema von einer *thematischen Einheit* (**TE**) zu sprechen, die hier allerdings die erwähnte 2-taktige Ausgangszelle ist!

interessanten Harmonisierung der melodischen Vorlage) von einer Polytonalität oder noch besser Polymodalität sprechen. Zum harmonischen Aspekt des Satzes könnte man die Behauptung aufstellen, dass der Anfang des 3. Satzes der *Kleinen Suite* völlig identisch ist mit dem Anfang des Chorals im *Streichquartett*, allerdings mit dem – wichtigen – Unterschied, dass die vertikale Konstellation wesentlich weniger dissonant ist als beim *Streichquartett*.[727]

Während die ersten 4 Takte in Bezug auf die kompositionstechnische Idee und die harmonisch-rhythmische Konstellation fast identisch sind mit dem Anfang des 4. Satzes des *Streichquartetts*, ist die Fortsetzung ganz verschieden: Es beginnt mit der Ausführung der variierten 2-taktigen Ausgangsphrase (der Melodie) durch die Streicherstimmen nach dem Prinzip der Imitation der Themen im barocken Fugato. Das **TE** wird in seiner 3-taktigen Form am Anfang im Abstand von 3 bis 4 Takten und später alle zwei Takte imitiert, auch die Form des Satzes wird nach diesem selben Prinzip aufgebaut: durch Verkettung, d.h. durch die Addition der kurzen thematisch bestimmten (meistens 2- oder 3-taktigen) formalen Einheiten.

Die polyphone Textur, die durch das gleichzeitige Vortragen des thematischen Materials und der anderen linear-verselbständigten kontrapunktischen Stimmen entsteht, wird sehr dicht, da diese Stimmen grundsätzlich in sukzessiven chromatischen Schritten in auf- und absteigenden Durchgangs-Achtelfiguren ausgeführt werden, die fast ununterbrochen bis zum T. 40 dauern. Die Basslinie bewegt sich, mit nur wenigen Ausnahmen, fast ausschließlich in chromatisch geführten Tonschritten. Die ganze Faktur ist auch hier statisch und „entwicklunslos“: im Vordergrund steht die Stimmung. Diese Art der dichten, polyphonen Stimmführung erinnert an den Tonsatz von Mahlers späten Symphonien, in denen die Streicher sehr ähnlich behandelt werden und das Klangbild mit den für die Tonsprache der späten Romantik der post-wagnerianischen Tradition typischen chromatischen Tonschritten gesättigt ist.[728]

Das Schema des Satzes zeigt deutlich eine zweiteilige Form:

---

[727] Man denkt unwillkürlich an das von Bártók formulierte Prinzip, dem Komponisten folgen soll, wenn eine „einfache“ Melodie harmonisiert bzw. die Begleitung dazu geschrieben wird: „[…] Wie merkwürdig es auch klingen mag, so scheue ich mich nicht, zu betonen: je primitiver eine Melodie, umso eigenartiger kann die Harmonisierung bzw. die Begleitung sein […]“. Zit. nach: Bartók Bela: „Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, in: in Szabolcsi, Bence (Hrsg.), *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe.*, Budapest: Corvina Verlag 1957, S. 162.

[728] Hier scheint es angebracht, den dritten Satz mit dem Satz *Moja pesma* (*Međimurska*) *iz Međimurja* (*Mein Lied aus dem Zwischenmurland*) aus der Suite für symphonisches Orchester *Balkanofonija* (dt. *Balkanophonie*) von Josip Štolcer Slavenski zu vergleichen, der mit seiner meditativen Stimmung und dem dichten polyphonen, sehr oft chromatisch geführten Streichersatz womöglich die Inspiration für die *Kleine Suite* war. Sicher ist, dass Mandić die *Balkanofonija* kannte, da er über das Werk in einem seiner in Prag veröffentlichten Zeitungsartikel schrieb. Vgl. dazu Mandić, Josef: «Neutěšné poměry mezi republikou Československou a královstvím Jugoslavií na poli hudby», in: *Československo-jugoslavenská revue* 1, (1930/1931), S. 32-35.

A (T. 1-25), **A‘** (T. 26-50) (Wobei der formale Abschnitt von T. 41 bis zum Ende als **Coda** bezeichnet werden kann.)

In Bezug auf die formbildenden Linien sollte wieder der häufige Einsatz des Quartenintervalls und seiner Umkehrung, der Quinte, hervorgehoben werden (z.B. beginnen alle Einsätze der hautpmotivischen Einheit ab dem T. 26 bis zu Ende mit dem Quartenschritt). Dies ist eines der wichtigsten Binde-Elemente, das in allen Sätzen der Suite anwesend ist.

Die Instrumentierung zeigt eine kammermusikalische Behandlung des Orchesters: außer den konstant präsenten Streichern werden im Satz nur die Hörner und ganz am Ende die 1. Flöte als Pedaltöne und kurz in einem Fragment des Hauptmotivs (T. 18) wieder das Horn eingesetzt; an den restlichen Stellen haben sie nur koloristische Funktion.

Wegen seiner kontemplativen Stimmung und seines „in Gedanken versunkenen“ Charakters könnte man den dritten Satz als *Meditation* bezeichnen, was auch in der Aufführungsangabe am Beginn des Satzes – *pensieroso* (dt. nachdenklich) – zum Ausdruck kommt.

3.2.3.2.4. Vierter Satz

Auch zum vierten Satz ist dem Konzertprogramm eine kurze Äußerung aus der Feder des Autors zu entnehmen: „[…] Čtvrtá věta, založená na dvou pádných, rytmických thematech, žene se vpřed ve velikém vzruchu a končí se velmi živě […]“ / „[…] Der vierte Satz basiert auf zwei wuchtigen rhythmischen Themen, strebt nach vorwärts und endet überaus lebhaft […]“.[729] (Übersetzung Edita Lachmann).

Tatsächlich ist der ganze Satz auf zwei deutlich erkennbaren Motiven aufgebaut. Allerdings ist zu betonen, dass hier trotzdem ein monothematisches Prinzip zum Tragen kommt, da das zweite Motiv, das als Thema (**T**) bezeichnet wurde[730], *de facto* mit dem Anfangsmotiv (**AM**) verwandt ist, aus dem es auch teilweise ausgeführt worden ist:

[729] Konzertprogramm, ebd.
[730] Auch hier sollte man präziser von *einer motivischen Einheit* sprechen: der Autor bezeichnet sie im Konzertprogramm sogar als Motiv!

IV. S., T. 1-3, Holzbläser

(AM)

(T)

IV. S., T. 6-12, Viola

Die Form des gesamten Satzes baut auf dem konstanten Wechsel der erkennbaren motivischen Einheiten **T** und **AM** auf, die fast nie simultan sondern fast ausschließlich sukzessiv vorgetragen werden und zwischen denen es sehr wenig Interaktion gibt.[731]

Die Anfangsmotiveinheit (**AM**) ist sehr kurz und wird im Laufe des Satzes sehr oft sukzessiv wiederholt. Sie erscheint oft in ihren Varianten, von denen die häufigste die **VAM** (die Variante des Anfangsmotivs) ist:

IV. S., T. 62-63, Fl.

Die zweite Motiveinheit wird ganz am Anfang als **Thema** (**T**) organisiert (T. 6-12).

Das **T** ist immer in einer seiner Varianten vorhanden (wird immer variiert, nie wortwörtlich wiederholt). Die Erkennbarkeit des **T** sicherte der Komponist durch das

[731] Als einziges Beispiel für eine Interaktion der beiden Schichten, die das **T** und das **AM** darstellen, könnte man den formalen Abschnitt von T. 110 bis 121 anführen, wo die Schichten superponiert, d.h. simultan vorgetragen werden.

Beibehalten der gleichen Diastematik und des Rhythmus seines ersten Teils (erste 2 Takte, d.h. der Kopf des Themas), während der zweite Teil diastematisch stärker variiert wird. Ebenso ändert Mandić die Länge des **T**, die an die Bedürfnisse des musikalischen Kontexts angepasst wird.

Das **T** mutet wie das Muster eines Volkstanzes an (ganz am Anfang des Satzes, T. 6 beträgt es 7 Takte und weist die symmetrische Taktstruktur 3+1+3 auf), dessen musikalischer Fluss nach seinem Ende mittels Einsetzen des Themas in anderen Stimmen angeschlossen und als ein ständiger Achtelnotenverlauf fortgesetzt wird. Interessant ist auch die Akzentverschiebung im Laufe des **T**, durch die eine horizontale Polymetrie entsteht.

Dieses **T**, das einen folkloristischen Beiklang hat, wird auch hier in der Art einer Themenimitation in der Exposition einer barocken Fuge durchgeführt, wodurch ein Quasi-Fugato entsteht. Den neobarocken Vorbildern nähert sich hier der polyphone Satz auch durch einen fast konstanten motorischen Achtelnotenpuls.

Der ganze Satz besitzt den Charakter eines robusten Volkstanzes, eines „poskočica" (Volkstanzweise mit Sprüngen). Zum Einsatz kommt hier ein „primitives" Material, auf das eine raffinierte Kompositionstechnik angewendet wird"[732] – in diesem konkreten Fall die Imitationstechnik der barocken Polyphonie.

Wie aus den vorangegangenen Ausführungen hervorgeht, behandelt Mandić das Thema doch nicht so strikt, wie es der strenge barocke Kanon in Bezug auf die Fugenexposition verlangt: das **T** wird ständig variiert, und die Themeneinsätze werden auf beliebig ausgewählten Tönen und Instrumenten gebracht (die Themenanfänge in der Pseudo-Exposition sind in T. 6 – Violen, T. 14 – Fag. und Violen, T. 21 – 2. Vl, T. 29 – 1. Vl. und T. 36 – 1. Vl.).

Das formale Schema zeigt, dass die Form ein Resultat der Addition bzw. Verkettung der motivischen Einheiten ist – des **T** und des Anfangsmotivs (**AM**), die ständig abgewechselt werden und zwischen denen Übergänge erscheinen, die gelegentlich Elemente des **AM** beinhalten. Da das **AM** sehr kurz ist, ebenso wie die Übergänge (die nur ein bisschen länger sind), bildet eben das **T** den größten Teil der musikalischen Substanz. Die Form des Satzes hat fast rapshodische Umrisse, obwohl man sie wegen des häufigen Auftretens und der Erkennbarkeit des **T** als ein Rondo mit einem Thema definieren könnte. In diesem Sinne erscheint die Form des Satzes fast als skizzenhaft, „flüchtig hingeworfen", sogar improvisiert:

[732] Genau mit diesen Worten charakterisiert ein anonymer Musikkritiker der Tageszeitung *Evening Times* Mandićs *Zweite Symphonie* anlässlich ihrer Glasgower Aufführung, indem er behauptete, der Komponist: „"[…] applies a sophisticated technique to primitive material […]". P.: «Popular orchestral concert, First Performance of Balkan Folk Theme Symphony»,in: *Evening Times* (Glasgow) 17,053 (19. Dezember 1930), S. 3.

T = Thema, **AM** = Anfangsmotiv, **VAM** = Variante des Anfangsmotivs (bzw. Ableitung des Anfangsmotivs)

AM (T. 1-5), **T** (T. 6-49),
Übergang (mit den **AM-**Elementen) (T. 50-59),
AM (T. 60-67 [**VAM – T. 62-63**]), **T** (T. 68-89) - [83-89 – *stretto*], **AM** (T. 90-98), **T** (T. 99-109 [**VAM – T. 96-97**]), **AM** T. 110-122 [**VAM – T. 110-113**]), **T** (T. 122-149) **T+AM** (T.139-148), **T** (149-160), **AM** (T. 161-168),
Übergang (mit den **AM-**Elementen) (T. 169-182),
T (T. 183-205), **AM** (T. 206-211), **T** (T. 212-217),
Übergang (T. 218-223),
T (T. 224-233),
Übergang (T. 234-237),
T (T. 238-260 [**VAM – T. 246-249**]),
Übergang (mit den **AM-**Elementen) (T. 261-272),
T (T. 273-301 [**VAM – T. 277-283**]),
Coda (302-315) [**AM** (T. 310-312)]

Die formalen Einheiten sind auch hier von einer abrupten Änderung des begleitenden Ostinatomusters gekennzeichnet, das den ganzen Abschnitt hindurch beibehalten wird. Ein Beispiel dafür ist das synkopierte Ostinatomuster (2. Vl. und Vle.), das während des Vortrags des **T** im gesamten formalen Abschnitt vorhanden ist (T. 122-138 oder T. 224-233).

Die harmonische Sprache des Satzes wird entscheidend durch die horizontalen Strukturen, d.h. die melodisch-harmonischen Charakteristika des Themas und der Anfangsmotiveinheit wie auch der gegenseitigen Verhältnisse und der Interaktion der beiden Schichten (der thematischen und der begleitenden) bestimmt.

Das Einführungsmotiv **AM** kann man in den T. 64-67 seiner harmonischen Struktur nach im mixolydischen Modus auf dem Ton *f* positionieren:

IV. S., T. 64-67, Streicher

Melodisch ungewöhnlich strukturiert ist auch das **T** selbst: Auf den ersten Blick befindet es sich im Dur-Tetrachord auf dem Ton *as*, wenn man aber die „Alterationen“, d.h. die Erhöhung der Ausgangstöne *as* und *b* in die Töne *a* und *h*, in Betracht zieht und noch die Töne *fis* und *g*, die simultan im Bass erscheinen, dazurechnet, ergibt sich eine eigenartige „Entgleisung“ in den Pentachord des hypophrygischen Modus *fis-g-a-h-c*. Es ist wichtig zu betonen, dass Mandić die melodischen Linien solcherart konstruiert, dass sich ihre Teile (grundsätzlich Tetrachorde) in unterschiedlichen Modi (bzw. Tonleitern) befinden. Beispiele dafür sind in den Analysen anderer Werke des Komponisten angeführt. Hier sollen als Beispiele angeführt werden: der zweite Einsatz des **T** (T. 14-21) in dem im T. 15-16 der lydische Modus erscheint; in den T. 16-17 findet man 2 Tetrachorde der istrianischen Tonleiter; im T. 18-19 ein Fragment des melodischen b-Moll ohne den Grundton und in den T. 20-21 ein Fragment der pentatonischen Leiter auf dem Ton *b*.

IV. S., T. 16-21, Fag.

Schon im nächsten Einsatz des **T** (T. 25-28) fällt ins Auge, dass es in den dorischen Modus auf dem Ton f gebracht wird:

IV. S., T. 25-28, 1. Vl.

Auf diese „inkonsequente“ bzw. durch künstlerische Freiheit bestimmte Art und Weise – d.h. durch das das Aneinanderreihen unterschiedlichst strukturierter melodischer Fragmente – baut Mandić die melodischen Linien im Laufe des gesamten Satzes auf.

Die Begleitschicht ist im Großen und Ganzen eine dissonante akkordische Unterstützung der thematischen Schicht – meistens kurze in *staccato*- und *pizzicato*-Art aufgeführte Akkorde, die in regelmäßigen rhythmischen Mustern (sehr oft sogar auf den leichten Teil der Zählzeit) eingesetzt werden. Diese Akkorde sind oft absichtlich sehr dissonant in Bezug auf die thematische Schicht, so kommt es stellenweise zu polytonalen bzw. zu polymodalen Situationen. In der Begleitschicht gibt es zahlreiche Stellen, an denen parallele Quarten oder sogar Sekunden in Erscheinung treten:

IV. S., T. 68-73, Fl., Ob. und Streicher

Aus allen oben angeführten Merkmalen resultiert ein sehr dissonantes Klangbild, in dem die thematische Schicht doch immer erkennbar bleibt. Betonen soll man auch, dass die formalen Abschnitte, in denen das **AM** eingesetzt wird, durch eine vielleicht geringere „Dissonanz-Dichte“ gekennzeichnet sind als die Abschnitte, in denen das Material des **T** gebracht wird.

In der Orchestrierung des Satzes macht sich im Vergleich zu den anderen Sätzen, in denen das Orchester „kammermusikalischer“ behandelt wurde, eine wesentlich intensivere Verwendung der Orchester-Ressourcen bemerkbar. Kurz gesagt, am Vortragen des musikalischen Materials im letzten Satz sind fast alle Orchesterinstrumente beteiligt. Obwohl am Anfang des Satzes Einzelinstrumente das thematische Material vortragen, wird es im weiteren Verlauf immer von zwei Instrumenten (einem Instrumentenpaar) gleichzeitig

vorgebracht (z.B. von T. 36 Fl. und 1. Vl., ab T. 68 Picc und Fl., usw.). Gegen Schluss des Satzes wird das Klangvolumen intensiviert und zwar so, dass der thematischen und der begleitenden Schicht keine neuen Stimmen hinzugefügt werden, sondern es werden die schon vorhandenen Stimmen verdoppelt (bzw. in mehreren Instrumenten multipliziert) – ein gutes Beispiel hierfür stellt das Ende des Satzes dar (*Precipitando* – ab dem T. 301-315).

Prager Musikkritiker haben sich anlässlich der Prager Aufführung der *Kleinen Suite* sehr positiv über die Orchestrierung des gesamten Werks geäußert.[733]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die *Kleine Suite* ein mosaikartiges Werk ist, das aus sehr heterogenen Teilen zusammengefügt wurde, deren Verschmelzung zu einem harmonischen Ganzen ebenso wie seine stilistische Einheitlichkeit zu Recht in Frage gestellt werden kann. Wie die hier dargelegte Analyse zeigt, könnte man als Faktor der formalen Homogenisierung sowohl die Verwendung des Quartenintervalls als eines strukturellen Hauptelements, das in allen Sätzen vorkommt, bezeichnen, als auch das Prinzip der Anwendung eines ausgeklügelten kompositorischen Verfahrens auf ein, metaphorisch gesprochen, „primitives" musikalisches Material, das aus der Bauerntradition[734] übernommen wurde bzw. auf sehr einfache musikalische Strukturen. In dieser unprätentiösen Komposition hat der Komponist vier divergierende Sätze mit verschiedenen beinahe launig eingefangenen Stimmungen aneinandergefügt und ein Werk geschaffen, das wie eine skizzenhafte Zusammenstellung eigenartiger Genrebilder anmutet.

3.2.4. *Drei Balladen auf Gedichte von Antonín Sova* für Sopran und Orchester

3.2.4.1. Allgemeine Bemerkungen und Entstehungskontext

Am Anfang des Kapitels über Mandićs Komposition *Drei Balladen auf Gedichte von Antonín Sova* für Sopran und Orchester (tschechisch: *Tři balady na slova Antonína Sovy* pro soprán a orchestr, kroatisch: *Tri balade na stihove Antonína Sove* za sopran i orkestar) ist es wichtig hervorzuheben, dass sich der Verfasser dieser Arbeit mit diesem Werk bereits näher befasst hatte und zwar in seinem Vorwort zur Notenausgabe der Komposition aus dem Jahr

[733] „[…] Velmi zdařilým dílem ukázala se Mandićova malá suita: pět krátkých vět, podaných v poutavých kontrastech a instrumentovaných s vkusnou pikanterií […]" / „ […] Sehr gelungen erwies sich Mandić's Kleine Suite: fünf kurze Sätze, gebracht in fesselnden Kontrasten und mit geschmackvoller Pikanterie orchestriert […]". Vgl. dazu Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Kulturní kronika», in: *Lidové Noviny* 234 (8. Mai 1932), S. 9. Derselbe Musikkritiker konstatiert an anderer Stelle, dass Mandić „[…] svou suitu postavil na vynikající instrumentální bási […] / „[…] seine Suite auf eine hervorragende Instrumentalbasis gestellt hat […]". Očadlík, Mirko, (M. O.): „Posudky. Josef Mandič: Mála suita", in: *Klíč*, 2/14-15 (1931-32), S. 234.

[734] Vielleicht wäre es richtiger statt von „Übernahme" von einer „Imitation" der Bauerntradition zu sprechen, wie dies Béla Bártók in seinen theoretischen Werken vorschlägt.

2015.[735] Deswegen wird an dieser Stelle mehr Aufmerksamkeit jenen Aspekten der Komposition gewidmet sein, die in dem oben angeführten Text nicht genauer besprochen werden, vor allem dem Verhältnis zwischen der musikalischen Substanz und Form und der Positionierung der Komposition im Kontext von Mandićs (bisherigem) Musikschaffen. Der Verfasser wagt sich an den Versuch einer hermeneutischen Analyse des Textes und der Musik heran und erörtert einige Details der harmonischen Sprache und der formalen Lösungen. Einzelne wichtige Stellen aus dem oben erwähnten Notenausgabentext werden als Zitate in diese Arbeit übernommen werden.

Die Poesie von Antonín Sova[736] war Inspiration für Musikschöpfungen einer ganzen Reihe tschechischer Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.[737] Da Sova in der Entstehungszeit von Mandićs Komposition neben Jaroslav Vrchlický (1853-1912), Josef Svatopluk Machar (1864-1942), Josef Václav Sládek (1845-1912), Otokar Březina (1868-1929), Josef Karásek (1871-1951), Viktor Dyk (1877-1931) und Otakar Theer (1880-1917) einer der wichtigsten Vertreter der tschechischen literarischen Moderne, des Impressionismus und Symbolismus war, stand er Mandić allem Anschein nach auch durch seine künstlerische Sensibilität nahe. Sovas Verse der *Balladen*[738], die Mandić vertonte, sind sehr stimmungsvoll, atmosphärisch, haben eine starke emotive „Ladung“: Sie sind in Worte verwandelte Bilder,

---

[735] Merkaš, Davor: Vorwort zur Notenausgabe Josip Mandić: *Tri balade* za sopran i orkestar na stihove Antonína Sove za sopran i orkestar (Partitur und Klavierauszug). Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 2015, S. I-XVI. Das Vorwort in der englischen Sprache ist auch online im Internet zugänglich (jedoch ohne die wichtigen Fußnoten). Vgl. dazu: http://mic.hr/products/three-ballades-to-verses-of-antonin-sova-for-soprano-and-orchestra-score. (Letzter Zugriff 9.5.2017).

[736] „[…] Antonín Sova, češki književnik (1864-1928), simbolist, istaknuta pojava češke poezije na koncu XIX. i na početku XX. st. Alegoričnost, skepsa, individualizam, iracionalnost i suprostavljanje pozitivizmu karakteriziraju Sovino pjesničko djelo. Pisao je i prozu. U nekim ostvarenjima vidljiva satirična nota. Važnija djela: *Zlomena duše*, *S mého kraje*, *Vybouřené smutky*, *Ještě jednou se motime*, *Lirika lásky a života* [...],„. / „[…] Antonín Sova , ein tschechischer Schriftsteller (1864-1928), Symbolist, eine herausragende Erscheinung der tschechischen Poesie am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Sovas dichterische Arbeit charakterisieren Allegorie, Skepsis, Individualismus, Irrationalität und Entgegenstellung gegenüber dem Positivismus. Er schrieb auch Prosa. In einigen Werken machen sich satirartige Anzeichen bemerkbar. Wichtigere Werke: *Zlomená duše* / *Gebrochene Seele*, *S mého kraje* / *Aus meiner Gegend*, *Vybouřené smutky* / *Aufgewachte Trauer*, *Ještě jednou se vrátíme* / *Wir kehren noch einmal zurück*, *Lirika lásky a života* / *Lyrik der Liebe und des Lebens* [...] „(Art. „Sova, Antonín“, in: Kostrenčić, Marko und Protega, Miljenko (Hrsg.), *Enciklopedija leksikografskog zavoda*, Bd. 7, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1964, S. 113).

[737] In diesem Kontext ist erwähnenswert, dass Mandićs Freund und einem der größten tschechischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, nämlich Josef Suk, Sovas lyrische Meditation *Zrání* (*Das Lebensreifen*) als Inspiration für das Schaffen einer seiner gelungensten Komposition – der gleichnamigen sinfonischen Dichtung (Das Lebensreifen op. 34, 1912-1917) - diente. Ein Fragment dieses Gedichts Sovas bringt Suk auch als *Motto* am Anfang der Partitur der Komposition. (Vgl. dazu Očadlík, Mirko: *Svět orchestru. Česká hudba*, Praha: Panton 1961, Art. „Josef Suk“: S. 375-377). Der zweite wichtige tschechische Komponist jener Zeitperiode, Vítězslav Novák, komponierte auf Sovas Gedichte vier Lieder für Sopran (oder Tenor) *Údolí Nového Království* / *Das Tal des neuen Königreiches* (1903, Orchesterversion 1934). Auf die Verse desselben Dichters komponierten auch Ladislav Vycpálek (*Světla v temnotách*) (deutsch: *Lichter in den Dunkelheiten* op. 4 (1910.), J. B. Foerster (Čiste jitro / *Reiner Morgen*), Jaroslav Novotný (*Balady duše* / *Balladen der Seele*) und viele andere.

[738] Sovas Balladen, die Mandić vertonte, stammen aus der Sammlung *Lyrika lásky a života* (deutsch: *Lyrik der Liebe und des Lebens*) und sind im Jahr 1906 entstanden.

die durch ihre semantische Ambivalenz viel Raum für individuelle Deutung und künstlerische Interpretation durch Musik bieten.

Ebenso wie für alle anderen Kompositionen von Mandić ist auch für das Verstehen der *Drei Balladen* der kurze Text im Konzertprogramm[739] von der Uraufführung der Komposition im Jahr 1932 von besonderer Bedeutung, weil er zweifellos vom Komponisten selbst stammt:

> „ [...] Mandičovy tři balady na slova Ant. Sovy, skládané na počátku roku 1932, provozuji se dnes po prvé. Tvoří dohromady náladový celek. První z nich, pojmenovaná dle básníka prostě 'Balada', jest vysloveně lyrického rázu a pateticky zabarvená. Druhá ‚Balada tulácké noci' kontrastuje značně s první svým obsahem, rytmem a prostředím, v němž se odehrává. Než vyniká též svým ponurým základnim tonem; vyznívá (odzvanja) zde bolestná resignace. Třetí balada ‚Měděné listi dubů krouži' liší se od dvou předcházejících svou dramatičností [...] ". / „[...] Mandićs drei Balladen, komponiert zu Beginn des Jahres 1932 nach dem Text von Ant. Sova, werden heute uraufgeführt. Zusammen bilden sie eine Stimmungseinheit. Die Erste, vom Dichter einfach als ‚Ballade' bezeichnet, hat einen ausgesprochen lyrischen Charakter mit pathetischer Einfärbung. Die Zweite, 'Ballade einer Vagabundennacht', hebt sich von der ersten Ballade im Wesentlichen durch ihren Umfang, ihren Rhythmus und das Milieu, in dem sie spielt, ab. Sie zeichnet sich aber auch durch ihren grundlegend finsteren Ton aus; hier klingt schmerzhafte Resignation aus. Die dritte Ballade ‚Kupferfarbige Blätter kreisen um die Eiche' unterscheidet sich von den beiden vorigen Balladen durch ihre Dramatik [...]".[740] (Übersetzung Edita Lachmann)

Das Spezifische der Komposition *Drei Balladen auf Gedichte von Antonín Sova* im Kontext des gesamten musikalischen Œuvres von Mandić ist in der Tatsache begründet, dass sie in seinem Opus einen gewissen Wendepunkt, einen Scheideweg darstellt: Mandić kehrte in ihr definitiv wieder[741] zur Tonalität zurück. Die harmonische Sprache der *Balladen* könnte man als spätromantisch mit ausgeprägten Elementen des französischen musikalischen Impressionismus bezeichnen.[742] Der Unterschied zwischen dem Idiom der ersten Version (d.h. der „Schicht") der *Nächtlichen Wanderung* und der *Ersten Symphonie* einerseits und dem der *Balladen* auf der anderen Seite ist sehr groß. Mandić kehrt in den *Balladen* zum

---

[739] Hier sollte daran erinnert werden, dass die *Drei Balladen* am 16.11.1932 im Rahmen des Dritten Abonnementkonzerts der Tschechischen Philharmonie im Saal Bedřich Smetana des Prager Gemeindehauses uraufgeführt wurden. Das Orchester leitete Jíří Scheidler, und die Sopranstimme sang Marie Šponarová.

[740] Das Konzertprogramm von der Aufführung der Komposition am 16.11.1932. Archiv der Tschechischen Philharmonie. An dieser Stelle bedanke ich mich für die freundliche Überlassung des Konzertprogramms bei der Leiterin des Archivs Frau Pavlina Landová.

[741] Obwohl Mandićs erste Kompositionen aus der Prager Periode (*Suite im alten Stil* für Klavier, Liederzyklus *Improvisationen* und *Drei Klavierstücke*) nicht aufbewahrt sind und über ihre harmonische Faktur deshalb nichts gesagt werden kann, bezieht sich das Wort „Rückkehr" auf die Werke des Komponisten aus der Triester Periode, die alle in der funktionalen Tonalität komponiert wurden.

[742] An dieser Stelle scheint es angebracht, auf die Ähnlichkeiten in der kompositorischen Entwicklung Mandićs und seines Lehrers, des tschechischen Komponisten Karel Boleslav Jíraks, hinzuweisen. In ihrem Buch über die tschechische und slowakische Geschichte der Musik hoben Vladimír Štěpánek und Bohumil Karásek hervor, dass Jíraks „[...] Schaffen, das vor allem sinfonische Kompositionen, Kammermusikwerke und Lieder charakterisieren (seine einzige Oper *Die Frau und Gott* blieb ohne Erfolg), durch hohes technisches Niveau, aber auch durch Stilschwankungen gekennzeichnet [ist]" wie auch, dass der gleiche Komponist „[...] in den Jahren des zweiten Weltkriegs und unmittelbar danach [...] zu einem geradezu romantischen Stil zurückkehrte [...]". Beide Behauptungen treffen ganz genau auf das Œuvre Mandićs zu! Štěpánek, Vladimír und Karásek, Bohumil: *Zur Geschichte der tschechischen und slowakischen Musik*, Bd. 1, Prag: Orbis 1964, S. 101-102.

Musikidiom ganz vom Anfang der Moderne - oder einer sogar früheren Zeitperiode der Musikgeschichte - zurück. Bei der Uraufführung des Werks 1932 behauptete der Musikkritiker Leo Schleissner, dass man als „stilistischen Ausgangpunkt“ der *Balladen* Mahlers *Das Lied von der Erde* bestimmen könnte, kommt aber zum Schluss, dass Mandić auf der Spur Mahlers zu einem eigenen persönlichen Ausdruck zu gelangen suchte.[743] Insofern könnte man die harmonische Sprache der *Drei Balladen* mit den schon erwähnten 4 Liedern für Sopran (oder Tenor) *Údolí Nového Království* (*Das Tal des neuen Königreiches*) Vítězslav Nováks vergleichen, die genauso auf Sovas Gedichte entstanden sind und in denen impressionistische Elemente in die spätromantische Musiksprache „eingewoben“ sind, jedoch im Jahr 1903 komponiert wurden.[744] Ob Mandić Sovas impressionistische, symbolistische Verse absichtlich in die Sova-“äquivalente“ – dem französischen musikalischen Impressionismus nahestehende – Musiksprache „einkleiden“ wollte, oder ob er in diesem Moment seiner künstlerischen und musikalischen Entwicklung generell einen „Schritt zurück“ machen, die avantgardistischen Bestrebungen verlassen und seinen für die damalige Zeit radikal modernen „Klang“ mit einem gemäßigteren, gefälligeren austauschen wollte, bleibt dahingestellt. Diese Frage wird noch im weiteren Verlauf dieser Arbeit, und zwar in den Kapiteln, die Mandićs Nachkriegsopus gewidmet sind, zur Sprache kommen.

Es ist wichtig anzumerken, dass die *Drei Balladen* in der Kontinuität von Mandićs Musikschaffen der Prager Periode wegen dieser derart jähen Veränderung der musikalischen Sprache eine ziemlich drastische Wende darstellen, die nur auf der Ebene von Vermutungen gedeutet werden kann, da über deren Gründe keine persönlichen Äußerungen des Komponisten existieren. Eine mögliche Deutung wäre, dass der Komponist ein Experiment wagte - worüber im Kontext der Analyse seines nächsten Werks, des *Nonetts,* gesprochen werden wird - in dem Mandić teilweise zu seiner Musiksprache vor den Balladen zurückkehrt. Konstatieren muss man auch, dass die Musiksprache der Oper *Mirjana*, an der Mandić zwei Jahre später zu komponieren anfing, in einigen Aspekten jener aus den *Balladen* sehr ähnlich ist, obwohl die kompositionstechnischen Verfahren, wie etwa die Motivarbeit, in der Oper aus den vorangegangenen symphonischen Werken beibehalten wurden.

---

[743] „[…] Der in Prag lebende Südslawe Josef Mandič lässt keine Saison ohne ein neues Opus vergehen. Diesmal legt er drei Balladen nach Dichtungen von Ant. Sova vor, lyrische Charakter- und Stimmungsmusikstücke mit balladesken Kleinmalereien, die von Mahlers «Lied von der Erde» als stilistischem Ausgangspunkt persönliche Ausdrucksprägung suchen, in manchem aparten Instrumentalklang, in mancher Wendung der Sopranstimme auch finden […]“. Schleissner, Leo (L. S.): «Neue Orchesterwerke. Tschechische Philharmonie», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 105 (18. November 1932), S. 7.

[744] Hier lässt sich wieder die Frage von der eventuell anachronistischen Musiksprache der *Balladen* aufwerfen.

3.2.4.2. Werkanalyse

Eine der wichtigsten Fragen bei der Betrachtung und Analyse der *Drei Balladen* ist die Art und Weise der Vertonung der Textvorlage. Diesbezüglich soll vor allem die Komplexität und „Mehrschichtigkeit“ von Sovas Versen hervorgehoben werden. Sie werden vor allem auf der semantischen Ebene durch deren Ambivalenz charakterisiert: Man kann sie auf unterschiedliche Weise interpretieren, weil die dichterischen Bilder, die Sova bringt, abstrakt und absichtlich semantisch „offen“, nur teilweise definiert, und dem Leser selbst zur eigenen Interpretation überlassen sind.
Hier der Text der Balladen in der tschechischen Originalsprache und in der deutschen Übersetzung:

Antonín Sova (aus der Gedichtsammlung *Lyrika lásky a života* / Lyrik der Liebe und des Lebens)

Balada (2)

Přes louky jesení žluté,
vichřicí bouřlivou rozvanuté
volal jsem za ženou jednou
se srdcem horkým a s duší lednou.

Nocí se stopy leskly,
oči se výsměšné bleskly.
Města mi děla: tu dlela
a jiné v své náruči měla.

A samoty řekly: tu stála.
Tu v pláči vysedala,
ta se srdcem horkým a s duší lednou.
.....
A také si vzpomněla jednou…

Balada (2)

Über Wiesen gelb vom Herbst,
verweht vom wütenden Sturm
rief ich einer Frau nach
mit heißem Herzen und eisiger Seele.

Die Spuren glänzten durch die Nacht,
die Augen blitzten spöttisch.
Stadt: hier verweilte sie
und Andere in ihren Armen hatte.

Und die Weiler sagten: hier stand sie.
Hier saß sie weinend,
sie mit dem bitteren Herzen und eisiger Seele.
….....
Und einmal auch erinnerte sie sich...

Balada tulácké noci

Vlahá noc… A všeho škoda.
Jak jsou matná gesta cizí.
Zástup zvolna noci mizí,
páni, dámy, ekypáže,
ten, kdo nabídnout moh' páže,
ale který nenabíd.
Tuláků dvou zbyla shoda:
možno hýřit, bouřit, žít?

Tulák věří v svoji říš':
Venuše chrám ten je všude,
v travách parku, v krčmě chudé,
ve tmě obřích budov blíž.
Chodců pozdních refrén známý
k Venuši zní modlitbami.

Tulák potulnou zří paní
v šeré záři svítilen.
Velké oči hladem hoří,
bože, zdali do svítání?

Vůně dech tak prudce vane.
Lze se okouzlit jí, pane?
Nikdo nevzplá, otráven,
láskou k té, jež čeká, volná?!
Otázka ta směšně bolná.

V lesku světel tmavší flór
vrouben zlatých vlasů zdobou.
Chodci mizí, město tichne.
A ta vůně marně dýchne
v zapředený rozhovor.

Zítra svátek velkonoc. —
Hlad jen jitří vášeň obou.
Nepřijdou už jíní muži
v knoflíkové dírce s růží?
Nikdo? Jak ta skončí noc?

Ballade einer Landstreichernacht

Laue Nacht... Und schade um alles.
Wie fremd sind matte Gesten.

Die Schar verschwindet allmählich in der Nacht,
Herren, Damen, Kutschen,
der, der seinen Arm anbieten konnte,
aber nicht angeboten hat.
Von Landstreichern zwei blieb Eintracht:
darf man schwärmen, stürmen, leben?

Der Landstreicher glaubt an sein Reich:
Venustempel der ist überall,
im Gras im Park, in der armen Kneipe,
in der Finsternis der hohen Gebäude näher,
der bekannte Refrain der späten Passanten,
zur Venus hallt durch Gebete.

Der Landstreicher erblickt die Dame
im dämmrigen Schimmer der Laternen.
Große Augen brennen hungrig,
Gott, ob bis zur Dämmerung?

Atemduft so heftig weht.
Kann man sie betören, Herr?
Niemand entflammt, verdrossen,
durch Liebe zu der, die wartet, frei?!
Die Frage so lachhaft wehmutsvoll.

Im Glanz der Lichter dunkler Flor
wie Saum schmückend das goldene Haar.
Passanten schwinden, Stadt wird still.
Und der Duft atmet vergeblich
in eingesponnenes Gespräch.

Morgen das Osterfest.-
Hunger wiegelt nur die Leidenschaft von beiden auf.
Kommen keine weiteren Männer mehr,
im Knopfloch eine rote Rose?
Niemand? Wie endet diese Nacht?

Balada (1)

Měděné listí dubů krouží,
prší tiše na práh vily.
Mlhy se plouží, mlhy se plouží.
Srdce nemá tolik síly.
Mohlo říci nikoli?

Rty se přissály a tělo
panenské se třáslo hříchem.
„Není již, co býti mělo“,
vyčetli si s hořkým smíchem
kdekoli a kdykoli.

O svém hříchu šeptali si,
o svém hříchu snili nocí,
příšerně jak přízrak visí
bez těchy a bez pomoci
nad milenci, kudy jdou.

Na vodě člun zaskříp' shnilý,
lovecký pes zavyl mhami.
Milenci se utopili
v bahně černém pod břízami.
Hřích byl pomstěn sudbou zlou.

Nebeská Panna viděla to
s kaple, jež čněla v parku hloub.
S dubů sprchalo zarudlé zlato,
západní záře planul sloup
krajinou, jež utichala.

Nebeská Panna divila se
s liljí v půli zlomenou.
Zázrak si hýčkala v mateřství čase
na drobných klečíc kolenou.
Smrti z hříchu nechápala.

Übersetzung Edita Lachmann
Mai, 2017

Ballade (1)

Das Kupferlaub der Eichen kreist,
Regnet leise auf die Türschwelle der Villa.
Die Nebel schleichen, die Nebel
schleichen.
Das Herz hat nicht so viel Kraft.
Hätte es mitnichten sagen können?

Die Lippen saugten sich an und der Körper
jungfräulich erzitterte vor Sünde.
„Es ist nicht mehr, was hätte sein sollen“,
warfen sie sich mit bitterem Lachen vor
wo auch immer und wann auch immer.

Von ihrer Sünde flüsterten sie,
Über ihre Sünde träumten sie in der Nacht,
Abscheulich wie ein Gespenst hängt
Ohne Trost und ohne Hilfe
über den Liebenden, wo sie auch gehen.

Auf dem Wasser das Boot quietschte
modrig,
der Jagdhund jaulte durch den Nebel.
Die Liebenden ertranken
Im schwarzen Sumpf unter den Birken.
Die Sünde wurde gerächt vom bösen
Geschick.

Die Himmelsjungfer sah das
aus der Kapelle, die im Park ragte tief.
Von den Eichen regnete gerötetes Gold,
des westlichen Feuers brannte eine Säule
durch die Landschaft, die verstummte.

Die Himmelsjungfer wunderte sich
mit der Lilie zur Hälfte gebrochen.
Das Wunder hätschelte sie in der
Mutterschaft
Auf winzigen Knien kniend.
Den Sündentod verstand sie nicht.

Jede von Sovas Balladen, die Mandić vertonte, bringt in ihren Anfangsversen eine Beschreibung, ein Bild der konkreten Stimmung und des realen Handlungskontextes[745], und lässt den Leser in eine spezifische Atmosphäre „eintauchen". In ihrer Fortsetzung bringt Sova hingegen Beschreibungen, dichterische Bilder und Metaphern, hinter denen sich (ziemlich abstrakte) Handlungen und Personen erkennen lassen. Die Personen, die Handlung und die Stimmung sind freilich zu einer beinahe synästhetischen Gesamtheit verschmolzen, aber so definiert sind diese Elemente doch sehr erkennbar. Gerade in derselben Art und Weise – durch die Beibehaltung der Dualität der „Stimmungsschicht" und der „Handlungsschicht" - versucht auch Mandić Sovas Gedichte in Musik zu übertragen und sie durch Musik zu interpretieren. In diesem Sinne hat die Vokalstimme beinahe die Rolle eines „Deklamators", eines „Vortragenden" der Verse, während eine wesentliche - fast die wichtigste - Rolle dabei das Orchester übernimmt, das durch seine Faktur zugleich zum „Interpreten" des Inhalts der Gedichte wie auch der Handlung, und zum „Maler" der Stimmung wurde. In der Musikfaktur lassen sich in diesem Sinne 3 Schichten erkennen:

1) Thematische Schicht, in der die Motive vorgetragen werden, die eine semantische Dimension haben, d.h. sie sind bestimmte Symbole (bzw. Elemente) der Handlung, die in den Versen zu finden ist;

2) Begleitschicht im Orchester in der Funktion der Stimmungsmalerei, und

3) Vokalstimme als Vers-„Vortragende".[746]

In Bezug auf die Vokalstimme und im Kontext des Verhältnisses zwischen Text und Musik ist es möglich zu behaupten, dass für alle drei Balladen das gleiche Prinzip gilt:

> „[...] Tekst Sovinih balada Mandić uglazbljuje gotovo asketski: sopran-solo stihove često *deklamira*, i oni se rijetko uistinu *pjevaju*.[747] Melodiji vokalne dionice strana je svaka koloratura, figuracije, melizmi ili tzv. „dugi dah", osobine kakve susrećemo primjerice u Mandićevoj *Prvoj simfoniji*. Deklamacijski karakter odražava se i u činjenici da gotovo u pravilu jedan slog dolazi na jednu notu (tekst se dakle tretira silabički). Melodijski intervalski pomaci pri tome su uglavnom vrlo mali (često m. i v. 2), a ponegdje se čak reduciraju na čistu deklamaciju na jednom te istom tonu[748], pri čemu se govorni akcenti češkog jezika u većoj ili manjoj mjeri vjerno prenose u glazbeni ritam [...]". / „[...] Den Text von Sovas

[745] *Erste Ballade*: „Přes louky jesení žluté, vichřicí bouřlivou rozvanuté" / „Über Wiesen gelb vom Herbst, verweht vom wütenden Sturm", *Zweite Ballade*: „Vlahá noc… Zástup zvolna noci mizí, páni, dámy, ekypáže [...]" / „Laue Nacht... Die Schar verschwindet allmählich in der Nacht, Herren, Damen, Kutschen", *Dritte Ballade*: „Měděné listí dubů krouží, prší tiše na práh vily. Mlhy se plouží [...]" / „Das Kupferlaub der Eichen kreist, Regnet leise auf die Türschwelle der Villa. Die Nebel schleichen [...]".

[746] Die so dargestellte Aufteilung der Schichten ist *de facto* auch in Mandićs *Erster Symphonie* vorhanden und stellt deswegen keine Neuigkeit oder Ausnahme in der Musiksprache des Komponisten dar.

[747] „Primjer za to je činjenica da Mandić u *Trećoj baladi*, oznakom ‚cantabile' naglašava da vokalna dionica u određenom kratkom trenutku treba biti 'pjevna', a što je u suprotnosti s dotašnjim tijekom, koji je cijelo vrijeme određen upravo tim ‚deklamacijskim' karakterom." / „Ein Beispiel dafür ist die Tatsache, dass Mandić in der *Dritten Ballade* mit der Aufführungsangabe ‚cantabile' zum Ausdruck bringt, dass die Vokalstimme in einem bestimmten kurzen Augenblick ‚sanglich' sein sollte" (Zit. nach Merkaš, S. IX, op. cit)

[748] „Usp. T. 137-139 *Treće balade*" /"Vgl. dazu T. 137-139 in der *Dritten Ballade*". Ebd.

Balladen vertont Mandić fast asketisch: Das Sopran-Solo *deklamiert* oft die Verse, und sie werden selten wirklich *gesungen* [siehe F. N. 12]. Koloraturen, Figurationen, Melismen oder der sogenannte „lange Atem“ – Eigenschaften, denen man z.B. in der Vokalstimme von Mandićs *Erster Symphonie* begegnet – sind der Melodie der Vokalstimme der *Balladen* fremd. Der Deklamationscharakter spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass in der Regel fast auf jede Silbe eine Note kommt (der Text wird syllabisch behandelt). Melodische Intervallschritte sind dabei sehr klein (sehr oft kleine oder große Sekunden), stellenweise werden sie sogar auf die Deklamation auf einem Ton reduziert [siehe F. N. 13], wobei die Sprachakzente der tschechischen Sprache in größerem oder kleinerem Ausmaße in den Musikrhythmus treu übertragen werden [...]“.[749]

Das Verhältnis der thematischen und der begleitenden Schicht unterscheidet sich jedoch in jeder der Balladen.

Die thematische Schicht in der ***Ersten Ballade*** wird schon in der Einführung durch das 4-taktige Motiv (**M**) vertreten, das sofort am Anfang des Stückes einsetzt,

1. B., T. 1-4, Cl. in *b*

und wird noch ein paar Mal im weiteren Verlauf der Ballade vorgetragen. Ein sehr wichtiges Element der thematischen Schicht ist auch hier genauso wie in der *Ersten Symphonie* das Motiv, das man semantisch als *Liebesmotiv* bestimmen könnte, und das dem Liebesmotiv aus der *Symphonie* durch seine melodische Physiognomie völlig entspricht und häufig sofort nach den Versen „se srdcem horkým“ / „mit heißem Herzen“ wiederholt wird:

1. B., T. 21-22, Fl.

1. B., T. 25-26, Ob. 1. B., T. 27-29, Cl. in *b*

Die Begleitschicht ist in der *Ersten Ballade* ausgeprägter in ihrem zweiten Teil: Sie ist schon in den statischen Ostinato-Synkopen der 2. Vl. und Vla. ab T. 21 und weiter präsent, jedoch übernimmt sie die Funktion des „Stimmungsschöpfers“ immer mehr gegen Ende der *Ballade* durch die statischen, stimmungsvollen Passagen der Vla. und der Ob. (T. 33 ff)

[749] Ebd.

besonders ab T. 52 ganz bis zum Ende in den arabesken Passagen (Akkordzerlegungen) der Harfe, in den Achtelnoten-Figuren der Vla. und Vlc. und den atmosphärischen Trillern der 1. und der 2. Vl. (T. 61-67).

Im Sinne der musikalischen Form entsprechen Sovas Gedichtstrophen in der *Ersten Ballade* nicht unbedingt Mandićs musikalisch-formaler Unterteilung: Mandić lässt Sovas erste zwei Strophen zu einer Einheit[750] verschmelzen und hebt nur den letzten Teil der 2. Strophe heraus („tu dlela a jiné v své náruči měla" / „hier verweilte sie und Andere in ihren Armen hatte" – T. 33-37), und der Anfang der 3. Strophe stimmt mit einer Variante des wichtigen Motivs (**M**) und damit mit der Wiederholung des **A**-Teils[751] überein, was man nur bedingt durch dieses Formschema darstellen könnte:

A (T. 1-32), **B** (T. 33-37), **A'(=C)** (T. 38-45), **Übergang** (T. 46-51), **A''** (T. 52-70)

Eine komplexere Beziehung zwischen der thematischen und der Begleitschicht könnte man in der ***Zweiten Ballade*** (***Ballade einer Landstreichernacht***) erkennen, die auch eine detailliertere hermeneutische Analyse verlangt.

In Bezug auf den Kontext von Sovas Versen, die am Anfang der *Ballade* von Getümmel und Menschenmenge spricht, die in einer lauwarmen Nacht verschwinden („Zástup zvolna noci mizí, páni, dámy, ekypáže" / „Die Schar verschwindet allmählich in der Nacht, Herren, Damen, Kutschen"), während der Landstreicher sein Reich überall hat („im Gras im Park" und „in der armen Kneipe"), verwendet Mandić in der Begleitschicht den Rhythmus eines imaginären Tanzes[752] (der synkopierte Rhythmus der Vla., Vcl. und Ob.) am Anfang und später nur in den Bassstimmen durchgehend bis zu T. 55). Ebenso wie in seiner Oper *Mirjana* verwendet Mandić auch hier ein einfaches Tanzmuster (einen Tanzrhythmus), um das Triviale[753], das Banale aber auch das Tragische – hier die Halbwelt („Demimonde"), in

---

[750] Die 1. und die 2. Strophe sind musikalisch-formal kompakt, da sie mit dem gleichen bzw. verwandten motivischen Material verbunden sind, wie es in Sovas Versen auch inhaltlich festgelegt ist.

[751] Der formale Abschnitt von T. 38-45 ist der Mittelpunkt der *Ersten Ballade,* und in ihm wird mit dem Text „se srdcem horkým" / „mit bitterem Herzen" der Höhepunkt erreicht. Somit kann man ihn - ohne Rücksicht auf die Tatsache, dass das Motiv, womit der Teil anfängt, eine Variante des Hauptmotivs des **A** Teils ist - als einen separaten formalen Abschnitt **C** bezeichnen!

[752] Wie der Verfasser in seinem Text schon feststellte „[…] u *Drugoj baladi* Mandić glazbom štoviše pokušava izraziti opći ugođaj stihova, a da se pri tom uopće i ne vodi detaljnim (partikularnim) semantičkim sadržajem, tj. značenjem pojedinih riječi ili cjelina [...]" / „[…] versucht Mandić in der *Zweiten Ballade* umso mehr die allgemeine Stimmung der Verse auszudrücken und richtet sich dabei gar nicht nach dem detaillierten (partikulären) semantischen Inhalt einzelner Worte oder Einheiten […] „ wie dies in der *Dritten Ballade* wesentlich mehr der Fall sein wird. Merkaš, op. cit., S. X.

[753] Hier lässt sich eine Parallele ziehen zwischen Mandićs Art und Weise der Verbindung von Trivialem und Tragischem in seinen Werken (z.B. im ersten Liede der *Lieder eines fahrenden Gesellen*) und Gustav Mahler. Sowohl bei Mahler als auch bei Mandić „[...] spielt sich das musikalische Geschehen [...] zwischen zwei extrem

der sich der Landstreicher bewegt – zu charakterisieren. Am Anfang der neuen Strophe („Tulák potulnou zří paní“ / „Landstreicher erblickt die Dame“ (T. 56) ändert sich das Ostinatomuster, der Tanzrhythmus wird jedoch beibehalten. Der Teil von T. 56-70 bringt wesentlich neue Motive (eine neue motivische Schicht) und ist so konzipiert, dass das Orchester auch weiterhin eine dezente Begleitung der Vokalstimme bleibt. Im formalen Abschnitt von T. 71 bis hin zu T. 119 (abgesehen von drei kurzen Einschüben bzw. „Kommentaren“ der Stimme: T. 78-83 – „Bože, možno hýřit, bouřit, žít? / „Oh Gott, darf man schwärmen, stürmen, leben?“[754], T. 97-103 – „Vůně dech tak prudce vane. Lze se okouzlit jí, pane?“ / „Atemduft so heftig weht. Kann man sie betören, Herr?“[755] und T. 112-115 „Nikdo nevzplá, otráven“ / „Niemand entflammt, verdrossen ...“) wird das Orchester zum Hauptträger der Handlung und zu ihrem musikalischen „Kommentator“.

Von den wichtigen Motiven sollte das Motiv von T. 71-74 hervorgehoben werden,

2. B., T. 71-74, Tr.

das auch in T. 87-90 wiederholt wird:

2. B., T. 87-90, Tr.

Der zentrale Teil der *Zweiten Ballade* beginnt in T. 119 („láskou k té, jež čeká, volná?! Otázka ta směšně bolná.“ / „durch Liebe zu der, die wartet, frei?! Die Frage so lachhaft

gegensätzlichen Ausdrucksebenen ab, die für Tragik und Trivialität stehen [...]“. Floros, Constantin: *Gustav Mahler*, Bd. 1., München: Verlag C. H. Beck 2010, S. 71.

[754] Der Vers von T. 78-83 ist Mandićs Einfügung, d.h. er existiert in Sovas Originaltext nicht.

[755] Dieser Vers wurde durch eine 4-taktige, einfache „quadratische“, banale Motiveinheit (T. 97-100, Cl. in *b*) begleitet, die sich noch drei Mal – variiert - wiederholt (T. 101-103). Durch die Motiveinheit wollte Mandić zweifellos die Ironie, sogar den Sarkasmus, von Sovas Versen zum Ausdruck bringen.

wehmutsvoll.“)[756] und ist in der thematischen Schicht wieder durch die Varianten des *Liebesmotivs* im Sopran (T. 120-122)

B. 2, T. 120-122, Sopran-Solo

und später durch seine erweiterte Variante – T. 125-129, 1. Vl.) gekennzeichnet, und danach durch die absteigende melodische Linie in den Streichern, die zudem als musikalische Metapher in der Charakterisierung des Textes fungiert (*Grandioso* – T. 129-134).

B. 2, T. 120-122, Sopran-Solo und 1. Vl.

Schon in T. 135 (*Lo stesso movimento*) kehrt Sova zur eigenartigen „Realität“ zurück, er beschreibt das Milieu, in dem sich der Landstreicher und die Frau befinden, was Mandić durch das Wiederaufgreifen des Tanzrhythmus „kommentiert“, und in der thematischen Schicht das Motiv (**M**) aus den T. 40-43 (Ob.) jetzt in den Takten 138-141 (Cl. in *b*) wiederholt, das er auch im weiteren Verlauf dieses Teils immer wieder erneut bringt.
Um die Zweite Ballade zu einer harmonischen formalen Einheit zu verschmelzen, wiederholt Mandić hier den **A** Teil (hier also **A'** – *Come al principio*, T. 166-189), der eigentlich eine Variation des ersten Teils der *Ballade* ist, sowie einen Teil von Sovas Versen vom Anfang

[756] Dieser Teil von Sovas Versen mutet als der zentrale Punkt der *Ballade* an, eine tief emotive und menschliche, fast existenzielle Frage, die sich mit ihrer Tragik hoch über den banalen Kontext (der Realität) der „Straße“ abhebt, auf der sich die Szene abspielt. Mandić interpretiert diese Stelle auf dieselbe Art und Weise: Durch große Intervall-Sprünge in der Sopranstimme unterstreicht er noch zusätzlich die Expressivität der Verse, gibt ihnen einen emotiven Ton, und im Orchester hält er den Musikverlauf auf den Akkorden auf, um die Vokalstimme in den Fokus der Aufmerksamkeit zu stellen.

der Ballade, die an dieser Stelle in Sovas Gedicht nicht vorkommen, sondern eben von Mandić selbst hier eingesetzt wurden.[757]

Die *Ballade* gipfelt scheinbar in T. 190 (*Festevole*) mit der festlichen Ankündigung eines „wichtigen Ereignisses" durch die Blechbläser: („Zítra svátek velkonoc.-" / „Morgen das Osterfest.-„), die nur eine „Kulisse" für das tragische Resümee und den wahren Höhepunkt der Ballade ist: („Hlad jen jitří vášeň obou. Nepřijdou už jíní muži, v knoflíkové dírce s růží? Nikdo? Jak ta skončí noc?" / „Hunger wiegelt nur die Leidenschaft von beiden auf. Kommen keine weiteren Männer mehr, im Knopfloch eine rote Rose? Niemand? Wie endet diese Nacht?" – *Tetro*[758], T. 204-218).

Auch beim **A''**-Teil (T. 236-253) handelt es sich um eine Interpolation durch Mandić, da Sovas *Ballade* schon in T. 228 endet, mit dem Vers „Jak ta skončí noc?" / „Wie endet diese Nacht?"[759], und hinsichtlich ihrer thematischen Schicht und Begleitschicht bezieht sie sich auf den **A**-Teil der *Ballade*.

Den formalen Ablauf der Zweiten Ballade könnte man mit folgendem Schema darstellen:

Einführung (Auftakt – T. 3), **A** (T. 4- 36), **Einführung** (T. 37-39), **B** (T. 40-55), **C** (T. 56-70), **B'** (T. 71-96), **D** (T. 97-119), **E** (T. 119-134), **B''** (T. 135-166), **Einführung** (T. 166-169), **A'** (T. 170-189), **F** (T. 190-203), **G** (T. 204-218), **B'''** (T. 219-226), **H** (T. 227-235), **A''** (T. 236-253)

Die große Zahl der formalen Abschnitte ist Resultat einer durchkomponierten Form, bei der Mandić in Bezug auf Sovas Text selbst noch die Abschnitte **A'** und **A''** hinzufügte, während alle **B**-Teile gemeinsame motivische „Schussfäden", d.h. mit „Tanzrhythmus-Einschlag", aufweisen.

Die *Ballade der Landstreichernacht* ist auch der Anzahl der Takte nach die längste[760], so kann man sich mit Recht die Frage über das formale Gleichgewicht der drei konstitutiven Kompositionsteile stellen. Wie schon im Konzertprogramm hervorgehoben, betrachtet der Komponist alle 3 Balladen als eine „stimmungsvolle Einheit", wodurch die Frage der Länge der einzelnen Teile des Gesamten teilweise relativiert wird.

Am ausgeprägtesten ist der Unterschied zwischen der Begleit- und der thematischen Schicht in der letzten, der ***Dritten Ballade***, vorhanden, die zugleich formal die

[757] Sovas Verse, die an dieser Stelle von Mandić wiederholt werden und im Original nicht vorkommen, sind: „Vlahá noc… A všeho škoda. Jak jsou matná gesta cizí." / „Laue Nacht... Und schade um alles. Wie fremd sind matte Gesten.".
[758] *Tetro* – italienisch: düster, dunkel, finster, traurig.
[759] Indem er sich einer *Licentia poetica* bediente, fügt Mandić von T. 224-228 seinen eigenen Vers hinzu: „Nikdo nevzplá láskou" / „Niemand entflammt durch Liebe"
[760] Die *Erste Ballade* hat 70, die *Zweite* 253 und die *Dritte* 146 Takte.

übersichtlichste ist. Schon in der Orchestereinführung (T. 1-20) werden 2 wichtige Motive vorgetragen: Das erste, das am Anfang und am Ende der *Ballade* eingesetzt wird, erfüllt die Funktion der Schaffung einer Atmosphäre und des Voraussehens des tragischen Ereignisses[761] (T. 1-5, Cl. in *b*):

3. B, T. 1-5, Cl. in *b*

Und das zweite, das während der ganzen *Ballade* präsent ist, weist einen zentralen, leitmotivischen Charakter[762] auf:

B. 3, T. 8-9, Ob.

Auch hier setzt Mandić eine Variante des *Liebesmotivs* ein: Es erscheint in den Takten 32-35, zuerst in Cl. in *b* und danach in der Fl. bei den Worten „Rty se přissály a tělo panenské se třáslo hříchem“ / „Die Lippen saugten sich an und der Körper jungfräulich erzitterte vor Sünde“:

B. 3, T. 32-33, Cl. in *b*

Wenn man die Begleitschicht betrachtet, ist sie hier wiederum sehr ausgeprägt und fast konstant vorhanden, und die Änderungen ihrer Muster markieren das Herannahen einer neuen Strophe bzw. eines neuen formalen Abschnitts: Zuerst erscheint die Begleitschicht in Form der Ostinato-Achtelnotenfiguren und dauert zwei Strophen lang (T. 21-40 – 1. und 2. Vl. und Vla.); in den zwei nächsten Strophen (der 3. und der 4.) besteht die Begleitschicht aus konstanten triolischen Figuren, die ständig vom einen ins nächste Instrument überwechseln (T. 41-53) und in der 5. und 6. Strophe besteht sie größtenteils aus Sechzehntelfiguren in den Streichern (T. 73-106; von T. 82-91nimmt das Ostinatomuster kurzzeitig die Form von Achtelnotenfiguren an).

Da Mandić grundsätzlich je 2 Strophen zu musikalischen Formeinheiten zusammenfügt, entsteht folgende Form:

[761] In der gleichen Funktion erscheint auch der Rhythmus des Trauermarsches (T. 19-21, Tr. und Pos.).
[762] Obwohl es schwer ist über die Semantik dieses Motivs zu sprechen, könnte man es vielleicht als musikalische Metapher des tragischen Schicksals der Liebenden bezeichnen.

A – Orchestereinleitung (*Andante poco lamentoso – Lento*, T. 1-20), **1. und 2. Strophe** (*Tranquillo e scorrevole*, T. 21-40), **3. und die erste Hälfte der 4. Strophe** (*Inquieto*, T. 41-53), **die zweite Hälfte der 4. Strophe -** (Höhepunkt und das Orchesterinterludium) (*Meno. Dramatico*, T. 54-72), **5. und 6. Strophe** (*Andante serafico*, T. 73-111), **A' = der letzte Vers der letzten Strophe** (*Come al principio* , T. 112-130 –), **Coda** (*Lento*, T. 131-146)

Im Sinne der formalen „Dramaturgie" intensiviert Mandić die musikalische Handlung mit dem Nerv eines geborenen Opernkomponisten[763], die in T. 54 gipfelt, in dem das Orchester wieder die Rolle des „Hauptkommentators"[764] der Handlung übernimmt: Der dramatische „Aufschrei" der Blechbläser, an dessen Ende noch einmal das Motiv des tragischen Schicksals der Liebenden vorgetragen wird (T. 57-58, Tr. und Pos.), ist eigentlich die musikalische „Darstellung" des tragisches Akts von Sovas Versen: „Milenci se utopili v bahně černém pod břízami" / „Die Liebenden ertranken im schwarzen Sumpf unter den Birken" – T. 61-63), wonach sich der musikalische Verlauf in den schweren und langsamen Orchesterakkorden (*Grave. Lugubre*) – eine musikalische Assoziation und Metapher des Todes – abrupt beruhigt.

Der letzte Teil der *Ballade* (T. 73 bis Ende) ist ein eigenartiges „Wegrücken" von der Realität und eine Wiederkehr zur Stimmung und zu den Bildern der am Anfang beschriebenen herbstlichen Landschaft. Der Blick der „Himmelsjungfer", die „das aus der Kapelle sah", entrückt dieses tief tragische Geschehen in die Sphäre eines kalten „göttlichen Blicks", aber auf der anderen Seite die tief menschlichen Behauptung: „Smrti z hříchu nechápala" / „Den Sündentod verstand sie nicht". Das durch Musik zum Ausdruck gebrachte Drama tauscht Mandić durch die beruhigte Stimmung aus, in der er doch dramatische Akzente setzt: In den T. 120-124 bringt er im beunruhigten Ton der Blechbläser noch einmal das Motiv des tragischen Schicksals der Liebenden, das auf interessante und treffende Art und Weise Sovas Frage unterstreicht, die hier aufhört eine rhetorische Frage zu sein und die Dimension einer wahrhaften Tragödie erreicht:

[763] Das bemerkte bei der Prager Aufführung der *Drei Balladen* auch der kroatische Schriftsteller Božo Lovrić: Vgl. dazu das zitierte Fragment seiner Musikkritik auf der Seite 101dieser Arbeit.
[764] Es ist wichtig zu betonen, dass Mandić in T. 55 in der Sopranstimme den Ausruf „Ach!" verwendet, der in Sovas Original nicht existiert. Auch der letzte Vers „Smrti z hříchu nechápala" / „Den Sündentod verstand sie nicht" (T. 136-138) ist Mandićs Interpolation.

3. B, T. 120-124, Cor. und Pos.

Hinsichtlich der Instrumentation kann man Folgendes behaupten:

> „[...] U *Trećoj baladi* Mandić u orkestru rabi i skladateljsko-tehničke i instrumentacijske postupke koji, iako ih u potpunosti ne možemo okarakterizirati kao tonsko slikanje, nesumnjivo imaju prepoznatljivu funkciju zvučnih metafora i potpuno su u službi dočaravanja ugođaja stihova glazbom: figura čela i kontrabasa ('škripnu čamca dno već gnjilo', T. 48) kao i gotovo perkusivno rabljenje zvuka rogova i truba ('zatuli pas u maglama', t. 51) [...]“. / „[...] In der *Dritten Ballade* bedient sich Mandić im Orchester sowohl kompositionstechnischer als auch Instrumentations-Verfahren, die - obwohl man sie nicht zur Gänze als Tonmalerei bezeichnen kann - zweifellos eine erkennbare Funktion der Klangmetapher haben und vollkommen im Dienste der „Ausmalung“ („Herbeizauberung“) der Vers-Stimmungen durch die Musik stehen: die Figuren des Violoncellos und des Kontrabasses („Auf dem Wasser das Boot quietschte modrig“, T. 48) wie auch die fast perkussive Verwendung der Klänge der Hörner und der Trompeten („der Jagdhund jaulte durch den Nebel“ T. 51) [...]“.[765]

Die Instrumentation der anderen *Balladen* ist sorgsam dem Charakter und der Stimmung der Verse angepasst. Sehr oft „tauchen“ in der Hauptrolle die Instrumente einer dunklen Klangfarbe auf, wie etwa die Bassklarinette oder das Fagott. Eine wichtige Rolle spielen im Orchester (in den ersten zwei Balladen) auch die Celesta und die Harfe (in der *Dritten Ballade* sind es zwei Harfen), was ein Hinweis auf die impressionistischen Einflüsse in der Instrumentierung ist. Die Instrumentation ist in allen Balladen farbenreich, aber dennoch „durchsichtig“, und es macht sich eine sparsame Verwendung der Blechbläser bemerkbar, die nur an den Höhepunkten verwendet werden, oder – wie in der Regel in fast allen Orchesterwerken Mandićs – in der Funktion der Ankündigung wichtiger Motive oder Musikhandlungen.[766]

In der harmonischen Sprache des Werks – im Unterschied zu den bisherigen Werken aus der Prager Periode – gibt es keine extrem dissonanten vertikalen Gefüge, die Resultat des

[765] Merkaš, op. cit., S. X.
[766] Vgl. dazu z.B. Blechbläser in der *Zweiten Ballade* T. 190 ff – „Morgen das Osterfest“ in der Funktion der Fanfarensignale, oder in der *Dritten* – T. 54 – Ihre Verwendung in der Funktion eines dramatischen Höhepunkts.

Automatismus der polyphon geführten dissonanten Stimmlinien sind. Es sind keine scharfen Dissonanzen in der Vertikale vorhanden, es gibt weder klanglich herbe melodische Linien, in denen alle 12 Töne des chromatischen Totals ohne Wiederholung hintereinander angeordnet werden (fast wie in dodekaphonischen Kompositionen), noch modal strukturierte melodische Linien oder konstanten Metrumwechsel. Die Harmonie in den *Balladen* basiert auf in Terzen aufgebauten Akkorden, es kommen oft enharmonische Modulationen vor, die Bassstimmen bewegen sich jedoch nach wie vor sehr oft in chromatisch geführten, sukzessiven Tonschritten, hier aber ganz in der Funktion der klaren Tonalitätsverhältnisse. Wie schon hervorgehoben, bewegen sich alle drei Balladen im Rahmen der klaren Tonalität der Spätromantik mit Elementen des französischen Impressionismus, z.B. mit parallel geführten Septakkorden und Pentatonik, wie die letzten Takte der *Ersten Ballade* deutlich zeigen:

B. 2, T. T. 63-69, Holzbläser, Sopran-Solo und Streicher

Die Faktur bewegt sich oft in Tonalitäten mit einer hohen Zahl an Vorzeichen, was oft ein Resultat der enharmonischen Modulationen bzw. der Übergänge aus den Tonalitäten mit vielen Erhöhungszeichen in jene mit Erniedrigungszeichen und umgekehrt ist:

B. 1, T. 52-59, Klavierauszug:

Obwohl einige der Prager Musikkritiker Mandić bei der Aufführung des Werks im Jahr 1932 vorgeworfen haben, dass er „das Prinzip des Vokalschaffens nicht eingearbeitet hat“ und die Textvorlage bzw. keines von Sovas Gedichten, die er ausgewählt hat, „angemessen musikalisch“[767] ist, sind die *Drei Balladen auf Gedichte von Antonín Sova* ein Werk, in dem sich der Autor mit dem Verhältnis zwischen Text und Musik sehr gründlich auseinandersetzte, wovon die hier dargebrachte Analyse Zeugnis ablegt.

Die *Drei Balladen* nehmen wegen der paradigmatischen Wechsel der Musiksprache im Kontext von Mandićs Prager Schaffensperiode auf jeden Fall einen besonderen Stellenwert ein: In dem Werk zeigte Mandić, dass er ohne Rücksicht auf das Idiom alle Aspekte der

[767] Očadlík, Josef: „Josef Mandič Tři balady na slova Ant. Sovy. Po prvé: Česká Filharmonie, zpívala M. Šponarová, drigoval Jiří Scheidler.“, in: *Klič*, 1, 1932-33, S. 122. Der Verfasser dieser Arbeit hat nicht Tschechisch zur Muttersprache, insofern ist es ihm unmöglich über dieses Problem ein Urteil abzugeben. Aus dem Tschechischen ins Kroatische übersetzt wurden Sovas *Drei Balladen* von Frau Dubravka Dorotić Sesar, Professorin von der Abteilung für Bohemistik der Philosophischen Fakultät in Zagreb im Jahr 2013.

kompositorischen Technik souverän beherrscht. Im Unterschied zur *Ersten Symphonie* und zur sinfonischen Dichtung *Nächtliche Wanderung* ist seine musikalische Sprache in den *Drei Balladen* stilistisch kompakt und überzeugend, obwohl nicht vollkommen originell. Schon alleine der Wunsch des Komponisten nach einer so radikalen Änderung zeigt seine Entschlossenheit und Absicht, neue Wege in seiner künstlerischen Entwicklung einzuschlagen und so zu komponieren wie er „muss“[768], indem er auf seinen Komponisteninstinkt lauschte.

3.2.5. *Nonett*

3.2.5.1. Entstehungskontext

Unmittelbar nach den *Drei Balladen auf Gedichte von Antonín Sova* für Sopran und Orchester, jener Komposition, die - wie bereits erwähnt - auf impressionistischem und spätromantischem Musikidiom basiert, begann Mandić 1932 mit dem Komponieren des *Nonetts*, seines letzten Kammerwerkes, das er im darauffolgenden Jahr beendete.[769] Wenn die *Drei Balladen* wegen ihrer radikal anderen Musiksprache im Vergleich zu den bis dahin komponierten Werken aus der Prager Periode ein gewisser „Schock“ und ein „Diskontinuitätspunkt“ waren, ist das *Nonett* ein kleiner Schritt zurück, wenn auch nur eine teilweise Rückkehr zum Idiom des *Streichquartetts* und des *Bläserquintetts*. Das *Nonett* ist aber zugleich jene Komposition in Mandićs musikalischen Schaffen, in welcher schon ganz klar die Tendenz zu einem musikästhetischen und kompositorischen Paradigmenwechsel zum Ausdruck kommt: und zwar die definitive Rückkehr zum Komponieren in der Tonalität.[770] Sowohl die Art und Weise des Formaufbaus als auch die motivische Arbeit im *Nonett* unterscheiden sich wesentlich von den vorangegangenen Werken: Mandić verlässt die Prinzipien der (neo)barocken Imitation des thematischen Materials durch alle Stimmen und wendet sich der Technik der Wiederholung zu, d.h. der Addition von kurzen formalen Teilen, ihrer Verknüpfung hauptsächlich durch *Sequenzierung* aber auch deren einfacher

[768] Man kann hier nicht umhin, sich an den berühmt gewordenen Spruch Schönbergs zu erinnern, dass Kunst nicht von Können sondern von Müssen kommt. Vgl. dazu Schönberg, Arnold: “Probleme des Kunstunterrichts“, in: *Musikalisches Taschenbuch*, 2. Jg., Wien: Verlag der Universal-Edition A.-G. 1911, S. 22.

[769] Wie intensiv Mandić zu jenem Zeitpunkt komponierte, beweist auch die Angabe, dass er 1932 die *Kleine Suite* in der Version für Orchester und Streichquartett, die *Drei Balladen auf Gedichte von Atonín Sova* für Sopran und Orchester und den Liederzyklus *Kleine Lyrik* komponierte, und es scheint, dass er gleichzeitig an einer gründlichen Bearbeitung der symphonischen Dichtung *Nächtliche Wanderung* und der *Ersten Symphonie* arbeitete, die in der neuen Redaktion 1933 aufgeführt wurde.

[770] In der funktionalen Tonalität wird Mandić alle seiner zukünftigen Werke schreiben: zwei Opern, die *Dritte* und die *Vierte Symphonie* und die *Variationen auf ein Thema von Mozart*.

Aneinanderreihung – einer Technik, die mit der Montage von Filmszenen (Filmschnitt) vergleichbar wäre.

Eine der wesentlichen Fragen in Bezug auf Mandićs musikalisches Schaffen – auf die wegen des Informationsmangels, wegen fehlender überlieferter Äußerungen des Komponisten selbst oder fehlender aufbewahrter Dokumente, in welchen diese Frage thematisiert werden würde, sehr schwer eine eindeutige Antwort zu geben ist – lautet: Warum hat sich der Komponist für eine radikale Änderung seines Musikidioms entschieden? Wenn man in diesem Kontext die *Drei Balladen* als ein eigenartiges Experiment betrachten könnte, wird im *Nonett* die Tendenz zu einem Wechsel des Musikausdrucks – zum Übergang zu einer „einfacheren" weniger dissonanten Sprache und partiellen Rückkehr zur Tonalität – als ein bewusster und dezidierter Entschluss bestätigt.

Eine der hypothetischen Antworten auf die hier gestellte Frage ist der Wunsch des Autors, seine Musik möglichst einem breiten Musikliebhaberkreis einerseits verständlich und andererseits zugänglich zu machen. Eine große Rolle diesbezüglich spielten die zu jener Zeit häufigen Übertragungen der Prager Konzerte der klassischen Musik in dem damals sehr populären Medium: dem Hörfunk.[771]

Die Rückkehr vieler anderer Komponisten jener Zeit zur Tonalität war aber keine Seltenheit. Im Kapitel III. (1932-1950) seines Buchs *Die Musik des 20. Jahrhunderts* erklärt Hermann Danuser das Phänomen der Rückkehr zur Tonalität zu Beginn der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts folgendermaßen:

> „[…] Kompositionsgeschichtlich greifbar wurde der Anspruch des späteren Neoklassizismus auf Verständlichkeit und bleibenden Kunstwert insbesondere in einer Neubestimmung von Tonalität. Hatte man nach dem Ersten Weltkrieg eine gewisse Willkür innerhalb der harmonischen Dimension als Zeichen der Befreiung aus den Fesseln der funktionalen Tonalität begrüßt, so empfand man nun ein Ungenügen am freien Walten linearer musikalischer Bewegungsenergien und suchte nach Möglichkeiten, die Tonalität wieder zu einem durchgreifend wirksamen Bezugssystem des Tonsatzes werden zu lassen, ohne in die funktionsharmonische Tonalität zurückzufallen […] ".[772]

[771] Hier sollte daran erinnert werden, dass im Rundfunk in direkter Übertragung jene Konzerte ausgestrahlt wurden, in denen in Prag Mandićs *Erste Symphonie*, *Nächtliche Wanderung* und die *Drei Balladen aufgeführt wurden* sowie im Jahr 1936 die ganze Oper *Mirjana* aus Olomouc. Sehr oft wurden die Aufführungen der Prager Konzerte auch von den Rundfunkstationen aus dem damaligen Jugoslawien in deren Programm übernommen und direkt ausgestrahlt. So fordert Mandić in seinem Brief an Slavko Osterc, diesen seinen ehemaligen Lehrer und Freund auf, sich im Rundfunk seine *Drei Balladen* für Sopran und Orchester anzuhören: „[...] P. S. V sredo, dne 16. t. ro. zvečer se v Smetanovoj dvorani davajo prvič s filharmonijo moje 3 balade. Poslušajte si je v Radiu! [...]" / „[...] P. S. Am Mittwoch den 16. dieses Monats am Abend im Smetanasaal werden zum ersten Mal meine 3 Balladen gegeben. Hören Sie es sich im Rundfunk an! [...]«. Brief von Josip Mandić an Slavko Osterc aus Prag vom 11.11.1932, Nachlass Slavko Osterc, Musiksammlung der National und Universitätsbibliothek in Ljubljana.

[772] Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Verlag 1984, S. 196.

Dabei hebt Danuser besonders Paul Hindemith hervor, erwähnt aber in diesem Kontext jedoch auch Igor Strawinskys Schaffen:

> „[…] Paul Hindemiths Wende war hierin keineswegs die einzige, wenngleich – da öffentlich bekundet – die aufsehenerregendste: Er unterwarf nicht nur sein eigenes Schaffen nach festgelegten Grundsätzen einer harmonischen und melodischen Kontrolle und revidierte frühere Werke entsprechend, ohne freilich die kompositorische Praxis restlos an die Theorie zu orientieren, sondern behauptete sogar im Glauben, die Tonalität als musikalische Naturgesetzlichkeit erweisen zu können, eine universale Geltung der von ihm formulierten Ordnungsprinzipien […] Auch im Schaffen Stravinskijs, des Hauptexponenten des Neoklassizismus, zeichnete sich in den dreißiger Jahren ein Zug zur Mäßigung ab, sichtbar bereits in Frankreich, verstärkt noch nach seiner Übersiedlung in die Vereinigten Staaten 1939 […]“.[773]

Genauso wie es Danuser zum Ausdruck brachte, verwendet auch Mandić in seinem *Nonett* die Tonalität nicht in ihrer „reinen“ Variante, sondern diese zeigt sich im Verlauf des Werks sehr oft „vernebelt“ durch die modalen Strukturen, und manchmal wird sie an ihrem Rande zur Atonalität verwendet.

Genauso wie das *Bläserquintett* wurde auch das *Nonett* für ein erstklassiges Prager Ensemble geschrieben – das Tschechische Nonett[774], zu jener Zeit eines der besten Prager aber auch tschechischen Kammerensembles überhaupt.

Allem Anschein nach komponierte Mandić zuerst den 2. Satz des *Nonetts – Largo melodioso*, weil nur dieser Satz in den Konzerten des Ensembles in Tallinn am 1.11.1932 und etwas später (am 22.11. des gleichen Jahres) in Prag aufgeführt wurde. Die anderen zwei Sätze komponierte er höchstwahrscheinlich im Laufe des Jahres 1933, da das gleiche Ensemble die Komposition zum ersten Mal in Rom am 2.1.1934 vollständig aufgeführt hat.

Wie in diesem Teil der Arbeit, welcher der Rezeption von Mandićs Werken in den damaligen Periodika gewidmet ist, bereits hervorgehoben wurde, stammen die einzigen zwei gefundenen Musikkritiken aus der Feder von Boleslav Vomáčka, der das Werk als „modernes und dabei klanglich interessantes und musikalisch wirkungsvolles Nonett“[775] bezeichnete.

---

[773] Ebd.

[774] Das Ensemble „Tschechisches Nonett“ hieß zur Zeit der Aufführung von Mandićs Komposition „Český nonet“, obwohl der heutige Ensemble-Nachfolger auf Tschechisch „České noneto“ heisst. Zur Zeit der Aufführung von Mandićs Nonetts in Prag, Rom und Tallinn (1932) wirkte das Ensemble in der Besetzung von Emil Leichner (Violine), Vilém Kostečka (Viola), František Smetana (Violoncello), Oldrich Šorejs (Kontrabass), Rudolf Černý (Flöte), Adolf Kubát (Oboe), Artur Holas (Klarinette), Emanuel Kaucký (Horn) und Jan Fürst (Fagott). In den Konzerten 1934 wurde die Fagottstimme von Antonín Hotový anstatt Jan Fürst gespielt. Vgl. dazu das Kapitel dieser Arbeit *Werkverzeichnis*.

[775] „[…] moderní a při tom zvukově zajímavý a hudebně působivý Nonet od Josefa Mandiče […] Vomáčka, Boleslav, (B. V.): „Kulturní kronika, Český nonet“, *Lidové Noviny* 193 (15. Februar 1934), S. 9.

3.2.5.2. Werkanalyse

Die Art und Weise des Formaufbaus im *Nonett* ist in einigen Aspekten mit Mandićs vorhergehendem Kammeropus, dem *Bläserquintett,* verwandt: Das bezieht sich in erster Linie auf die Unterteilung des motivischen Materials auf jenes aus der Einführung und jenes, welches man als thematisch bezeichnen könnte und das im späteren Verlauf in interaktive Beziehungen treten wird.

Die Motiveinheit aus der Einführung (**MEE** – der Auftakt-T. 2) trägt wie im *Bläserquintett* das Tutti-Ensemble vor, und besteht aus 2 rhythmisch identen wiederholten 4 Achtelnoten, die beim ersten Mal 3- und beim zweiten Mal 5-stimmig vorgetragen werden (alle anderen Stimmen verdoppeln die vorhandenen melodischen Linien):

1. S., Auftakt-2. Takt

Der Auftakt spielt nicht nur eine wichtige Rolle in der Einführung, sondern bestimmt wesentlich die metrisch-rhythmische Physiognomie des Themas und des Formverlaufs des ganzen Satzes.

Der **A**-Teil des Satzes beginnt mit dem Thema (**TA**), einem 8-taktigen Musikgedanken sehr regelmäßiger (sogar symmetrischer!) und periodischer Struktur, dessen erste 4-taktige Phrase die Oboe und die zweite die 1. Vl. vorträgt.

Die Besonderheit des Themas liegt in der Tatsache, dass es aus 3 motivisch-rhythmischen Einheiten aufgebaut ist, die in der Art einer Sequenz imitiert[776] werden:

1) 2-taktige Einheit, die um eine Sekunde höher wiederholt wird (T. 2-6);
2) 1-taktige Einheit, die wortwörtlich wiederholt wird (T. 6-8);
3) 1-taktige Einheit, die um eine kleine Terz wiederholt wird (T. 8-10):

1. S., T. 2-10, Ob. und Vl.

Gerade durch die Aneinanderreihung der wiederholten (präziser gesagt: rhythmisch fast identen und melodisch geringfügig veränderten) motivischen Muster wird die Form des ganzen Satzes aufgebaut.

Das **TA** ist so konstruiert worden, das sein erster Teil (die ersten 4 Takte) diatonisch ist und der letzte Teil teilweise auch durch chromatische Durchgangstöne gekennzeichnet ist. Das **TA** bzw. die thematischen Elemente gehen im Laufe des Vortragens konstant von einem Instrument in das andere über, wodurch eine konstante Achtelnotenbewegung entsteht. Nach einer weiteren Wiederholung in dessen variierter Gestalt (T. 10-18), fängt das **TA** an in Fragmenten vorgetragen zu werden und zwar in der Art und Weise, dass das Fragment von T. 18-22 vier Mal hintereinander variiert wiederholt wird (T. 18-22, 22-28, 29-33 und 34-41) wonach ein kurzer 2-taktiger Übergangsteil (eine Brücke) erfolgt, und in T. 44 beginnt der **B**-Teil.

Auch der **B**-Teil beginnt mit einem neuen Thema (**TB**), einer 12-taktigen Phrase, die aus 3 Fragmenten von 4 Takten besteht.

[776] „Imitation“ heißt hier noch eine wortwörtliche Wiederholung.

1. S., T. 44-55, Cl. in *b*

Der ganze formale Abschnitt ist durch das Statische gekennzeichnet: Dazu tragen der konstant vorhandene Pedalton *a* (T 44-58, danach von T. 59-75 der Ton *as*) und das „entwicklungslose“ **TB** bei, das fortwährend um den Ton *h* kreist. Dadurch erhält dieser formale Abschnitt fast impressionistische Merkmale: Im Vordergrund des musikalischen Geschehens steht das Veranschaulichen der Stimmung, das Herbeizaubern der Atmosphäre. Man könnte feststellen, dass der Ausgangspunkt des ganzen **TB** (T. 44-55, Cl. in *b*) dessen erste 4 Takte sind, die dann variiert und melodisch entwickelt werden und die variierten 4-taktigen Einheiten durch eine einfache Addierung verkettet werden. Nach dem kurzen 3-taktigen Übergang (T. 56-58) wird das **TB** noch einmal wiederholt (T. 59-69)[777] (und zwar mit dem um eine kleine Sekunde hinunter „gerutschten“ Bass, obwohl das **TB** selbst um den Tritonus höher wiederholt wird), wonach von T. 72-80 der Übergang folgt, der zum neuen formalen Abschnitt **A'** führt. Die ersten 8 Takte des neuen Abschnitts wurden auf den Elementen des Einführungsmotivs und auf der ersten Phrase des **TA** aufgebaut: dabei wird die erste 2-taktige Phrase noch zwei Mal sequenzmäßig wiederholt und der vierte Zweiertakt besteht aus einer wiederholten 1-taktigen Passage in Fl. und Vl.

In T. 89 (Ob.) erscheint eine qualitativ neue 3-taktige Motiveinheit (**NME**) derer zweite 2 Takte die rhythmischen Umrisse des **TB** und die melodischen des **TA** haben, so kann man wieder von einem androgynen Motiv sprechen, in dem die Elemente des **TA** und des **TB** verschmolzen sind. Auch das **NME** wird noch einmal sequenzmäßig wiederholt (T. 92-94 – Fl.):

1. S., T. 89-94, Fl. und Ob.

[777] Für das Verständnis der Formkonstruktion ist es wichtig anzumerken, dass z.B. der 4. Takt, der letzte Takt des ersten (4-taktigen) Fragments des **TB** in T. 62 zugleich der erste Takt des neuen 4-taktigen Fragments ist: sie haben also ein gemeinsames Glied bzw. sind durch dieses miteinander „verkettet“.

Der **A**-Teil wird weiter auf den Elementen des **TA** (T. 95-106) aufgebaut und zwar durch eine Sequenzierung des 2-taktigen Sequenzmodells (T. 96-99), und in der Fortsetzung auf dem variierten Fragment des **TB** (T. 107-113 – 1. Vl.). Dazu kommen noch die neuen begleitenden Sechzehntelnoten-Passagen (T. 104-114), die konstant wiederholt werden und als Intensivierungsfaktor der musikalischen Handlung – die sonst von entwicklungslosen, repetitiven Mustern geprägt ist - genützt werden.

Das Prinzip der Addierung im Formaufbau setzt Mandić auch im formalen Abschnitt A**''** (T. 114-145) fort: In ihm erscheint das geringfügig variierte **TA** vier Mal hintereinander. Obwohl hier das **AT** mit jeder neuen Wiederholung in einem neuen Instrument eingesetzt wird (die Einsätze sind in T. 115 – Vcl., T. 122 – Fag., T. 131 – Ob. und T. 138 – Vl.), ähneln die „Imitationen" des **AT** keinesfalls dem Prinzip der barocken Imitation, da die Faktur nicht wirklich polyphon ist. Der Faktor der (Pseudo)-Intensivierung ist auch hier die konstant präsente Ostinato-Schichte (die Marcato-Achtelnoten in simultanen großen Sekunden) in der Violastimme, die vom Anfang bis zum Ende dieses formalen Abschnitts präsent sind.

Als **A'''** könnte man den formalen Abschnitt von T. 146-186 bezeichnen, der seinem Material nach dem Teil von T. 81-88 ähnlich ist, allerdings durch das Sequenzieren wesentlich ausgebreitet (z.B. der Teil von T. 153-156 ist identisch mit dem Teil von T. 157-160, der Teil von T. 163-164, mit dem Teil von T. 165-166, usw.). Die sich wiederholenden Sequenzmodelle variieren in ihrer Länge von einem bis zu drei Takten.

Den formalen Teil von T. 187-199 (*Più vivo, Tempo I.*) könnte man als **Coda** bezeichnen: Er wurde auf den Elementen des **TA**, des Einführungsmotivs aber auch auf Reminiszenzen auf das TB (T. 192-195 – Ob. und Cl. in *b*) aufgebaut. Im Verlauf der Coda werden die Sequenzmodelle (die Elemente des Einführungsmotivs und des Kopfes des **TA**) auf einen halben Takt verdichtet. Der Satz endet mit dem Einsatz aller Instrumente und zwar homorhythmisch.

Die Form des Satzes ist in Bezug auf herkömmliche formale Modelle ziemlich ungewöhnlich, was durch das folgende Schema auch bewiesen wird:

A (T. 1-43), **B** (T. 44-71), **Übergang** (T. 72-80), **A'** (**A**+**B**) (T. 81-113), **A''** (T. 114-145), **A'''** (T. 146-182), **Übergang** (T. 183-186), **Coda** (T. 187-199)

Das harmonische Bild des Satzes ist komplizierter als es auf den ersten Blick erscheint. Mandić beginnt mit dem klaren G-Dur am Anfang des Satzes, in dem das ganze **TA**

erscheint, jedoch wird die Tonalität sehr bald durch eine ungewöhnliche Mischung von Elementen der Tonalität, von modalen Fragmenten aber auch ganz atonaler Situationen ausgetauscht, was sich wesentlich auf das Dissonantsein der Vertikale auswirkt, bzw. zu einer Dissonanz in der Vertikale führt. Es muss betont werden, dass Mandić an einigen Stellen wieder zu den tonalen Zentren zurückkehrt, so klingen diese Stellen (z.B. der Abschnitt von T. 72-84, oder von T. 114-119) wesentlich konsonanter, d.h. in ihnen kann man die Rezidive der Tonalität erkennen. Auf diese Art und Weise kommt es im Verlauf des Satzes zur Variierung der horizontalen (d.h. der sukzessiven Änderung der) Dissonanzdichte.

Das **TB** ist im dorischen Modus auf dem Ton *a* angesetzt, und seine harmonische Basis wird gleichzeitig durch die Pedaltöne *a* und *g* bestimmt, was dem harmonischen Satz einen impressionistischen Beiklang gibt. Mandić benützt auch hier einige seiner kompositionstechnischen Methoden: Er verwendet kurze melodische Fragmente, von denen jedes in einem anderen Modus ist und die sehr häufig abgewechselt werden, z.B. der lydische Modus auf dem Ton *es* (T. (59-63 – 1. Vl.) und sofort danach der dorische auf *es* (T. 64-69 – 1.Vl.)

1. S., T. 59-65, Vl.

Hier werden auch Fragmente verwendet, die in der istrischen und in der Ganztonleiter geschrieben sind:

1. S., T. 102-104, Cl. in *b*

das Fragment im lydischen Modus,

S. 1., T. 105, Fl.

oder ein Fragment in dorischem Modus:

1. S., T. 109-110, Ob.

Hier ein Beispiel für die Verwendung der pentatonischen Tonleiter:

1. S., T. 159-162, Fag. und Cor.

1. S., T. 183-186, Vl. und Vla.

Die melodische Linie, die parallel mit der thematischen verläuft, wurde so konstruiert, dass zwischen ihnen viele dissonante Punkte entstehen. z.B.

S. 1., T. 31-33, Fl. und Fag.

Stellenweise werden auch sukzessive Quarten (Quinten) in kurzen Passagen verwendet.

S. 1., T. 116-119, Fl.

Die Basslinie, die auch stellenweise in chromatischen Tonschritten geführt ist, stellt zur thematischen Schicht, die grundsätzlich diatonisch ist, ein Kontrast dar, fast eine Art von „Polymodalität“ (T. 130-142).

Genauso wie am Anfang endet der Satz in reiner Tonalität: D-Dur.

Im Brennpunkt des **zweiten Satzes** ist die Kantilene, eine weitbögige, „unendliche“ Melodie, die im Laufe des Satzes durch die konstanten Akkordsäulen begleitet wird, die sich gleichmäßig im Viertelnotenpuls abwechseln.[778] Dabei ziehen einzelne Kantilenenphrasen von einem Instrument in ein anderes weiter, indem sie dabei die Klangfarbe wechseln.[779]

Der Anfang der Kantilene wurde in einer interessanten Symmetrie zweier 6-taktiger Phrasen realisiert, die einen gemeinsamen Takt haben:

2. S., T. 2-12, Cl. in *b*

Danach wird die Melodie folgenderweise entwickelt: durch die Addierung der 4-taktigen Phrasen, was auch die Satzform wesentlich mitbestimmt. Die regelmäßige, periodische Wiederholung der 4-taktigen Phrasen wird nur an ein paar Stellen durch die Erweiterung einiger Phrasen unterbrochen.[780]

Die Form des Satzes könnte man als dreiteilige Liedform mit Coda bestimmen:

A (T. 1-52), **Übergang** (T. 52-59) **B** (T. 59-91), **Übergang** (T. 92-102), **A'** (T. 103-122), **Coda** (T. 122-131)

Die harmonische Sprache des zweiten Satzes ist wesentlich „konsonanter“ (weniger dissonant) als die des ersten Satzes. Im Großen und Ganzen wird sie durch die klare funktionale Tonalität bestimmt, mit Verwendung einiger impressionistischer Elemente hauptsächlich modaler Fragmente (in der Hauptmelodie und besonders in den kurzen

[778] Im späteren Satzverlauf wird der Viertelnotenpuls kurz durch die Synkopen (T. 60-67 und T. 92-102) und ab T. 103 bis zum Ende des Satzes durch die Achtelnoten-Passagen ersetzt.
[779] Die Melodie wird immer von einem Instrument vorgetragen, nur in T. 31-36, T. 46-51 und T. 72-87 wird sie in der Violine von der Flöte verdoppelt.
[780] Das passiert genauso, indem der letzte Takt der ersten Phrase zugleich zum ersten Takt der nächsten wird, wie es auch in T. 42-51 der Fall ist.

Passagen vom Anfang des **A'**-Teils ganz bis zum Satzende) oder durch die dazugegebenen Töne (z.B. die häufige Erscheinung der Akkorde mit den zugefügten Sekunden, Septimen oder Sexten (*sixte ajoutée*), die in der Funktion der akkordischen Färbung verwendet werden).

So weicht das Thema (**T**) selbst, das in F-Dur anfängt, in T. 8 kurz in den phrygischen Modus aus:

2. S., T. 2-12, Cl. in *b* phrygisch auf *b*

In der Begleitung werden oft parallele Quart- und Qintakkorde eingesetzt, auch solche mit 2 superponierten Quarten:

2. S., T. 9-15, Vl., Vla., Vcl. und Cb.

Wie schon hervorgehoben, kommen die impressionistischen Elemente besonders im letzten Teil des Satzes zum Ausdruck und zwar in den ornamentalen Fragmenten der Violine und der Oboe. Als Beispiele dafür kann man anführen:

Die Abwechslung der pentatonischen Tonleiter und des dorischen Modus auf dem Ton *d*:

2. S., T. 105-106, Vl.

Die Verwendung der Pentatonik:

2. S., T. 111, Vla.

Die Ganztonleiter:

2. S., T. 114, Ob.

Den lydischen Modus auf *f* :

2. S., T. 127-128, Fl.

Und das Ende des Satzes, das auf Pentatonik fußt:

2. S., T. 129-131

Die Elemente der Tonalität und verschiedene modale Konstellation mit mutwillig hinzugefügten Tönen, die dem Tonsatz eine zusätzliche Farbe geben, verschmelzen hier zu einer gelungenen harmonischen Einheit. Gemeinsam mit der expressiven, breitbogigen, durch Melancholie „getränkten“ und zugleich sensiblen melodischen Linie sind das die

Eigenschaften, die den Satz zu einem der gelungensten kammermusikalischen Sätze Mandićs erheben.

Der **dritte Satz** ähnelt der Physiognomie der Faktur aber auch der Musiksprache nach dem ersten Satz des *Nonetts*.

Formal könnte man ihn als Rondo mit zwei Themen charakterisieren, was auch das formale Schema veranschaulicht:

A (*Allegro giocoso* – T. 1-53), **B** (*Meno, tranquillo* – T. 54-80), **Brücke** (80-88), **A‘** (*Tempo I.* – T. 88-120), **B‘** (*Meno* – T. 121-140), **T des zweiten Satzes** (*Largo* – T. 141-160), **Brücke** (Poco più mosso – T. 161-165), **A‘‘** (*Come al principio* – T. 166-202), **B‘‘** (*Tranquillo come prima* – T. 203-226), **Brücke** (T. 226-233), **A‘‘‘** (*Marciale e ben ritmato* – T. 234-248), **Coda** (*Più animato* – T. 249-260)

Das erste Thema (**TA**) ist ein 16-taktiger periodischer Musikgedanke in D-Dur/Moll mit tänzerischer Stimmung und scherzhaftem Charakter, bei dem die rhythmische Ausgangszelle die Achtelnote mit der Sechzehntelnotenpause und noch einer Sechzehntelnote ist.[781]

3. S., T. 1-16, Ob. und Cl. in *b*

Die Arbeit mit dem thematischen Material im **A**-Teil beginnt schon in T. 25 (*Poco animato*), einem Abschnitt mit besonders scherzhaftem Charakter, und zwar auf diese Weise, dass die 2-taktigen Einheiten sequenziert werden genauso wie im 1. Satz des Werks. Doch schon in T. 39 wird die Lage komplizierter, da die 2- und 4-taktige Periodizität verlassen wird und unregelmäßige Phrasen folgen: 5+2 Takte (T. 39-45) und 5+3 Takte (T. 46-53).

[781] Seiner rhythmischen Physiognomie nach erinnert das **TA** an das rhythmische Muster eines Marsches. Es ist durchaus möglich, dass es hier um einen stilisierten Volkstanz handelt.

Der kontrastierende **B**-Teil bringt wieder die regelmäßige Periodizität: Die Melodie in der pentatonischen Leiter (**TB**) hat im Unterschied zum Marsch-Charakter des TA ihre Wurzeln zweifellos in einem (Volks)Lied. Auch hier hat der harmonische Satz fast choralhafte Eigenschaften, obwohl im weiteren Verlauf auch die konstante Achtelnoten-Begleitschicht erscheint (T. 70-79). Der kurze 9-taktige Übergang, der auf den Elementen des Einführungsteil aufgebaut ist, führt wieder zur Wiederholung des **A'**-Teils, der nach dem bereits Mandić-üblichen kompositorischen Prinzip durch die neue (im Großen und Ganzen chromatisch) geführte Begleitschicht (Sechzehnteln, Cl. in **b** – T. 89-100 und Achtelnoten-Triolen – Vla. – T. 101-109) „erfrischt" und intensiviert wird. Der **B'** Teil (T. 121-140) ist im Verhältnis zu dem ihm zugrunde liegenden B-Teil geringfügig verkürzt[782] und vom Anfang bis zum Ende mit der Achtelnoten-Begleitschicht „durchwoben".

Auch in dieser Komposition greift Mandić das zyklische Prinzip im Formaufbau auf: So trägt er in T. 141 wieder das **T** des 2. Satzes vor. Auf diese Art und Weise rundet er durch die „Bindeelemente" des vorangehenden Satzes nicht nur die formale Einheit des Werks ab und verleiht ihm dadurch Kompaktheit, sondern verlängert auch die Dauer des langsamen Teil des Satzes, da der Charakter des **B**-Teils mit seiner Sanglichkeit mit dem Material von **T** des 2. Satzes in Verbindung steht, wodurch noch zusätzlich feine Balance in der Dauer der schnellen und der langsameren Satzteile geschaffen wird. Auch dieses Mal ermöglicht eine kurze „Brücke" eine natürliche Beschleunigung der Bewegung und führt zum Formabschnitt **A''** (*Come al principio*), in dem die Violine die konstante, pulsierende Sechzehntelnoten-Begleitschicht vorträgt, die hier noch zusätzlich durch die Marcato Bezeichnungen auf jeder Note hervorgehoben wurde. Durch das Intensivieren der chromatischen Tonschritte und durch die Verlängerung der bisher kurzen Achtelnotenmotive in eine melodische Linie (z.B. Ob. T. 219-225) verleiht der Komponist dem formalen Abschnitt **B''** (T. 203-225) zusätzliche Expressivität und gibt ihm einen fast spätromantischen „Stich". Im letzten **A'''-**Teil des Satzes arbeitet Mandić nach einem kurzen Übergang (T. 226-233) mit den Elementen des Kopfs des **TA**, wie auch mit den Sechzehntelnoten-Passagen, die ihm als „Ersatz" für den Mangel der formalen Entwicklung bzw. als Intensivierungsmittel der musikalischen Handlung dienen. Wie im 1. Satz wird auch hier in der Coda das thematische Material insofern verdichtet, als dass der Themenkopf oft sequenziert wiederholt wird und am Ende (*Presto*, T. 256-260) noch einmal stilisiert und homorhythmisch vorgetragen wird.

Die harmonische Sprache der formalen Abschnitte **A** und **B** unterscheidet beide wesentlich voneinander. Der Anfang des Satzes wird – wie schon betont – von klarem D-

[782] Der **B**-Teil besteht aus 26, und der **B'** Teil aus 20 Takten.

Dur/Moll gekennzeichnet, jedoch bereits ab T. 25, in dem das thematische Material in chromatischen Tonschritten beginnt durchgeführt zu werden, wird die harmonische Faktur atonal. Im formalen Abschnitt von T. 25-53 ist es sogar schwer irgendwelche tonale Zentren zu bestimmen, geschweige denn Fragmente der Modi, wie es auf anderen „Strecken“ der Komposition immer möglich war. Jedoch lässt sich in T. 44 klar die Struktur der pentatonischen Tonleiter (*fis-gis-ais-c-d-e*) erkennen.

3. S., T. 44

Am Ende dieses Formteils wird die Bassstimme auf dem Ton *c* angehalten, auf der zukünftigen Pseudo-Dominante für den Ton *f*, mit dem der **B**-Teil beginnt. Die Melodie des **B**-Teils fußt immer auf der pentatonischen Leiter, während sich die Vertikale auf die superponierten Quarten stützt, was eigentlich ein typisch impressionistisches Verfahren ist.

3. S., T. 54-61, Fl., Ob. Cl. in *b*

Im zweiten Teil des **B**-Abschnitts wird die harmonische Situation komplizierter, nämlich aufgrund des Einführens der (grundsätzlich) chromatischen Schicht im Vcl. (T. 70-79). Das gleiche lässt sich auch vom wiederholten **A'-**Teil behaupten, in dem das harmonische Bild durch die chromatischen Passagen in der Cl. in *b* „vernebelt" wird. Der wiederholte Einsatz des **T** des 2. Satzes ist harmonisch identisch mit dem Anfang des 2. Satzes. Da dieser formale Teil teilweise variiert erscheint bzw. immer mit einer neuen Begleitschicht bereichert wird (in der immer chromatische Tonschritte überwiegen und die grundsätzlich reine *ornamentale* Funktion hat), unterscheidet sich vom anfänglichen Teil nur der Teil von T. 203-219, in dem die harmonische Faktur beispielsweise mit der harmonischen Faktur im 3. Satz der *Kleinen Suite* vergleichbar ist: Sie wird fast polyphon, und der ganze harmonische Satz bekommt wegen der Erhöhung der chromatischen Dichte die Qualitäten einer Textur. Die Sechzehntelnoten-Passagen im letzten **A'''** Teil fußen auf den Fragmenten unterschiedlicher Tonleiter, jedoch ist ihre Faktur im Großen und Ganzen diatonisch. Der Satz endet genauso wie er angefangen hat: mit der Kadenz in *D*, weil der letzte Akkord ohne Terz aufgebaut ist.

Das *Nonett* ist die Komposition, in der wahrscheinlich verglichen mit allen anderen Werken von Mandić, im größten Ausmaß folgendes zum Ausdruck kommt: die simultane Anwesenheit von einerseits formalen Abschnitten in Tonalität (angereichert mit impressionistischen Elementen[783]) und andererseits Abschnitten, die in der freien Tonalität konzipiert sind. Dadurch wird der Klang des *Nonetts* sehr apart, jedoch im Verhältnis zur Dissonanz im *Streichquartett* oder im *Bläserquintett* nicht in diesem Ausmaß dissonant. Die Form des 1. Satzes wurde durch eine spezifische Art und Weise der „Vermehrung" der kurzen (oder ein bisschen längeren) motivischen Einheiten – durch ihre Sequenzierung oder mehrmalige Verkettung, d.h. Addierung - aufgebaut. Stilistisch kompakt und reich an harmonischen Farbstichen (Farbverschmelzungen) ist der stimmungsvolle zweite Satz, während die zwei äußeren Sätze gekennzeichnet werden durch den Schwung, eine scherzoähnliche Stimmung und unprätentiöser Ausdruck sowie einen unterhaltsamen, heiteren und in gewissem Sinne auch tänzerischen Charakter aufweisen, der dem eines Divertimentos nahe liegt. Wichtig ist auch zu betonen, dass Mandićs *Nonett* das erste Nonett aus der Feder eines Komponisten kroatischer Herkunft überhaupt ist.[784]

[783] Das sind hier ornamentale Fragmente, in denen Elemente der Kirchentonarten, Pentatonik, Ganztonleiter und sehr selten auch der istrischen Tonleiterstruktur auffindbar sind.
[784] Das erste Nonett nach jenem von Mandić wurde in Kroatien erst im Jahr 1964 komponiert: von Boris Papandopulo.

3.2.6. Geschichtlicher Entstehungskontext der letzten drei symphonischen Werke: *Dritte Symphonie*, *Vierte Symphonie* und *Variationen auf ein Thema von Mozart für Orchester*

Die *Dritte* (1953) und die *Vierte Symphonie* (1954) wie auch die Komposition *Variationen auf ein Thema von Mozart für Orchester* (1956) sind Mandićs letzte Orchesterwerke und zugleich auch seine letzten Musikwerke überhaupt. Wenn man bedenkt, dass er vor diesen Werken zuletzt im Jahr 1944 eine Komposition fertiggestellt hatte – die Oper *Kapitän Niko* –, scheint es auf den ersten Blick, dass es in seinem Schaffen (nach dem langen Zeitraum von 1904-1926, in dem er kein einzige Musikwerk schuf) wieder zu einer Diskontinuität kam, dass er also wieder fast 10 Jahre lang keine einzige Komposition schrieb. Der Grund dafür ist sicher in den schwierigen Lebensumständen während und nach dem Zweiten Weltkrieg zu suchen, in der der Komponist große existenzielle Probleme hatte und mehrmals gezwungen war, seine berufliche Tätigkeit als Rechtsanwalt, die die einzige Quelle für seinen Lebensunterhalt war, zu unterbrechen. Bei sorgfältiger Sichtung der erhalten gebliebenen Dokumente kommt man jedoch in Bezug auf diese Frage zu neuen, unerwarteten Erkenntnissen.

So scheint die Entstehungsgeschichte der *Dritten Symphonie* auf den ersten Blick ziemlich verworren: noch 1931 liest man in einem Artikel in der Zagreber Tageszeitung *Novosti*[785] folgenden Abschnitt: "[...] Sada radi Mandić na svojem životnom djelu: na III (tragičnoj) simfoniji, posvećenoj uspomeni njegove majke, koja je prvih dana ove godine preminula u Zagrebu i koja je pokopana na Mirogoju [...]" / " [...] Jetzt arbeitet Mandić an seinem Lebenswerk: der dritten (tragischen) Symphonie, die der Erinnerung an seine Mutter gewidmet ist, die in den ersten Tagen dieses Jahres in Zagreb starb und die auf [dem Friedhof] Mirogoj begraben wurde. [...]". Im Programmheft zum Konzert, in dem Mandićs Komposition *Drei Balladen* für Sopran und Orchester am 16.11.1932 in Prag aufgeführt wurde, wird in jenem Abschnitt, der sich auf Mandićs Biographie bezieht, über die *Dritte Symphonie* als einer von seinen drei (fertiggestellten) Symphonien gesprochen: „die *Erste* – „Romantische", die *Zweite* – „Jugoslawische" und die *Dritte* – „Tragische".[786]

---

[785] „Zagrebačka filharmonija izvest će Mandićevu Simfoniju. Rad kompozitora Josipa Mandića", in: *Novosti* 80 (21. März 1931), S. 7.

[786] " "[…] Složil již velkou řadu skladeb, z nichž uvádíme zejména smyčcový kvartet, […] tři symfonie ('romantickou', 'jugoslávskou', 'tragickou' […]" /"[…] Er komponierte eine ganze Reihe von Kompositionen, von denen das Streichquartett, […] drei Symphonien ('romantische', 'jugoslawische', 'tragische' zu erwähnen sind […] ". (Übersetzung Paul Koutnik). Programmheft vom Konzert, in dem die Komposition *Drei Balladen* aufgeführt wurde, op. cit.

Seltsam erscheint aber, dass Mandić in einem Brief an seinen Bruder Ante (Prag, 26.6.1945), in dem er darüber schrieb, dass die Gestapo ihn zwang, auf die Tätigkeit als Rechtsanwalt[787] zu verzichten, wieder auf die *Dritte Symphonie* zu sprechen kam: "[...] Od toga vremena životarili smo. Ne žalim toga, jer sam napisao simfoniju na koju sam ponosan [...]" / „[...] Das Leben ist sehr mühsam seitdem. Ich bereue es nicht, weil ich die Symphonie geschrieben habe, auf die ich stolz bin [...]".[788]

Sehr verwirrend ist die Information in einem Brief von 5.5.1955, den Mandić an den Verband der tschechischen Komponisten, den Musikfond (Svaz československých skladatelů, Hudební fond), sandte, dass "[...] II. symfonie byla složena v roce 1952 a III. v roce 1953. [...]" / ("[...] die zweite Symphonie […] im Jahr 1952 und die dritte im Jahr 1953 komponiert [...]" wurde.

In einem Brief von 7.5.1956 macht Gracian Černušák, der Herausgeber des Tschechoslowakischen Musiklexikons (*Česko-Slovenský hudební slovník osob a institucí*), Mandić auf die Widersprüchlichkeit der Informationen über die Datierung der Werkentstehung aufmerksam und bittet ihn – da er die genauen Daten dazu für sein Lexikon brauche – um präzise Informationen zu den Entstehungsdaten aller Symphonien. Černušák zitiert in diesem Brief Mandićs Worte und gibt als Entstehungsjahr der *Dritten Symphonie* das Jahr 1953 an. Letztlich erhellt Černušák selbst uns die Entstehungsfrage und das Schicksal des Werks (allem Anschein nach nach einer weiteren Anfrage an Mandić und dem Erhalt einer definitiven Antwort) und liefert die verlässlichste und glaubwürdigste Information dazu in seinem Lexikon: "[...] III. simf. *fis* (1953), s ženským sborem bez textu (místo starší "Tragické", kterou sklad. *zničil*) [...]" /"III Symph. *fis* (1953), mit dem Frauenchor ohne Text anstelle der alten „tragischen", die der Komponist *vernichtet hat* [...]" [Hervorhebung durch den Verf.]). (Übersetzung Paul Koutnik)

Die *Dritte Symphonie* war also schon 1932 unter dem Titel *Die Tragische* fertiggestellt. Aus den oben dargelegten Umständen lässt sich entnehmen, dass Mandić die erste Version der Symphonie vernichtete, dennoch ist es sicher, dass er auf ihrer Basis weiter „baute" und wahrscheinlich einige Teile der älteren *Tragischen* Symphonie zu einem gewissen Grad umgeformt ins neue Werk – die *Dritte Symphonie* – übernommen hat. Es ist evident, dass er lange an ihr arbeitete, da er die endgültige Version der *Dritten Symphonie* 1953 fertigstellte.

---

[787] „[…] Materijalna šteta koja mi je bila tima nanešena bila je tim osjetlivija (sic), što su me u novembru 1942 prisilili da resigniram na advokaturu […]" / „[…] Der materielle Schaden, der mir zugefügt wurde, wurde desto empfindlicher, weil sie mich im November 1942 zwangen auf die Advokatur zu verzichten […]". (Übersetzung des Verfassers) Brief an Ante Mandić von 26.6.1945. Zagreb, Kroatisches Staatsarchiv, Nachlass Ante Mandić.
[788] Brief von Josip Mandić an den Bruder Ante von 26.6.1945. KSA, Zagreb, NAM.

Dies ist eine weitere Bestätigung für die bekannte Tatsache, dass Mandić fast jede seiner Kompositionen überarbeitete und änderte (einige in wesentlichen Teilen, bei anderen handelte es sich mehr um „Retuschen"), und so bestanden für viele davon zwei oder sogar drei Versionen, von denen er einige vernichtete.[789]

Mandić hat also die lange Zeit (1944 - 1953), in der er nicht komponierte, für die Revision und Überarbeitung der bisherigen Kompositionen genutzt. So hat er, wie bekannt, in diesen Jahren die *Erste* (1950) und die *Zweite Symphonie* (1952)[790] noch einmal vollständig überarbeitet, im Jahr 1953 beendete er die Überarbeitung der *Dritten*, und die *Vierte Symphonie* komponierte er höchstwahrscheinlich in den Jahren 1954/1955.

Obwohl viele Komponisten ihre Symphonien gründlich revidierten (erinnert werden soll nur an Bruckner und Mahler), drängt sich in Bezug auf Mandićs Revisionen und gründliche Bearbeitungen aller Symphonien eine Parallele geradezu auf, und zwar zur Vorgangsweise eines der wichtigen deutschen Symphoniker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Karl Amadeus Hartmann, der genauso wie Mandić seine Zwischenkriegssymphonien wirklich radikal umarbeitete.[791] Nach den Worten von Eberhard Hüppe bietet sich „[…] die Entstehung der Symphonik Hartmanns […] als ein verschlungenes System von Revisionen dar, die der symphonischen Sprache Hartmanns ihre spezifische Prägung aus der Verquickung heterogener stilistischer Stufen verliehen haben […]".[792] Bei Mandić ist es im Gegensatz zu Hartmann nicht möglich, dem Prozess der Revision – der Entwicklung und

---

[789] Mandić überarbeitete auch die *Vierte Symphonie* noch einmal! Das ist aus einem Brief an seinen Bruder Ante vom 7.1.1958 zu erfahren: „"[...] Imaš pravo: nema smisla odavati se malodušnosti a treba prkositi elementima, vjerovati, da će nam nova godina nadoknaditi ono, što nam je nije priuštila stara godina. U tom duhu radio sam posljednja dva mjeseca na reviziji svojih symfonija a preradio temeljito IV. symfoniju – a spremam se na komponiranje klavirskog opusa za malu Milenu resp. za prof. Eichhornicu. Još ne znam hoće li to biti sonata ili cyklus 5 karakterističnih skladba za glasovir. [...]" / "[...] Du hast Recht: es hat keinen Sinn sich der Kleinmütigkeit zu überlassen und man soll den Elementen trotzen, glauben, dass uns das neue Jahr wieder gut machen wird, was uns das Alte nicht gegönnt hat. In dem Geiste arbeitete ich die letzten zwei Monate an der Revision meiner Symphonien und bearbeitete gründlich die IV. Symphonie – und bereite mich auf das Komponieren eines Klavierwerks für die kleine Milena respektive für Prof. Eichhorn vor. Ich weiß noch nicht, ob es eine Sonate oder ein Zyklus 5 charakteristischer Kompositionen für Klavier sein wird. [...]" (Übersetzung des Verfassers). Brief von Josip Mandić an den Bruder Ante von 7.1.1958. KSA, Zagreb, NAM. Allem Anschein nach beziehen sich die Mandićs Worte von der „gründlicher Bearbeitung der *Vierten Symphonie*" auf die zahlreichen Stellen in der erhaltenen Partitur, an denen es möglich ist, die mit dem Bleistift eingetragenen Korrekturen zu sehen.

[790] Es handelt sich um die revidierten Versionen, die, wie schon hervorgehoben wurde, heute verschollen sind.

[791] Die ersten sechs Symphonien von Karl Amadeus Hartmann (1906 - 1963) wurden gründlich revidiert (einige von ihnen wie die von Mandić sogar mehrmals) und „[…] gehen auf Fassungen zurück, die bis in die 1930er Jahre reichen […]". (Hüppe, Eberhard: „Gattungspluralitäten. Kontinuität und Umbruch" in: Mauser, Siegfried (Hrsg.) *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Band 3(2), Laaber: Laaber Verlag 2002 (3,2), S. 169ff. Dabei schreibt Hüppe über die *3. Symphonie* von Hartmann, dass deren Ausgangsversion bzw. „Vorstufe" die *Sinfonia Tragica* sei, was eine klare Parallele zu Mandić darstellt, da seine *Dritte* aus der vorherigen *Tragischen* stammt. Hüppe betont, dass die Unterschiede zwischen der *Sinfonia Tragica* und ihrer endgültigen Version „derartig gravierend [seien], dass von einer Neukomposition gesprochen werden muss", was auch bei Mandić der Fall ist. Hüppe, ebd.

[792] Ebd., S. 170

Änderung der symphonischen Faktur, vor allem in Bezug auf die Musiksprache – zu folgen, und zwar aus dem einfachen Grund, weil entweder Mandić die vorherigen Versionen vernichtete oder weil sie nicht erhalten geblieben sind. Obwohl zweifellos einige Ähnlichkeiten zwischen den Zwischenkriegswerken beider Komponisten bestehen, wie es z.B. die neobarocken und neoklassischen Elemente der Musiksprache sind[793], erscheint doch beim Vergleich der Vorgangsweisen von Hartmann und Mandić in der Nachkriegszeit eines paradigmatisch: Während Hartmann in seinen Revisionen die ursprünglichen Versionen „in eine zeitgenössische Form und Struktur"[794] zu transformieren suchte, blieb Mandić gegen die Tendenzen der „avantgardistischen" Musik[795] der Nachkriegszeit völlig „immun"; vielmehr bewegte sich Mandićs Musikidiom in Richtung des *Anachronistischen* und *stimmte* mit den fortschrittlichen Tendenzen in der europäischen Musik dieser Zeit *nicht mehr überein*.

In Bezug auf die harmonische Sprache der *Dritten* und der *Vierten Symphonie* unterscheidet sich die Sprache Mandićs von der Sprache der anderer erhaltener Kompositionen aus der Prager Schaffensperiode sogar wesentlich. Die wichtige Frage ist: warum und in welcher Phase änderte sich Mandićs Musikidiom? Der große Unterschied im Musikausdruck ist in der Tatsache beinhaltet, dass Mandić fast gänzlich zum Komponieren in der Tonalität zurückkehrte. Die Rückkehr zur Tonalität kann man schon im *Nonett*[796] verfolgen, und die Tendenz zur Rückkehr ist auch in den neuen „Schichten" der *Ersten Symphonie* und der *Nächtlichen Wanderung* unverkennbar. Hier kann man tatsächlich von einer *Rückkehr* sprechen, weil alle Jugendwerke Mandićs in der funktionalen Tonalität geschrieben worden waren.[797] Trotzdem kann man behaupten, dass Mandić Musikwerke aus

---

[793] „[...] Das Neoklassizistische, das Neobarocke sind bleibender Bestandteil seines [Hartmanns, Anm. d. Verf.] Stils [...]". Hüppe, ebd.

[794] „[…] Hartmann hat darauf Wert gelegt, dass seine musikalischen Prägung durch den neobarocken und neoklassizistischen Stil der 1920er Jahre in dieser Revision ebenso Platz behielt und wiedererkennbar blieb wie seine Weiterentwicklung, die den großen symphonischen Gestus der Romantik – insbesondere den Bruckners – in eine zeitgenössische Form und Struktur transformierte […]". Hüppe, ebd.

[795] Der Terminus „Avantgarde" wird hier im Sinne des Begriffs verwendet, der „[…] povijesno koristan za razlikovanje glazbe Bouleza, Stockhausena, Beria, Nona i drugih iz razdbolja od 1945. do 1970. godine od Šostakovičeve glazbe […]" / „[…] geschichtlich zur Unterscheidung der Musik von Boulez, Stockhausen, Berio, Nono und anderer Komponisten aus der Zeit von 1945 bis 1970 von der Musik Schostakowitschs nützlich ist […]". Griffiths, Paul: *The Thames and Hudson Encyclopedia of 20th-Century Music*, London, Thames and Hudson 1986, S. 22-23. Hier zitiert nach: Gligo, Nikša: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ und Matica hrvatska 1996, S. 17.

[796] Beide Opern Mandićs, *Mirjana* (1936) und *Kapitän Niko* (1944), die genau in der Periode zwischen Mandićs Vorkriegs- und Nachkriegsschaffen entstanden sind, legen ein klares Zeugnis über die Rückkehr zur Tonalität ab, obwohl in diesem Sinne das Musikidiom von *Mirjana* viel komplexer erscheint, weil es Einflüsse aus dem Jazz bzw. der Unterhaltungsmusik dieser Zeit und Elemente der kroatischen Volksmusik beinhaltet. In dem Sinne erscheint auch die Tonalität in *Mirjana* „verschleierter" in Bezug auf jene, die in der Oper *Kapitän Niko* zu finden ist.

[797] Hier sind wiederum die Kompositionen der Prager Zeit im Vergleich zu denen aus der Triester Periode von der Musikstruktur her unvergleichbar komplexer, und ihr handwerkliches Niveau weist einen geradezu massiven Unterschied auf.

der Nachkriegszeit in Bezug auf die Aktualität des Musikausdrucks im Verhältnis zu den jenen aus der Zwischenkriegsperiode *einen wesentlichen Schritt zurück* darstellen.

Obwohl Mandić zur Zeit der Fertigstellung der definitiven Version der *Dritten Symphonie* schon recht bejahrt war (er wurde gerade 69) und schwer zu erwarten wäre, dass er seine Musiksprache „modernisieren" hätte können[798], lag einer der wichtigsten Gründe dafür, dass der Komponist bei den konservativeren Strömungen Zuflucht suchte, zweifellos in den tiefen politischen Veränderungen in der Tschechoslowakei und in Prag, die nach 1945 auch in gravierenden Änderungen im allgemeinen Kunst- und Musikklima resultierten – dem Auftreten bzw. Erstarken der ideologischen Bewegung des *sozialistischen Realismus*. Da sich Mandić zur Entstehungszeit der drei Nachkriegswerke existenziellen finanziellen Problemen gegenübersah und sich mit seinen vier Symphonien zum Dvořák-Wettbewerb anmeldete[799], um damit finanzielle Mittel zu lukrieren, musste er auf jeden Fall Zugeständnisse machen und darauf achten, dass seine Kompositionen *„gesellschaftlich akzeptabel"*waren, was eine wichtige Voraussetzung für ihren Erfolg war.

Der Begriff „sozialistischer Realismus" erschien in den tschechoslowakischen Musikzeitschriften allerdings hauptsächlich in der Zwischenkriegszeit, wie Viktor Pantůček schreibt: „[...] yet, mainly in 1936 and 1937, they did publish plenty of texts calling for music to be intelligible, close to the people, and engaged, in light of the pan-European polemics pertaining to the crisis of contemporary music, which had drifted away from ordinary

---

[798] Die historische Phase, in der kroatische Komponisten das Bedürfnis einer Modernisierung ihrer Musiksprache verpürten bzw. sich dieser Notwendigkeit bewusst wurden, da die kroatische Musik aus einer ganzen Reihe von Gründen bis zur Gründung des Festivals der zeitgenössischen Musik „Musikbiennale Zagreb" („Muzički biennale Zagreb") 1961 den neuren Bewegungen in der europäischen Musik nicht gefolgt war, beginnt also erst nach Mandićs Tod. Und selbst dann wollten viele kroatische Komponisten einfach ihr Musikidiom nicht ändern. Mirjana Sirščević hebt dabei hervor, dass sich die kroatischen Komponisten in der Periode nach 1961 in drei Gruppen teilten: „[…] U prvoj su se našli oni koji su ostali potpuno 'imuni' na nova strujanja (Stjepan Šulek, Bruno Bjelinski), u drugoj najbrojnijoj, oni koji su stavljeni pred dilemu preusmjeravanja (Boris Papandopulo, Milo Cipro, Ivo Lhotka-Kalinski, Branimir Sakač, Natko Devčić) i u trećoj pobornici novog zvuka (Bogdan Gagić, Stanko Horvat, Ruben Radica […]". / „[…] In der ersten Gruppe befanden sich die, die völlig immun gegen die neue Strömungen blieben (Stjepan Šulek, Bruno Bjelinski), in der zweiten, der zahlreichsten, die, die sich dem Dilemma einer Richtungsänderung gegenübersahen (Boris Papandopulo, Milo Cipro, Ivo Lhotka-Kalinski, Branimir Sakač, Natko Devčić), und in der dritten die Verfechter des neuen Klangs (Bogdan Gagić, Stanko Horvat, Ruben Radica […]". (Übersetzung des Verfassers) Siriščević, Mirjana: „Tradicija i postmoderna. Uz desetu obljetnicu smrti Stjepana Šuleka (1914-1986), in: Kukoč, Mislav, etc. (Hrsg.) *Društvena istraživanja*, Zagreb: Institut za primjenjena društvena istraživanja, 5 (September-Dezember) 1996, S. 207-208.

[799] Der Wettbewerb fand 1955 statt: „[...] cena Antonína Dvořáka za symfonii, nastrojový koncert s orchestrem, sborový nebo písňový koncert s orchestrem [...]" / „[...] Antonín Dvořák Wettbewerb für eine Symphonie, Instrumentalkonzert, Chor oder Vokalkonzert mit dem Orchester [...]". (Übersetzung Paul Koutnik) Jan Hanuš gewann mit seiner *Konzertsymphonie* den ersten Preis (8000 tsch. Kronen); den zweiten Preis (6000 tsch. Kronen) teilten sich Jan Kapr mit seinem *Violinkonzert* und Miroslav Krejči mit seiner *Zweiten Symphonie*. Für diese Information bedanke ich mich bei Miroslav Pudlák, dem ehemaligen Direktor des Tschechischen Informationszentrums in Prag.

audiences [...]".[800] In einem der rezentesten wissenschaftlichen Artikel über den sozialistischen Realismus in der ehemaligen Tschechoslowakei behauptet Pantůček, dass der Begriff „sozialistischer Realismus" unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg schon nicht mehr verwendet wurde („[it] had virtually ceased to be used in Czechoslovakia".[801]) In den Nachkriegsjahren wird er in der Tschechoslowakei wieder erscheinen, in einer viel „aggressiveren" Form.

Im Jahr 1936 veröffentlichte Stalin seinen berühmt gewordenen Artikel über Schostakowitschs *Lady Machbet von Mzensk* in der Zeitung *Prawda*. Ein ähnliches Ereignis – jedoch mit viel weitreichenderen Folgen – ist Stalins Besuch der Probe der Oper *Die große Freundschaft* von Vano Muradeli am 5.1.1948 im Moskauer Bolschoi-Theater. Direkte Folgen dieses Besuchs waren die Beurteilung der Oper als „formalistisch" und Schdanows Aussage über die „zwei Richtungen der sowjetischen Musik", von denen die richtige den gesunden, progressiven Aspekt der sowjetischen Musik repräsentiere:

> „[...] represents the healthy, progressive aspects of Soviet music, based on the recognition of the immense role of the classical heritage, in particular, on the traditions of the Russian musical school, on the combination of high idealism and substance in music, its truthfulness and realism and on the deep, organic connection with the people and their legacy of music and folk song, combined with high professional mastery [...]"[802]

Damit waren die dogmatischen Richtlinien des kompositorischen *Kanons* gesetzt, dem alle Komponisten zu folgen hatten, in kurzer Zeit auch in den anderen Ostblockstaaten. Bald wurden diese Richtlinien zur praktischen Anweisung, besser gesagt „Verordnung" für die Musikkomposition überhaupt und damit auch für das Komponieren von symphonischen Werken.[803]

Schon im Zweiten Komponisten- und Musikkritiker-Kongress im Mai 1948 in Prag wurde die „Proklamation" (in Musikkreisen auch als „Prager Manifest" bekannt) angenommen: „[...] which above all called for renouncing the tendencies of 'extreme subjectivism', as that was seen as the only way to attain that 'music becomes an expression of the new great progressive ideas and feelings of the wide mass of people, and everything that is progressive

---

[800] Pantůček, Viktor: „Socialist Realism in Czechoslovakia?" in: *Czech Music Quaterly* 16/2, Prag: Czech Music Information Centre 2016, S. 18.
[801] Pantůček, ebd.
[802] Aus einer Rede von Andrei Alexandrowtisch Schdanow, die 1948 veröffentlicht wurde. Vgl. dazu „Soveshchaniye deyateley sovetskoy muziki v TsK VKP (b), Moskau: Izdatelstvo „Pravda", 1948, S. 133". Hier zitiert nach: Fay, Laurel E.: *Shostakovich. A Life*, Oxford / New York: Oxford University Press Inc. 2000, S. 156.
[803] In der endgültigen Version der Resolution, die der Zentralausschuss der Kommunistischen Partei der Sowjetunion am 10.2.1948 veröffentlichte, wurden als Beispiele für „formalistische Kunst" neben der *Achten* und der *Neunten Symphonie* von Dimitri Schostakowitsch auch die *Sechste Symphonie* und die Klaviersonaten von Sergei Prokofiev, Chatschaturjans *Symphonie-Poeme*, die *Dritte Symphonie* von Gawriil Nikolajewitsch Popov, die Klaviersonaten von Mjaskowski und das *Streichquartett* von Wissarion Schebalin angeführt.

at the present time' [...]"[804]. Damit waren auch in der tschechoslowakischen Musik die Weichen für einen vulgären Sozrealismus gestellt. Die Ideologie wurde in der Musik sehr bald institutionalisiert, und zwar in dem 1948 gegründeten Verband der Tschechoslowakischen Komponisten: „The Union of Czechoslovak Composers thus became the driving force for implementing the official Stalinist culture policy in the sphere of music [...]".[805]

Klaus Mehner fasst die vier wichtigsten Punkte zusammen, die das Prager Manifest proklamierte:

> [...] In Kurzfassung formuliert geht es um die Absage an jeden Subjektivismus, um die Verbindung von Nationalem und Internationalem, um die Konzentration auf musikalische Gattungen mit konkreten Inhalten und um die Mitwirkung von Komponisten und Musikwissenschaftlern beim Beseitigen des musikalischen Analphabetismus. [...] Am weitesten reicht wohl der Bezug auf die Gattungsspezifik; er bedeutet letztlich – bei tatsächlicher Befolgung – einen drastischen Eingriff in die freie Gattungswahl. Die Folge davon ist, dass vokale Gattungen gegenüber instrumentalen ein deutliches Übergewicht erhalten und vor allem in der gesellschaftlichen Wertschätzung an der Spitze stehen [...]."[806]

Im Kontext der obigen Ausführungen erscheint Mandićs Revision der ersten drei Symphonien und die Gestaltung der vierten in einem ganz anderen Licht. Kurz gesagt: der Komponist wollte sie an „die neuen Bedingungen" *anpassen* um zu ermöglichen, dass sie auch weiterhin aufgeführt werden.

Da die *Dritte Symphonie* ihre Wurzeln konzeptmäßig noch im Jahr 1931 hat, spiegelt sie in geringerem Ausmaß ästhetische und kompositorische Prinzipien des sozialistischen Realismus wider als die *Vierte*. Es muss auf jeden Fall hervorgehoben werden, dass es sich bei den letzten Symphonien um keine typischen Kompositionen dieser „Stilrichtung" handelt, da in ihnen nirgendwo direkte Verbindungen zum damaligen sozialistischen Regime in der

---

[804] Pantůček, ebd., S. 18.
[805] Ebd., S. 22.
[806] Mehner, Klaus: „Sozialistischer Realismus und Programm", in: Bek, Mikuláš, Chew Geoffrey, Macek, Petr (Hrsg.), *Socialist Realism and Music*, *Musicological Colloquium at the Brno International Music Festival. Colloquium Musicologicum Brunense*, 36, Prag: KLP 2004, S. 36. Eine Definition der Charakteristika des sozialistischen Sozialismus, die sehr treffend auch die Grundrichtlinien der Musiksprache von Mandićs Nachkriegssymphonien beschreibt, findet sich auf Wikipedia: „[…] Musikwerke, die dem Sozialistischen Realismus verpflichtet sind, weisen im Allgemeinen folgende Charakteristika auf: Die Tonsprache ist auffallend konservativ und steht im Grunde genommen der Musik der Romantik ziemlich nahe. Sie verbleibt in den Grenzen einer modal eingefärbten Tonalität, fußt auf eingängigen Melodien und ist auch in der Formgebung der Tradition verpflichtet. Tendenzen der Musik des 20. Jahrhunderts wie Zwölftontechnik, Serialismus, Atonalität o.ä. lehnt die Ideologie des Sozialistischen Realismus als „formalistische Verirrungen" strikt ab. Ein besonderes Merkmal des Sozialistischen Realismus ist die starke Einbeziehung der nationalen Folklore in die Musik. Wenn schon nicht originale Volksliedthemen verwendet werden, so sind doch Melodik und Harmonik stark national geprägt. Komponisten, die dies ablehnten, wurden als „bürgerliche Internationalisten" verunglimpft. Nach der gängigen Auffassung beweist die nationale Komponente dagegen Volksverbundenheit und sorgt dafür, dass die Musik „demokratisch", d. h. allgemein verständlich ist. Generell sollte sich nämlich jedes Musikwerk an alle Menschen wenden; die Devise *L'art pour l'art* wurde umformuliert in *L'art pour l'homme*. […]". https://de.wikipedia.org/wiki/Sozialistischer_Realismus

Tschechoslowakei zu finden sind: Mandićs Nachkriegswerke haben sicherlich weder die Funktion der Verherrlichung der Ideologie noch der gesellschaftlichen „Ziele“ des Sozialismus, sie sind keine „Propagandawerkzeuge“ und haben kein dezidiertes (auch kein „verstecktes“) Programm, das auf die Glorifizierung des sozialistischen Realismus hinweisen würde. Sie spiegeln nur einige Prinzipien der Kunstästhetik des Sozrealismus wider, was jedoch gravierende Auswirkungen auf die Form und den Inhalt der Werke und damit auf deren künstlerische Qualität hatte.

Obwohl dem Phänomen des sozialistischen Realismus im ehemaligen Jugoslawien einige wissenschaftliche Arbeiten gewidmet wurden[807], setzte sich niemand dezidiert mit dem sozialistischen Realismus in der Musik nach dem Zweiten Weltkrieg auf dem Gebiet des heutigen Kroatien auseinander. Die nationale Richtung, die zwischen den zwei Weltkriegen in der kroatischen Kunstmusik einen Aufschwung erlebte, blieb auch nach dem Zweiten Weltkrieg die dominante künstlerische Bewegung. Wenn man die Geschichte der Symphonie als Gattung betrachtet, findet man in Kroatien in den ersten 15 Jahren der Nachkriegszeit im Vergleich zum ersten Viertel des 20. Jahrhunderts eine ganze Reihe neuer Symphonien, von denen die vier Symphonien von Stjepan Šulek (1914 - 1986), einem der wichtigsten kroatischen Symphoniker des 20. Jahrhunderts, hervorzuheben sind – sie wurden zwischen 1942 und 1954 komponiert. Dazu kommen noch fünf Symphonien von Ivan Brkanović (1906 - 1987), die einen sehr originellen, eigentümlichen Musikausdruck aufweisen, weiters die *Erste – Simfonija ljeta* / *Eine Sommersymphonie* von Bruno Bjelinski (1909 - 1992) aus dem Jahr 1955 (die erste von 15 Symphonien, die stilistisch in der Tradition des neoklassischen Musikidioms stehen) sowie noch je zwei Symphonien von Boris Papandopulo[808] und von Milo Cipra (1906 - 1985).

---

[807] Vgl. dazu z.B. Milin, Melita: „Socialist Realism as an Enforced Renewal of Musical Nationalism“, in: Bek, Mikuláš, Chew Geoffrey, Macek, Petr (Hrsg.), *Socialist Realism and Music*, *Musicological Colloquium at the Brno International Music Festival. Colloquium Musicologicum Brunense*, 36, Prag: KLP 2004, S. 39-43, Leon Stefanija: „Elusive Contents: Two Notes on Socialist Realism and Slovenian Music“, ebd. S. 158-168 oder z.B. Barbo, Matjaž: „The First Slovene Radio Recordings after World War II: ‚Progress‘ Caught Up in Musical ‚Content‘“, ebd.

[808] Boris Papandopulo (1906 - 1991) ist der kroatische Komponist, in dessen Opus die Merkmale des sozialistischen Realismus wahrscheinlich am meisten zum Tragen kommen, da er eine ganze Reihe von Werken schrieb – vokale Kantaten, Chöre und Orchesterwerke –, in denen auch durch die Verwendung der Textvorlagen explizit die sozialistische Revolution, der sog. Volksbefreiungskampf und der Anführer des Kampfs und spätere Präsident Jugoslawiens Josip Broz Tito glorifiziert wurden (z.B. in den Kantaten *Stojanka Majka Knežopoljka* / *Stojanka Mutter von Knežopolje*, *Legende o Drugu Titu* / *Die Legenden von Kamerad Tito* und den Orchesterwerken *Die Poeme über den Fluss Neretva*, *Romaniji* / *An die Romanija* etc.) Von seinen zwei Symphonien weist erst die *Zweite* aus dem Jahr 1946, in der jeder der Sätze einen programmatischen Untertitel hat, Elemente auf, die mit dem ästhetischen Konzept des sozialistischen Realismus übereinstimmen. Papandopulos Werke sind jedoch aufgrund ihres hohen künstlerischen Werts und ihrer handwerklichen Vollendung weit mehr als bloße propagandistische Musik oder Kunst im Dienste politischer Zwecke.

Als historische Orientierungspunkte sollen einige wichtige Ereignisse des Jahres 1953, in dem Mandićs *Dritte Symphonie* entstand, erwähnt werden, da sie gute Anhaltspunkte für Vergleiche bzw. für deren Positionierung in der Musikgeschichte sind: der Tod des Diktators Stalin, die Entstehung der *Zehnten Symphonie* in e-Moll Op. 93 von Dimitrij Schostakowitsch, in der er im 3. Satz die Tonfolge D Es-C-H, also die Initialen seines Namen als Bauelemente verwendete[809], sowie die letzte, *Sechste Symphonie* „Fantaisies symphoniques" des tschechischen Meisters Bohuslav Martinů. Von den tschechischen Komponisten verdient noch Miloslav Kabeláč eine Erwähnung, ein Komponist, der 25 Jahre jüngerer war als Mandić und der zwischen 1948 und 1957 seine außerordentliche *Dritte Symphonie* in F Op. 33 komponierte. Das Jahr 1953 ist zugleich das Jahr, in dem das erste öffentliche Konzert des 1951 gegründeten Kölner Studios für elektronische Musik stattfand[810], am 26. Mai 1953 auf dem Kölner „Neuen Musikfest 1953". Außerdem entstand in diesem Jahr die Komposition *Studie I* (oder auch *Elektronische Studie I*) von Karlheinz Stockhausen, eine "der ersten Kompositionen für elektronische Musik, die nach seriellen Reihentechniken konstruiert wurde und deren elektroakustisches Grundmaterial aus Sinustönen besteht."[811] Von 1953 bis 1954 komponiert Pierre Boulez seine berühmte Komposition *Le Marteau sans maître*, „eines der herausragenden Werke der seriellen Nachkriegsavantgarde"[812]. Und Oliver Messiaen schreibt *Réveil des oiseaux* für Klavier und Orchester 1953, fünf Jahre nachdem er seine monumentale *Turangalîla Symphonie* fertig gestellt hat, die Blumröder eine „tönende Kosmologie"[813] nannte und die in ihrer neuartigen Instrumentenverwendung, in der Originalität der Musiksprache und der musikalischen Poetik Mandićs letzten Symphonien fast diametral entgegen steht.

Die Entstehung der letzten Musikwerke Mandićs ist also einerseits im Kontext der politischen Situation in der damaligen Tschechoslowakei zu sehen und andererseits in dem seiner persönlichen Lebensumstände, also seiner schwierigen materiellen Situation in jener Zeit.

---

[809] Vgl. dazu Fay, Laurel E.: *Shostakovich. A Life*, op. cit. S. 187.

[810] "[…] Der Physiker Werner Meyer-Eppler, der Tonmeister Robert Beyer, der Techniker Fritz Enkel und der Komponist Herbert Eimert gründeten 1951 mit Hilfe des NWDR das Kölner Studio für Elektronische Musik. Das erste öffentliche Konzert fand dann am 26. Mai 1953 auf dem Kölner „Neuen Musikfest 1953" statt. Im Unterschied zur Musique concrète wurde hier versucht, elektronisch erzeugte Töne nach physikalischen Regeln wie der Fourier-Analyse wissenschaftlich zu erfassen. Die Klangfarbe, als Resultat der Überlagerung mehrerer Sinustöne, und die Parameter Frequenz, Amplitude und Dauer wurden dabei ausführlich analysiert […]". https://de.wikipedia.org/wiki/Elektronische_Musik.

[811] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Studie_I_(Stockhausen).

[812] https://de.schott-music.com/shop/le-marteau-sans-maitre.html

[813] Von Blumröder, Christoph: "Endstationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts", in: Mauser, Siegfried (Hrsg.) *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. Und 20. Jahrhundert*, Band 3(2), Laaber: Laaber Verlag 2002 (3,2), S. 169ff.

3.2.6.1. *Dritte Symphonie*

Für das Verständnis der *Dritten Symphonie* von Josip Mandić ist (in Ermangelung jedweder sonstigen zeitgenössischen Berichte[814]) die bereits zitierte Information aus der Tageszeitung *Novosti* aus dem Jahr 1931 von großer Bedeutung, aus der zu erfahren ist, dass Mandićs „tragische" Symphonie der Erinnerung seiner Mutter gewidmet war.[815] Obwohl der Autor des Artikels anonym blieb, ist diese Angabe so spezifisch, dass sie zweifellos von Mandić selbst stammt. Es ist evident, dass die gesamte Symphonie auf einem spezifischen außermusikalischen Programm basiert, das mit dem Tod der Mutter des Komponisten verbunden ist. Metaphorisch betrachtet ist das Werk in seiner Gesamtheit Ausdruck intensiver psychischer Prozesse und Vorgänge und spiegelt das gesamte Spektrum an Trauer wider, leises Weinen, Resignation, tiefe Traurigkeit, Schmerz und sogar Wut[816], wahrscheinlich auch Reminiszenzen auf bestimmte Ereignisse und Erinnerungen an Kindheit oder Jugend.[817] In allen Sätzen, sogar teilweise im dritten, der herbe Scherzo-Charakteristika aufweist, ist der Ton der eines intensiven Klagelieds (eines *Lamentos*): er ist erkennbar in den rhythmischen Elementen des Trauermarsches (im 1. und besonders im 4. Satz), den häufigen chromatischen Tonschritten und Seufzerfiguren, wie auch in der Verwendung des Chors im 1. Satz, der in der Art einer Vokalise, d.h. ohne Text, das Anfangslamento vorführt. Da das Werk nicht aufgeführt wurde, hatte der Komponist keine Gelegenheit, seine programmatischen Richtlinien explizit darzulegen.[818]

3.2.6.1.1. Erster Satz

Der erste Satz ist formal als eine Reihe *sehr frei aufgefasster Variationen auf ein Thema* aufgebaut. Obwohl das Variationsverfahren einige Charakteristika der Kompositionstechnik der Entwicklungsvariation aufweist, ist das nicht gänzlich der Fall, weil alle Variationen nicht auf die ihnen unmittelbar vorhergehenden referieren, sondern auf Variationen an verschiedenen Stellen des Satzes, grundsätzlich dem dramaturgischen Bedarf im Formaufbau folgend, sehr oft beziehen sie sich auf das Ursprungsthema bzw. auf die ersten

[814] Keines von Mandićs Nachkriegswerken wurde während seiner Lebenszeit aufgeführt, daher finden sich zu diesen Werken verständlicherweise keinerlei Informationen in der Presse oder in Konzertprogrammen, wie es bei den aufgeführten Werken der Fall ist.
[815] „Zagrebačka filharmonija izvest će Mandićevu Simfoniju. Rad kompozitora Josipa Mandića", in: *Novosti* 80 (21. März 1931), S. 7, op. cit.
[816] Vgl. als Beispiel dafür z.B. den 1. Satz T. 24-43, oder 318-330.
[817] Am Anfang des zweiten Satzes schrieb Mandić in die Partitur mit Bleistift „Meditace" / „Meditation".
[818] In den erhalten gebliebenen Briefen an seinen Bruder Ante schrieb Josip Mandić nie ausführlicher über die *Dritte Symphonie*.

Variationen.[819] Die einzelnen Variationen unterscheiden sich untereinander ganz wesentlich in Länge, Charakter, Tempo, sogar in der rhythmisch-melodischen Physiognomie, manchmal auch der Begleitschicht – einem fast unabhängigen Ostinato- oder Figurationsmuster, was auf ihre äußerst freie Gestaltung in Bezug auf das Ausgangsthema oder die vorhergehende Variation hinweist und schließlich in ganz individuellen Physiognomien jeder einzelnen resultiert und in einer sehr komplexen und differenzierten Musikfaktur. Man muss Mandić in dieser Hinsicht große kompositionstechnische Fertigkeit, Erfindungsreichtum und Originalität zuerkennen.

Sehen wir uns das formale Schema des Satzes an:

(Exposition)
(Hauptsatz [**T1**])
T. 1-9 – Thema
1. Variation: *Lento tenebroso* – 10-23
2. Variation: *Attaca subito, a tempo* – T. 24-39
3. Variation: *Moderato* – T. 44-52
4. Variation: *Lento e grave* – T. 53-67
(Seitensatz ([**T2**])
5. Variation: *Andante nostalgico* – T. 68-91
6. Variation: *Poco più mosso* – T. 92-110
7. Variation: *Molto sostenuto* – T. 111-120
(1. Durchführung)
8. Variation: *Agitato* (*con moto*) – T. 121-139 – das Motiv **ML**
9. Variation: *Moderato non troppo* – T. 140-154
10. Variation: *Energico movendo* – T. 155-171 – das Motiv **ML**
11. Variation: *Andantino giusto* – T. 172-184
12. Variation: *Con slancio e effusione sostenuto* – T. 185-194
13. Variation: *Allegro agitato* – T. 195-207
Arbeit mit dem Motiv **ML** – T. 121-171
(**2. Durchführung)**
14. Variation: *Sostenuto con gravita* – T. 208-211 – Motiv des Trauermarsches (Fanfaren – Ankündigung des Choreinsatzes) und das **T1**
15. Variation: *Incalzando* – T. 212-223
16. Variation: *Andante moderato* – T. 224-231 – Choreinsatz (**T1**)
17. Variation: *Andante flebile* – T. 232-254 – **T2**
18. Variation: *Largamente* – T. 255-258
19. Variation: *Frase larga, sostenuto* – T. 259-266
20. Variation: *A tempo, piacevole* – T. 267-274
21. Variation: *Più movimentato* – T. 275-286
22. Variation: *Più mosso, con passione* – T. 287-295 – das Motiv **ML** und Viertelnotenzerlegungen
23. Variation: *Agitato* – T. 296-304 – das Motiv des Trauermarsches (Fanfaren) – **T1** + **ML** 305-313
24. Variation: *Sostenuto, con gravità* – T. 314-317

[819] Gegen das Prinzip der Entwicklungsvariation sprich auch die Tatsache, dass sich z.B. die letzte Variation auf den Beginn des Satzes bezieht.

25. Variation: *Allegro furioso* – T. 318-330 – Kulmination – das Trauermarschmotiv und **ML**
(**Reprise)**
26. Variation: *Sostenuto con gravità* – T. 331-345
27. Variation: *Largo* – T. 346-350 – **T1** + **ML**
(**Coda)**
28. Variation: *Rallentando* – T. 351-360 – Choreinsatz (**T1**+**ML**)– T. 351
(Codetta)
29. Variation: *Lugubre* – T. 362-365

Bei näherer Betrachtung des formalen Ablaufs und der Struktur des Satzes kann man feststellen, dass die Variationen so angeordnet sind, dass sie durch ihre Eigenschaften (motivische Struktur, Tempi) die Konturen einer frei begriffenen Sonatenform umreißen. Wegen der spezifischen chromatischen Physiognomie der ersten 67 T. lässt sich der formale Abschnitt von T. 1-67 als Gruppe des 1. Themas (Hauptsatz) und die Abfolge des drei mal diatonisch konzipierten, variierten Themas von T. 68-120 als Gruppe des 2. Themas (Nebensatz) interpretieren. Als Durchführung könnte man den Abschnitt von T. 121 bis zum T. 331[820] bestimmen, wo die Reprise anfängt, die mit der Coda (T. 351) bzw. Codetta (T. 362) endet. Die Umrisse der Sonatenform werden noch zusätzlich durch die Tempi der einzelnen Variationen (bzw. Variationsgruppen) bestimmt: so wird die Exposition durch die langsamen Tempi (mit der Ausnahme der Variation, die im T. 24 anfängt) bzw. durch die mäßigen Tempi, während die Durchführung von schnellen, sogar sehr schnellen Tempi bestimmt ist. In der Reprise dominieren wieder die langsameren Tempi.

Das „Durchweben" der Form der Variationen mit einer Sonatenform oder einer dreiteiligen Form ist bei Symphonien keine Neuheit und eine Technik, die schon von anderen Komponisten verwendet wurde, man denke nur z.B. an den zweiten Satz von Beethovens *Fünfter Symphonie*, der in vier formale Einheiten gegliedert ist, von denen eines das Thema ist und die anderen drei Variationen, die sich auf das Thema beziehen. Wobei man zugleich die zweite Variation als Durchführung deuten kann, und die vierte Variation hat die Funktion einer Reprise und Coda. Gleiches gilt für den Formaufbau des vierten Satzes von Brahms' *Vierter Symphonie*, die der Mandićs noch ähnlicher ist. Der Satz ist nämlich als Thema mit 30 Variationen gebaut, die zugleich die Charakteristika einer Sonaten- bzw. dreiteiligen Form aufweisen.[821]

[820] Wenn man die Bedeutung des Choreinsatzes in Betracht zieht, der gleich wie im ersten Thema ist, könnte man sowohl seinen Einsatz in T. 224 als auch das darauffolgende Erscheinen jenes thematischen Komplexes, den wir bedingt als zweites Thema bestimmt haben, als eine zweite Durchführung bezeichnen.
[821] Pascall spricht von der Form des 4. Satzes der Vierten Symphonie von Brahms als „[…] Passacaglia Struktur in Verbindung mit dreiteiliger und Sonatenform […]". Vgl. dazu Pascall, Robert: "Orchestermusik. Sinfonien" in: Sandberger, Wolfgang (Hrsg.), *Brahms-Handbuch*, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2009, S. 527.

Das hier suggerierte formale Schema eines Themas mit einer Variationsreihe, die gleichzeitig Sonatenformumrisse aufweist, funktioniert als solches nur bedingt, weil sich die solcherart bestimmten Formteile mehr wie Episoden im Rahmen eines Ganzen verhalten als dass sie der Dramaturgie und den Prinzipen einer dialektischen Auseinandersetzung der beiden Themen in der Durchführung folgen. In der Reprise gibt es auch keine Wiederholung des zweiten Themas: hier tritt das „Mutter"-Motiv auf und wird mehrmals wiederholt.
Wie schon festgestellt, ist der Anfang der Dritten Symphonie gewissermaßen ein *Lamento*, ein symphonisches Klagelied, das mit einem dunkeln und mysteriösen Thema beginnt. Das Thema (**T**) kann man als eine melodische Linie definieren, die 4 Takte dauert: es handelt sich um eine Reihe von verketteten Seufzermotiven[822], die sich ständig in chromatischen Tonschritten bewegen und am Anfang des Satzes in der Art einer *Chaconne* durchgeführt werden, d.h. sie werden ständig geringfügig verändert und auf unterschiedlichen Tonhöhen aber in identischen harmonischen Schemata wiederholt, während dem Thema mit jeder neuen Wiederholung neue Schichten in anderen Stimmen hinzugefügt werden. Das rhythmisch-melodische Muster, d.h. die Ausgangszelle, wird schon im T. 10 auch um zwei Takte verkürzt, jedoch verkompliziert sich das Muster durch „mikroskopisches" Variieren und verhält sich nicht mehr nach dieser einfachen Regel.

Schon der Anfang der zweiten Variation (T. 24) zeigt die Komplexität des Variationsprozesses, da ihre Verwandtschaft mit dem Ausgangsthema **T** nur durch genaue Analyse zu erkennen ist. Auch hier bleibt also Mandić seinem Grundprinzip des Formaufbaus wie auch der klaren Erkennbarkeit des symphonischen Materials treu, die er durch die thematische und motivische Arbeit erreicht, wobei die Austragung der motivischen Elemente auch hier grundsätzlich auf den Ostinatoflächen oder Pedaltönen stattfindet, wie es auch am Beginn des Werkes der Fall ist. Der Hauptsatz wird durch eine allmähliche thematische Intensivierung und Verdichtung und durch rhythmische Zerkleinerung bestimmt, was man auf metaphorischer Ebene als das Aufbrechen der Gefühle von Schmerz und Trauer deuten könnte, die im T. 40 kulminieren.

Im T. 60 wird durch den Variationsprozess das schon erwähnte „Mutter"-Motiv herauskristallisiert, ein sehr wichtiges, charakteristisches Motiv[823], das im weiteren Verlauf genauso wie in der *Ersten Symphonie* eine leitmotivische Funktion bekommen wird und das

[822] Die Grundzelle besteht aus zwei solchen Seufzermotiven, die sich im weiteren Verlauf in der Art einer Addition perpetuieren.
[823] Als seine „Urzelle" könnte man das Motiv im T. 31 bestimmen (Cl. basso, Fag., Vcl. i Vla.)

auch seine semantische Bestimmung hat.[824] Was sofort ins Auge fällt ist seine Ähnlichkeit mit dem Liebesmotiv der *Ersten Symphonie*, wobei es hier voll ausgeformt ist und dadurch noch mehr zum Ausdruck kommt.[825]

z.B.:

1. S., T. 81, Cor. ing.

Oder z.B.:

1. S., T. 96-97, Cor. ing.

Sein Spezifikum ist, dass es ein Teil des motivischen Materials der 5. Variation ist, d.h. der ersten Variation, in der das **T** zum ersten Mal in seiner „diatonischen Form" erscheint. Besonders dramatisch wird eine „Mutter"-Motivvariante im T. 319 (*Allegro furioso*) in den Hörnern (teilweise Trompeten – in Dynamik *ff* – *Vigoroso*) exponiert, was auch der erste Höhepunkt des Satzes ist und wodurch das Motiv in den Fokus der Aufmerksamkeit tritt

1. S., T. 319-321

[824] Im Kontext von Mandićs motivischer Semantik, die wir in der *Ersten Symphonie* kennengelernt haben, fällt die Ähnlichkeit dieses Motivs, das hier als „Mutter"-Motiv bezeichnet wird, mit dem Liebesmotiv der *Ersten Symphonie* ins Auge.

[825] Es erscheint an vielen Stellen, charakteristisch sind die folgenden: T. 140 – Cl *in b*, Vla und Vlc; T. 267- Fag. und Vcl; T. 283-284 – Cl. basso, T. 306 – Fag. usw. Hier ein Beispiel dafür aus dem T. 427:

1. S., T. 427, Fl. und Ob.

Der ganze erste Satz wird durch das Verhältnis der chromatischen und diatonischen Strukturen bestimmt, die sich sukzessive abwechseln, aber auch simultan vorhanden sind (z.B. T. 172 ff).

S. 1., T. 172, Blechbläser

Wenn man als Prämisse ein „chromatisches“ erstes und ein „diatonisches“ zweites Thema innerhalb einer latenten Sonatenform annimmt, dann wird hier das dialektische Verhältnis der beiden Themen auf eben diese Gegenüberstellung des chromatischen und des diatonischen Prinzips aufgebaut.

Da in der thematisch-motivischen Faktur des Satzes außer dem chromatischen Element nur das Muttermotiv deutlich zu erkennen ist, wird es neben dem zweiten Thema zur „zentralen Stelle“ aller Variations- und Transformationsprozesse, es ist das einzige erkennbare Element überhaupt.

Die Anfänge der wichtigen formalen Abschnitte werden auch hier gelegentlich durch Fanfarenmotive angekündigt (so z.B. wird in T. 208 ff der Choreinsatz angekündigt). Die Holzbläser tragen im Laufe des ganzen Satzes – besonders ausgeprägt gegen dessen Ende hin – das thematische Material vor, während es sehr selten auch in den Streichern auftaucht, die grundsätzlich die Begleitschicht vortragen.

Ungewöhnlich ist die Art und Weise wie Mandić den gemischten Chor benützt: er wir nur an zwei Stellen eingesetzt und zwar für die Dauer von nur einigen Takten (T. 224-231 und 353-360) in der Art einer Vokalise, also ohne Text (Aufführungsbezeichnung in der Partitur: *vocalizzando e boca chiusa*). Hier z.B.:

1. S., T. 224, Chor

Daher kann man mit Recht die Frage nach der „Ökonomie“ der Verwendung eines großen Ensembles nur für diesen Effekt stellen, da der Chor im weiteren Verlauf der Symphonie an keiner anderen Stelle auftaucht. Es ist offensichtlich, dass die Präsenz der menschlichen Stimme in der Symphonie für den Komponisten eine so große Bedeutung hatte, dass er den Chor verwendete, obwohl ihm bewusst war, dass sein Einsatz die Aufführung der Symphonie womöglich wesentlich erschweren würde!

Die Neuheit in der *Dritten* im Verhältnis zur *Ersten Symphonie* ist, dass die Tonalität funktional und klar erkennbar ist, obwohl man sie als erweitert bestimmen kann. Am Anfang der Symphonie kann man sie als *in fis* bestimmen[826]; jede neue Variation wird durch neue Modulationen und Tonalitäten bestimmt. Häufig ist die Verwendung der Tonalitäten vom Rand des Quintenzirkels und dadurch auch der enharmonischen Verwechslung und der Modulationen. Impressionistische Einflüsse, modale Strukturen und harmonische Verfahren zum Zwecke von Kolorationseffekten sind in der *Dritten Symphonie* auch weiterhin vorhanden – auf Ebene der typischen Ostinatofigurationen (vgl. z.B. T. 232 ff), aber auch in der Verwendung der übermäßigen Akkorde und der zerlegten Septakkorde, die sich parallel bewegen.

Mandić denkt meistens polyphon, und jede der Stimmen hat ihr eigenes klares Profil. Das kommt besonders in den Streichern (aber auch in den Bläsern) zum Ausdruck, die Mandić an einigen Stellen in einem sehr engen und dichten Satz führt (vgl. dazu z.B. T. 218-223 (Bläser und Streicher) und T. 301-306 (Streicher)).

1. S., T. 218-223, Fl. und Ob.

[826] Als *in fis* wird sie auch von Gracian Černušák bestimmt. Vgl. dazu Černušák, Gracian: Art. „Mandić, Josef (Josip)“, in: Štědroň, Bohumír, Nováček, Zdenko und Černušák, Gracian (Hrsg.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. 2, Prag: Státní hudební vydavatelství 1965, S. 40.

Die Instrumentierung wurde dem klagenden Charakter der Komposition angepasst: am Anfang verwendet Mandić für das Vortragen des thematischen Materials Instrumente dunkler Farben wie es Bass-Klarinette, Fagott, Klarinette, Tuba und Posaune sind, und diese Instrumente sind im weiteren Verlauf sehr exponiert. An den Stellen, wo das 2. Thema durchgeführt wird, ist die Instrumentierung sehr dursichtig. Die Blechbläser werden sehr sparsam verwendet und kommen erst an den Höhepunkten zum Tragen. Die Holzbläser sind im Gegensatz dazu sehr exponiert und werden zu den Exponenten der thematischen Elemente, während die Streicher größtenteils die Funktion der begleitenden Formationen haben und nur stellenweise die Fragmente des thematischen Materials als Stimmen-Verdoppelung vortragen.

3.2.6.1.2. Zweiter Satz

Ein wichtiges Indiz für die Bestimmung des zweiten Satzes der Symphonie ist ein Wort, das Mandić mit Bleistift auf der ersten Seite des 2. Satzes schrieb: „Meditation".

Dieser Satz weist eine dunkle Grundstimmung auf – er ist durchsetzt mit Symbolen der Trauer und damit die Fortsetzung des vorherigen Satzes – und einen meditativen und schwermütigen Charakter. Das bestätigen auch die häufigen programmatischen Aufführungsbezeichnungen (z.B. *dolente*, *con dolore*, *lugubre e con lamento*, etc.), die chromatisch absteigenden Tonschritte, die Seufzermotive oder der Trauermarsch-Rhythmus (besonders ab dem T. 70 und weiter).

Am Beginn hält der Komponist die kurzen musikalischen Gedanken auf den Tönen der längeren Notenwerte auf, die noch zusätzlich durch Fermaten verlängert sind, was der musikalischen Struktur einen choralhaften Charakter verleiht, eine Dimension der Kontemplation, des „Angehaltenseins", des tiefen Versinkens in Gedanken, sogar eine metaphysische Dimension, was durch die Interpretationsangabe *Lento misterioso* noch zusätzlich unterstrichen wird.

Die Form des Satzes könnte man als ein Thema (besser gesagt eine Themengruppe) mit sechs Variationen bestimmen – separate Einheiten, die sich voneinander durch Charakter, unterschiedliche Interpretationsangaben und genaue Tempi mit präzisen Metronomangaben unterscheiden. Die Variationen unterscheiden sich auch durch eine unterschiedliche Faktur, die sich mit dem Beginn jeder Variation abrupt ändert. Es muss betont werden, dass genauso wie im ersten Satz jede Variation ihre eigene Physiognomie hat, und manchmal sind die

Beziehungen zwischen ihnen, d.h. zwischen den Variationen und ihrem Ausgangspunkt (der Quellversion) schwer nachvollziehbar.

Hier das formale Schema des Satzes:

[A – T. 1-29]
Thema
Lento misterioso – T. 1-16
A tempo, sempre lento e tranquillo – T. 17-29
1. Variation
[A' – t. 30-88]
A tempo, molto sostenuto – T. 30-50
2. Variation
Piú mosso – T. 51-69
Con dolore e passione – T. 70-88
[B – T. 89-152]
3. Variation
Amabile e scorrevole – T. 89-130
4. Variation
Con impeto. Tumultuoso – T. 131-141
Vivace – T. 142-145
Sostenuto, con passione – T. 146-152
[C – T. 153-167]
Subito piano e lento, molto sostenuto – T. 153-164
Lento molto sostenuto – T. 165-170
[A''' – T. 171- 190]
5. Variation
Andante cantabile – T. 171-190
[A (Fragment) – T. 191-195]
Lento – T. 191-196
Lugubre e con lamento – T. 197-204
[B (Fragment) – T. 205-225]
6. Variation
Come prima – T. 205-225

Das Thema (**T**) des 2. Satzes ist ein musikalischer Gedanke, dessen Charakteristik ist, dass er auf mehrere Instrumente verteilt ist und aus einem ständigen Wechsel der auf- und absteigenden Figuren besteht.

Da der erste Teil des Themas (**a)** zweimal wiederholt wird und der **b**-Teil nur einmal, endet die erste Einheit im T. 11. Von T. 16-20 wird in der Bassklarinette eine 5-taktige Phrase vorgetragen, die sich als separater musikalischer Gedanke abhebt und als **c**-Teil des **T** bezeichnet werden kann.

3. S., 2. S., T. 1-23

Dabei ist auch das Ende des **c**-Teils (T. 18-20) aus dem Anfangsmotiv **a** abgeleitet.

2. S., T. 16-20, Bassklarinette

Schon im T. 14 (Cl. *in b*) und noch ausgeprägter in den T. 19-20 erscheint der aufsteigende Teil des **T**, der hier als Teil **a** bestimmt wurde, variiert und beginnt dem Muttermotiv zu ähneln. Genauso wie im 1. Satz wird dieses Motiv in seinen zahlreichen Varianten sehr prägnant und häufig im Laufe des ganzen Satzes exponiert.[827] Es ist das Zentralmotiv des ganzen Satzes und es ist kein Zufall, dass eine seiner Varianten (die hier gleich benannt wurde) im 1. Satz genauso häufig vorhanden war, wie es auch kein Zufall ist, dass es dem Liebesmotiv des 1. Satzes der *Ersten Symphonie* rhythmisch-melodisch sehr ähnelt. Eventuell könnte man es, indem man einen breiteren semantischen Kontext in Betracht zieht, auch als das *Motiv der Mutterliebe* interpretieren.

Abgesehen von der Betrachtung der Satzform als Reihe von Variationen kann man sie auch auf der Ebene der charakteristischen Einheiten analysieren. So stehen die 1., die 2. und die 5. Variation der Grundgestalt des T nahe; die Variation Nr. 3. (*Amabile e scorrevole*) unterscheidet sich wesentlich von den anderen durch ihr ternäres Metrum und durch den einfachen Aufbau, was mit Volksmelodien assoziiert ist; die 4. Variation unterscheidet sich von den anderen durch die spezifischen Motivgruppen in den Hornstimmen – zuerst kurze Motive, eine Art verdichtete Akkorde (T. 136-142), danach ausdrucksvolle repetitive Akkorde (Aufführungsbezeichnung *pesante* und *vigoroso* – T. 145-147)

2. S., T. 145-147, Cor.

und später 2 geheimnisvolle motivische Gruppen (*misterioso* – T. 155 ff).

[827] Auch hier sollen die Stellen angeführt werden, an denen dieses Motiv sehr markant vorkommt: T. 44-45 – Vla., T. 78-79 – Fl. i Picc., T. 173 – Vla., T. 174 – Corno inglese, T. 180-181 – Fag., Cor. und Vcl., etc.

2. S., T. 155-156

und:

2. S., T. 158-159, Ob.

Es steht außer Frage, dass diese Motive Symbole, semantische Bedeutungsträger sind, die an das bereits angesprochene, aber nicht in Aufzeichnungen des Komponisten überlieferte außermusikalische Programm gebunden sind.

Außer dem „Mutter“-Leitmotiv zitiert Mandić an manchen Stellen das chromatische Motiv vom Anfang des 1. Satzes, wie es z.B. in T. 137-139 (Cor.)

3. S., T. 137-139, Cor.

und T. 149-150 (Fl., Ob., Cor. ingl. und Cl. *in b*)

2. S., T. 149-150, Holzbläser

der Fall ist, wodurch das zyklische Prinzip bestätigt wird und die Einheitlichkeit noch mehr zum Tragen kommt. Das zyklische Prinzip und die Vereinigung des Materials wird hier auch auf der Ebene anderer Musikstrukturelemente realisiert: mit dem rhythmischen Element des Trauermarsches, mit dem Seufzermotiv sowie auch mithilfe der Aufführungsbezeichnungen, die mit Trauer und Tod assoziiert sind.

Obwohl Mandić sonst stets die exakte Wiederholung vermied, machte er hier eine Ausnahme: so wird der melodische Teil des **T**, der als die Motivgruppe **c** bezeichnet wurde (T. 16-20, Bassklarinette), wortwörtlich (allerdings transponiert) noch einmal von T. 191 bis 195 (Cor. ingl.) wiederholt, was die Wichtigkeit, die ihm der Komponist beimisst, zusätzlich unterstreicht.

Ungewöhnlich mutet auch das Ende des Satzes an, in dem Mandić in T. 205 noch einmal explizit auf das thematische Material der 3. Variation (*Amabile e scorrevole* – T. 89)

3. S., T. 205-209, Fl.

zurückgreift, das deutlich erkennbar ist.

Dem formalen Aufbau nach entfernt sich dieser Satz am meisten von allen erhaltenen symphonischen Sätzen Mandićs von den in der Tradition verwurzelten formalen Lösungen. Diese Abweichung von formalen Standardlösungen könnte man als originell bezeichnen, und sie steigert zweifellos den Wert der Symphonie.

3.2.6.1.3. Dritter Satz

Auch die Form des 3. Satzes folgt nicht den in der Tradition verwurzelten formalen Schemata. Grundsätzlich kann man die Form als eine des symphonischen Scherzos (Scherzo-Trio-Scherzo) bestimmen, aber mit einem zusätzlichen formalen Teil, der hier bedingt „Finale“ genannt wird. Eine weitere Charakteristik der Form ist die Erscheinung von zwei unterschiedlichen Themen im Trio (das Thema **B** (**TB**) und das Thema **C** (**TC**)), aber auch ein gewisser Grad an Rhapsodischem im wiederholten kurzen Erscheinen des Scherzo-Themas im Trio.

Scherzo
A – T. 1-81
B (Thema B (**TB**)) – T. 82-103
A' (Fragment) – T. 104-121
B' (**TB**) – T. 122-150
A'' (Fragment) – T. 151-164
Brücke (mit den Motiven B'' – **TB**) – T. 165-188
Trio
C (**TC**) – T. 189-249
Brücke – T. 250-254
B''' (**TB** – Fragment) – T. 255-262
Brücke – T. 263-267
C' (**TC**) – T. 268-281
Einführungsmotiv des 1. Satzes – T. 282-291
Scherzo
A''' – T. 291-339
„Finale“
X – T. 340-358
B'''' (**TB**) – T. 359-370
Coda (A''') (Fragment) – T. 371-407
Codetta – T. 408-430

Der Einführungsteil **A** des Satzes (Scherzo) wird durch die Motorik des ununterbrochenen rhythmischen Pulses der Achtelnotenwerte im Dreiertakt bestimmt, die den Akkordstrukturen

entgegengesetzt sind (die hauptsächlich auf den Hauptschlag vorkommen, was auch durch die *Pizzicato*-Spieltechnik in den Streichern und das *Staccato* in den Blasinstrumenten betont wird). Die Achtelnoten bewegen sich hauptsächlich in kleinen diatonischen oder chromatischen Schritten mit einzelnen Sprüngen, während sie harmonisch vom Verschmelzen der Elemente von Tonalität, der Ganztonleiter und den Modi der istrianischen Leiter charakterisiert sind[828]. Dies resultiert in Kombinationen mit ähnlichen vertikalen harmonischen Strukturen, die eine aparte und gewissermaßen extravagante harmonische Sprache aufweisen, die eine Art „verschwommene" Tonalität ergibt. Auch hier ist eine ständige wellenförmige Bewegung der kurzen Achtelnoten-Tonleiterfragmente vorhanden, die sich abwechselnd nach oben und nach unten bewegen. Später werden dann die Achtelnotenfiguren auch in kurzen Achtelnoten-Akkordzerlegungen angeordnet.

Im Unterscheid zum **A**-Teil (*Scherzo*), wo es wegen der durch das ständige Variieren bedingten Komplexität fast unmöglich ist das Grundmuster der Faktur, das ständig wiederholt wird, festzustellen,[829] setzt im T. 82 klar die neue Melodie ein, mit der der **B**-Teil des Scherzos anfängt (*Meno mosso, quasi Andantino*). Diese achttaktige periodische Melodie **TB** wird mit einem wesentlich erweiterten und veränderten Nachsatz wiederholt.

3. S., T. 82, Cor. ing.

Auch diese Melodie, wie es in Mandićs symphonischen Sätzen sehr häufig der Fall ist, hat höchstwahrscheinlich ihren Ursprung in der Volkmusik und könnte kroatischer Herkunft sein.[830] Nach einer kurzen Wiederkehr des **A**-Teils setzt von T. 122-151 wieder der **B**-Teil ein, d.h. **TB**. Der Übergangsteil (die Brücke – T. 165-188 – *Sostenuto*), in dem wieder die Elemente des B-Teils vorhanden sind und in dem der Musikfluss zum Stillstand gebracht wird, ist die Vorbereitung für das **Trio**, das im T. 189 (Cl. *in b*) einsetzt. Auch das **TC**, wie wir das Thema des Trios bezeichnet haben, ist seiner Form nach eine periodische Melodie von 17 Takten, in der das erste Glied um einen Takt erweitert wurde.

[828] Als Beispiel hierfür kann man die Fragmente der Achtelnotenfiguren in T. 6 (Vlc.) oder T. 14-15 (Vla.) oder T. 22-23 (Piccolo und Fl.) nennen, bei denen man dem Heptachord der istrianischen Leiter begegnet. Solche Beispiele sind zahlreich.
[829] Eventuell lassen sich als Anfänge der neuen Phrasen die T. 20, T. 41, T. 48 und T. 67 bestimmen.
[830] Ihren melodischen Zügen nach ähnelt sie sogar der berühmten kroatischen Weise *Oj Jelena, Jelena*, die auch Joseph Haydn verwendete.

3. S., T. 190-206, Cl. in *b*

Das **TC** – freilich variiert – wird von neuen Ostinatomustern begleitet noch drei Mal sehr exponiert wiederholt und nach einem kurzen „Interludium“ (T. 260-267) noch einmal. Es erscheint sehr interessant, dass das **TC** vom Typus und von den melodischen Charakteristiken her nicht aus der kroatischen Musik stammt. Man könnte sie viel mehr z.B. mit der berühmten Melodie aus dem *Walzer Nr. 2* aus der *Suite für Varieté Orchester* von Dmitri Schostakowitsch vergleichen.[831] Dies lässt den Schluss zu, dass Mandić die Inspiration für diese Melodie mit großer Wahrscheinlichkeit in der Jazzmusik oder in Schlagern fand, könnte andererseits aber auch als Einfluss des sozialistischen Realismus interpretiert werden, in dessen ideologisierter Ästhetik die einfachen, allen „verständlichen“ Themen (wie es allerdings auch die Themen der stilisierten Volksmusik waren) bevorzugt wurden.

Der kurze formale Abschnitt von T. 282 bis 291 (*Grave* und *Lento*) bringt eindeutig Reminiszenzen auf die chromatischen Einführungsmotive des 1. Satzes der Symphonie.

Nach dem wiederholten **A**-Teil (T. 292-339) bringt Mandić als eine Art „Finale“ des Satzes, das zugleich eine Reminiszenz auf das **B**-Motiv des Trios – d.h. das variierte (gekürzte) **TB** (T. 359-370) – in sich birgt, das neue Material, das sich auf das Hauptthema der ganzen Symphonie bezieht: eine Stilisierung des „Mutter“-Motivs (vgl. dazu T. 391 – Cor., oder T. 416 – Holzbläser).

[831] Interessant ist auch, dass es nicht wirklich möglich ist, die Entstehungszeit des *2. Walzer*s aus der *Suite* genau festzustellen, jedoch herrscht in der Schostakowitsch-Forschung Einigkeit darüber, dass dieser in der ersten Hälfte der 50er Jahre komponiert wurde, obwohl Schostakowitsch die Melodie im Film *Die erste Staffel* aus dem Jahr 1956 zum ersten Mal verwendete. Es besteht also die Möglichkeit, dass Mandić dieses Thema vor Schostakowitschs *2. Walzer* komponiert hat. Hier soll daran erinnert werden, dass Mandić Jazz- und Schlager-Elemente auch in seiner Oper *Mirjana* benützte.

3. S., T. 391, Cor.

3. S., T. 416, Picc. und Fl.

Dieses Material unterscheidet sich vom Rest der Komposition durch den furiosen Charakter und die Tempi (T. 340 – *Vivace molto e vigoroso*, T. 371 – *Allegro orgiastico*, T. 408 – *Furioso* und schließlich T. 412 bis Ende des Satzes – *Presto*). Das stürmische Ende des Satzes versieht Mandić mit extrem schnellen Metronomzahlen bzw. Tempoangaben (z.B. *Presto* – Viertelnote = 188), was hohe technische Ansprüche an die Orchestermusiker stellt. Es ist, als wollte der Komponist seinem Zorn über den Verlust der geliebten Person Raum geben.

3.2.6.1.4. Vierter Satz

Nach der detaillierten Auseinandersetzung mit dem 4. Satz kann man mit großer Sicherheit behaupten, dass er sich nicht nur in einem gewissen Maß von den anderen Sätzen der *Dritten Symphonie* unterscheidet, sondern auch, dass er allem Anschein nach verglichen mit der Ursprungsversion der Symphonie, die 1932 entstanden ist, gänzlich umgearbeitet wurde. Das ist in erster Linie aus der harmonischen Sprache ersichtlich, die völlig tonal ist und in der es keine Spuren der modalen Harmonik oder der impressionistischen Einflüsse gibt, die in den anderen Sätzen zu finden sind. Der Satz behält seine musikalische Faktur bei und bringt außerdem die Hauptlinien der Programmatik der vorigen Sätze: Sein Anfang, d.h. das Thema (**T**), weist den Trauermarsch-Rhythmus auf, die Stimmung ist düster und dramatisch, und das Ostinatomuster in den Streichinstrumenten erinnert in einigen seiner

Charakteristika – vor allem den häufigen chromatischen Schritten – an dieselben Muster im ersten Satz.

Die Art und Weise, wie Mandić vor allem die Blechbläser benützt, ebenso wie die Physiognomie der Themen und die Monumentalität der „Pinselstriche“ und der Formarchitektur, die Länge des Satzes (470 Takte) und sein harmonischer Ausdruck lassen an Bruckners symphonische Sätze denken. Insgesamt gesehen bezieht sich Mandićs Musiksprache im letzten Satz dieser Symphonie auf die Musiksprache des 19. Jahrhunderts, besonders der romantischen Periode, und hat fast gar nichts mit dem Idiom seines *Streichquartetts*, des *Bläserquintetts* und der *Kleinen Suite* gemeinsam, in denen sich noch viele Einflüsse der damals modernen Tendenzen, aber auch Mandićs originelle Autorschaft und sein persönliches Idiom bemerkbar machen. Die Musiksprache des 3. Satzes ist in diesem Sinne noch anachronistischer und auf jeden Fall weniger originell als die in seinen vorherigen Werken. So könnte man von einem gewissen Grad an Eklektizismus, vielleicht sogar von Epigonentum sprechen. Trotzdem ist der Satz beeindruckend komponiert und weist viele Qualitäten auf.

Der vierte Satz ist in Sonatenform gebaut, das folgende Schema stellt seine Form dar:

Exposition – T. 1-186
Hauptsatz (h-Moll) – T. 1-67
Brücke – T. 68-93
Seitensatz (**T2**) – T. 94-180 (As-Dur)
Brücke – T. 181-186
Durchführung – T. 187-399
Pseudo-fugato – T. 192-219
Fusion der Elemente des **T1** und **T2** – Abwechslung der androgynen Motive – T. 220-430
Reprise („Apotheose“) - T. 431-470

Das erste Thema (**T**) ist eine dramatische Melodie, die aus 4 Einheiten besteht (T. 7-22, 23-36, 37-48 und 49-67) und einen periodischen Aufbau, d. h. eine Liedform (A, A', B, A") aufweist (mit der 3. Einheit in der Tonalität der Mediante, d.h. g-Moll). Das **T** weist zugleich einen typischen Trauermarschrhythmus auf und wird auf die Instrumente verteilt (Cor., Tr., Fag. und Fl.) Ein wichtiger komplementärer Faktor ist seine bewegte Ostinatofläche in den Streichinstrumenten, die wesentlich zum dramatischen Charakter des Hauptsatzes beiträgt und auch während seines ganzen Verlaufs andauert.

4. S., T. 7

Obwohl ein standardmäßiges romantisches Orchester (*a due*) eingesetzt wird, benützt der Komponist am Anfang die Streicher aufgeteilt (*divisi*) wodurch er einen „Ausdehnungs"-Effekt erzielt, eine Vergrößerung des Klangvolumens, bzw. gelingt es ihm dadurch, den Eindruck der physischen Bewegung den Klangs durch den Raum zu erwecken.[832]

Den Seitensatz (die Gruppe des **T2**) kennzeichnen auf- und absteigenden Bewegungen, von denen jede nur einen Takt dauert und die oft in zwei Instrumentengruppen unterteilt sind. Obwohl das **T2**, eine idyllische und sehnsüchtige romantische Melodie, am Anfang 4 Takte dauert, wird sie im weiteren Verlauf sehr oft reduziert, und sie wird sehr oft in der Art eines *Strettos* durchgeführt, d.h. der erste Takt wird vervielfältigt ohne weiter entwickelt zu werden, und seine Fortsetzung erfolgt später in einem anderen Instrument.

[832] Einige „Punkte" im Verlauf der Bewegung des mobilen Musters, bei dem z.B. die 1. Violinen am Anfang nur zwei kurze Achtelnoten zu spielen haben, erlebt man wie eine Bewegung des Klangs durch den Raum, eine Art „Flammenzungen".

4. S., T. 94-101

Auch in diesem Satz erscheint eine Variante des Zentralmotivs der Symphonie – des Muttermotivs (z.B. T. 161-165).

4. S., T. 161-169

Die Durchführung, die hier im T. 187 anfängt, bringt schon im T. 192 einen polyphonen Abschnitt – ein Pseudo-Fugato –, das bis zum T. 219 dauert. Auch hier sind Reminiszenzen auf das **T1** des 1. Satzes auffindbar, allerding nur in „Spuren“ wie es z.B. im T. 229-235 der Fall ist.

Die Durchführung erfolgt auf die schon bekannte Art und Weise, und zwar mittels Entgegensetzen, Variieren aber auch Verschmelzen der Motive des **T1** und **T2**, so findet man auch hier neue Motive, die Derivate der beiden Themen sind.

Z.B.

4. S., T. 238-243, Cl. *in b*, Ob., Fl.

Oder:

4. S., T. 268, Tr.

In der Durchführung wird in den Mittelpunkt des musikalischen Geschehens noch ein neues Motiv gestellt: das ist jenes Motiv, das schon in der Gruppe des **T1** in T. 29-30 in der Hornstimme vorhanden war und das an das Beethovensche Schicksalsmotiv aus der *Fünften Symphonie* erinnert[833]:

4. S., T. 267, Fag. und Kontrafagot

oder

4. S., T. 276, Cor.

Später wird dieses Motiv auch mit dem Motiv des Trauermarsches und des **T1** verschmolzen:

3. S., T. 288-289, Tr.

[833] Ganz sicher verwendet auch Mandić dieses Motiv im gleichen semantischen Kontext, also als „Schicksalsmotiv“.

In der langen Durchführung erreicht der Satz einen der ersten dramatischen Höhepunkte in T. 285 (*Allegro agitato, tutta forza*), wonach sich das „Aufgewühlte“ des musikalischen Flusses dann langsam beruhigt. Im großen Teil des zweiten Teils der Durchführung wird das **T2** exponiert (T. 311 ganz bis zu T. 399). So kann man die Durchführung in zwei der Dauer nach gleiche formale Abschnitte einteilen: den ersten, in dem die Dramatik dominiert, und den zweiten, den das Idyllische, das Licht und – um eine etwas gewagte Metapher zu verwenden – eine fast unwirkliche, transzendentale, himmlische Schönheit kennzeichnet, die dem **T2** immanent ist. Damit wird das „Mutter“-Motiv im programmatischen Sinne zur Personifizierung der Figur der Mutter bzw. zum Inbegriff der Erinnerung an sie – falls wir der Theorie folgen, dass Mandićs *Dritte Symphonie* seiner Mutter gewidmet ist.

Unmittelbar vor dem formalen Teil, der hier „Reprise“ genannt werden soll, erscheint wieder das Schicksalsmotiv (T. 422-423): Der Beginn dieses Teils ist sehr dramatisch.

4. S., T. 422-423, Tr.

Gleich darauf wird der Musikfluss wieder ruhiger, und Mandić führt einen neuen Abschnitt ein (*Sostenuto, non troppo* – T. 431), in dem die Melodie vom Anfang des Satzes gebracht wird, allerdings in umgekehrter Bewegungsrichtung, d.h. mit einer anderen Diastematik und in Dur in der Art eines Chorals.

3. S., T. 431-438, Holzbläser

Die festliche, geradezu triumphale Stimmung am Ende des Satzes, die durch die ausgiebige Verwendung der Blechbläser und das auskomponierte *Accelerando* potenziert wird, erinnert an das Ende der *Ersten Symphonie*, aber auch an das der *Nächtlichen Wanderung*, nur mit weniger Emphase und Pathos. Man kann sich nur schwer dem Eindruck entziehen, dass das kompositionstechnische Verfahren ein recht schematisches ist und einem von vornherein festgesetzten formalen Rahmen folgt, einem dramaturgischen Konzept, dem sog. *per aspera ad astra*, das so viele Komponisten aus der Periode der Romantik verwendet haben. Außerdem wirkt dieses Ende gemessen an der bisherigen musikalischen Handlung in gewisser Weise unaufrichtig und „konstruiert". Der Satz endet mit einem reinen Es-Dur Dreiklang in *fff*-Dynamik.

Trotz ihrer ziemlich ungewöhnlichen Genesis – eine Version wurde schon 1932, also 21 Jahre vor der endgültigen Version, angefertigt – weist die *Dritte Symphonie* noch immer stilistische Inkohärenzen auf. Man kann jedoch Mandić nicht absprechen, dass er sein Metier beherrscht, auch nicht seinen Erfindungsreichtum und die souveräne Meisterschaft der musikalischen Form. Seine Musiksprache ist allerdings nicht innovativ (außer vielleicht im 3. Satz, der noch immer eine Stilmischung darstellt) sondern lehnt sich an romantische Vorbilder an, was besonders im letzten Satz der Symphonie zum Ausdruck kommt.

Wie auch die *Vierte Symphonie* zeigen wird, wird es Mandić nicht mehr gelingen, den entscheidenden Schritt in Richtung einer autonomen, gänzlich originären Musiksprache zu machen. Dabei muss man allerdings seinen ungewöhnlichen kompositorischen Werdegang in Betracht ziehen und sich fragen, inwieweit er als Siebzigjähriger den Drang verspürte, sich auf diesen Weg zu begeben bzw. ob ihm die Frage der Originalität der eigenen musikalischen Sprache wichtig war.

3.2.6.2. *Vierte Symphonie*

Aus dem schon erwähnten Brief vom 5.5.1955[834], mit dem Mandić seine vier Symphonien für den „Jubiläumswettbewerb um den Antonín Dvořák-Preis" (tsch.: „Jubilejní soutěži o cenu Antonína Dvořáka")[835] anmeldete, lässt sich entnehmen, dass Mandić die *Vierte Symphonie* wie es scheint zwischen 1954 und 1955 komponierte – Mandić präzisiert in diesem Brief, dass er die Symphonie eben für diesen Wettbewerb komponiert hatte. Er nennt

[834] Brief an den Tschechoslowakischen Komponistenverbund, op. cit.
[835] Es ist nicht ganz klar, um welches Jubiläum es sich genau handelt.

dabei die *Vierte Symphonie* zugleich „die Jubiläumssymphonie“ (tsch.: „jubilejní symfonie“).[836]

Der Jubiläumscharakter der Symphonie äußert sich in der Stimmung des ersten Satzes, der als festlicher Marsch konzipiert ist, was zusätzlich durch die Interpretationsangabe *Festevole* am Beginn unterstrichen wurde. Dieses teilweise programmatische Konzept der Symphonie fand seine Wiederspiegelung auch im Formverlauf des gesamten ersten Satzes, da sich der Komponist entschied, auch dem zweiten Thema den Charakter eines Marsches zu geben. Das Resultat einer solchen kompositorischen Entscheidung ist einerseits eine große Kompaktheit und Einheitlichkeit des thematischen Materials, auf der anderen Seite aber eine ungenügende Eigenständigkeit (Individualität) und Differenziertheit der Physiognomien und der Charaktere der Themen, und damit auch ein Mangel an Kontrast und dialektischem Gegensatz, was dann in der Sonatenform – der Form, in der der 1. Satz aufgebaut wurde – zusätzlich wenig Raum für dramatische Entwicklung und Intensität in der Durchführung lässt.

Der festliche Charakter zeigt sich auch in einer (geringfügigen) Erweiterung der Blechbläser verglichen mit dem romantischen „a due“-Orchester: so verlangt Mandić 6 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba.

3.2.6.2.1. Erster Satz

Hier das formale Schema des 1. Satzes:

Exposition
Hauptsatz (**T1**) – T. 1-95 – (F-Dur)
Brücke – T. 96-108
Seitensatz (**T2**) – T. 109-163 (d-Moll)
Brücke – T. 164-173
Durchführung – T. 174-272 (d-Moll)
Brücke – T. 273-281
Reprise – T. 282-404
(Coda) – T. 376- 396

[836] Diesem Dokument zufolge beendete Mandić seine *Dritte Symphonie* im Jahr 1953, und man kann sich schwer vorstellen, dass er an zwei großen Symphonien gleichzeitig gearbeitet hat. Eine mögliche Erklärung wäre, dass er die Arbeit an der *Vierten* noch im Laufe des Jahres 1953, gleich nach der Beendung der *Dritten*, begonnen hat.

(Codetta) – T. 387-404

Es handelt sich wieder um einen symphonischen Satz, der in Sonatenform gestaltet wurde.

Der Hauptsatz ist in Liedform komponiert mit der Form a+b+a'+a", wobei die formalen Abschnitte aus dem Musikgedanken **a** und seiner Entwicklungsvariation abgeleitet wurden, d.h. dass die Teile **b**, **a'** und **a"** die Elemente des Ursprungsgedankens beinhalten, jedoch weiter entwickelt werden. Der Hauptgedanke (**T1** – Fl. und Vl. T.1), mit dem der erste Satz beginnt, hat die Merkmale einer großen Periode, in der der Nachsatz um 1 Takt gekürzt wurde (8+7 T.):

1. S., T. 1, Picc. und 1. Vl.

Danach wird das **T1** durch „Ausweitungen“ fortgesetzt, die durch die Addition des eintaktigen Einführungsmotivs des **T1** entstehen und die durch verschiedene Instrumente durchgeführt werden (T. 15-27).

Verglichen mit dem thematischen Material der anderen symphonischen Sätze Mandićs, freilich mit Ausnahme der *Zweiten Symphonie*, lässt sich für die erste Gruppe des **T1**, d.h. die Einführungsmelodie, konstatieren, dass sie etwas trivial, wenn nicht sogar banal klingt. Dies ist sehr wahrscheinlich den Postulaten des sozialistischen Realismus zuzuschreiben, der massive Auswirkungen auch auf das symphonische Schaffen in der damaligen Tschechoslowakei hatte und, wie in der letzten Symphonie erkennbar, auch im Opus Mandićs.

Der nächste Musikgedanke ist in derselben Weise gebaut, er fängt im T. 28 (Fl.) an und ist eine Art Variation des **T1**. Seine ersten acht Takte sind periodisch aufgebaut, jedoch erst die nächsten vier Takte werden im gleichen Instrument vorgetragen: danach werden die Fragmente der Hauptmotive des **T1** addiert oder als Sequenzen in anderen Instrumenten durchgeführt – auf diese Art wird das thematische Material auch weiterhin generiert. Durch das Variieren des motivischen Materials – des musikalischen Gedankens, der im T. 28

beginnt – wird auch der weitere Formabschnitt der **T1**-Gruppe mit dem Anfang im T. 68 aufgebaut: er besteht hauptsächlich aus Akkordzerlegungen, aber auch aus Motiven, die wegen der abschließenden Seufzerfigur ihrer Physionomie nach an die Hauptmotive in Mandićs vorherigen Symphonien erinnert.

Nach dem gleichen Prinzip baut Mandić auch die **T2**-Gruppe auf. Der Hauptgedanke ist in Bezug auf das **T1** noch gefasster: eine 8-taktige Phrase, die eigentlich aus zwei sequenzmäßig wiederholten 2-taktigen Phrasen zusammengesetzt ist (die erste – T. 108-111 –

1. S., T. 108-111, Fag.

und die zweite – T. 112-115).

S. 1., T. 112-115, Picc. und Fl.

Danach wird das motivische Material durch Addierung der variierten Teile des **T1** entwickelt. Auch hier findet man die für Mandić typischen Motive, die wieder dieselben Endpassagen aufweisen wie die früher besprochenen, z.B.:

1. S., T. 122-123, Picc. und Fl.

Auch muss man wieder die einfache Art und Weise hervorheben, in der die Themengruppen zusätzlich erkennbar gemacht werden: mit jedem neuen Abschnitt werden die begleitende Figurationen sofort geändert. So bildet z.B. die begleitende Schicht der **T2**-Gruppe einen konstanten pulsierenden Sechzehntelnoten-Verlauf, der mit einer kürzeren Unterbrechung (T. 148-152) bis T. 167 geht. Auch hier also gibt es klare Unterteilung der Musikfaktur in die thematische Schicht in den Blasinstrumenten und die begleitende in den Streichern, wobei sich ein Routineverfahren und Schematismus bemerkbar machen.[837] Diese Vorgangsweise wird nicht nur im ganzen Satz, sondern in der ganzen Symphonie beibehalten.

Die Durchführung, die im T. 173 beginnt (*Andantino moderato*), ist durch die Sextolen-Begleitfiguren (Vla., später Vlc.) und auf der thematischen Ebene durch das Erscheinen der Motiv-Derivate aus **T1** und **T2** und ihrer Varianten gekennzeichnet. Das Variieren des motivischen Materials ist hier wieder das wichtigste kompositionstechnische Verfahren zum Generieren des Musikmaterials bzw. im Formaufbau. In den neu entstandenen thematischen Varianten sind die Anfangsfiguren des **T1** und des **T2** erkennbar: die erste Variante wird durch eine punktierte Viertelnote mit einer Achtelnote und die zweite durch eine punktierte Achtelnote mit einer Sechzehntelnote gekennzeichnet. In der Durchführung bezieht sich Mandić nicht nur auf die Themengestalt, die am Anfang vorkommt, sondern verwendet die Themenvarianten (die vorgetragenen Varianten der Ursprungsgestalten des **T1** und des **T2**), die im weiteren Verlauf des Hauptsatzes vorkommen (präziser: im Verlauf einer jeden Themengruppe), was auf eine Art Entwicklungsvariations-Technik hinweist.
Als Beispiel dafür sollen hier einige solcher androgynen Motive des **T1** und des **T2** angeführt werden:
Am Anfang der Durchführung werden simultan die Motive beider Themen eingesetzt.

1. S., T. 173-176, Holzbläser

Im T. 174 findet sich die Motivvariante der melodischen Elemente des **T2** und danach des **T1**

1. S., T. 174-175, Hörner

Das Motiv, dem der erste Teil des **T2** entstammt und das danach als **T1** fortsetzt:

1. S., T. 224-226, Pos.

In T. 202-204 findet sich ein Motiv, das die Bewegungsrichtung des **T2** und den Rhythmus des **T1** hat

1. S., T. 201-203, Hörner

In der Durchführung findet man auch die Fragmente aus den **T1**- und **T2**-Themengruppen, z.B. T. 193 – Fl., ein Motiv, das jenem aus T. 29. (Fl.) gleicht.

Einige formale Abschnitte beziehen sich auch auf größere Themeneinheiten.

Z.B. T. 203-207 – F. – auf den Beginn des **T1**.

S. 1., T. 203-207, Picc. und Fl.

Oder T. 259-263 auf den Beginn des **T2**.

S. 1., T: 259-263, Pos. und Tuba

Oder T. 253-256, in denen der **T1**-Kopf gebracht wird

1. S., T. 253-256, Fag. und Hörner

Während der gesamten Durchführung (mit Ausnahme des Abschnitts von T. 248-261, in dem ein „weicheres“ Ostinatomuster vorherrscht, der auf einem Teil des **T1** aufgebaut ist und mit dem Abschnitt von T. 69-95 übereinstimmt), ist eine konstante Sechzehntelnoten-

Pulsierung präsent, was der Durchführung Energie verleiht[838], einen robusten Charakter und fast militärische Entschlossenheit und Kampfgeist, ohne Rücksicht auf die Motivarbeit oder das Tongeschlecht. Es sollte betont werden, dass Mandić diesen *élan vital* auch durch die Aufführungsangabe *Vivace feroce* (T. 209) zum Ausdruck bringt: an dieser Stelle nehmen die Figurationen in den Streichinstrumenten den Charakter einer geradezu vulkanischen Eruption an, wodurch die Intensität der Musikhandlung wesentlich verstärkt wird.

In der Reprise (T. 282 – *Moderato giusto*) trägt der Komponist die erste Phrase (8 Takte) des **T1** in fast identer Gestalt und im leuchtenden C-Dur vor (dieses Mal in den Hornstimmen) und später noch einmal in variierter Form. Darauf folgt sofort das **T2** im T. 213 (Fag. und Bass-Fag.). Nach einem kurzen Übergangsteil (T. 311-317) folgt ein Abschnitt festlichen Charakters, in dem Motive des **T1** weiter durchgeführt werden, jedoch aus dessen zweitem Teil (z.B. T. 322 – Vl.) und simultan mit den Elementen aus dem **T2**. Der erste Höhepunkt des Satzes wird im T. 227 (*Tumultuoso*) mit den Fanfarenmotiven der Blechbläser erreicht, die aus dem Kopf des **T1** abgeleitet sind.

Die Coda (T. 376 – *Maestoso*) thematisiert wiederum den 2. und den 3. Takt des **T1** in vollem Klang der Bläser und der Satz endet in der Codetta (T. 397 – *Allegro vivace (alla breve)*) mit einem auskomponierten *Accelerando* und einem reinen Es-Dur Akkord.

3.2.6.2.2. Zweiter Satz

Der zweite Satz der *Vierten Symphonie* ist ein typisches symphonisches Scherzo mit den traditionsbedingten Formabschnitten **ABA'**, in dem das symphonische Schema *Scherzo-Trio-Scherzo* klar zu erkennen ist.

Die Form des Satzes ist sehr übersichtlich und symmetrisch:

A – T. 1-100

B – T. 101-161

A' – T. 162-286

Nach der viertaktigen Einführung, die auf den Elementen der pentatonischen Leiter aufbaut, beginnt der **A**-Teil (Scherzo) mit dem Thema (**T** – T. 5), einer regelmäßigen 8-taktigen Struktur (mit zwei eingeschobenen Takten nach der ersten Phrase), das seinen Merkmalen nach sehr wahrscheinlich aus der Volksmusik stammt. Es handelt sich um eine Tanzmelodie, die eine Folkloreimitation sein könnte:

[838] Mandić benützt den Begriff „Energie“ auch in einer der Interpretationsangaben: *più mosso e con energia* – T. 277! Auf einen solchen aufgeregten, „kämpferischen“, „agierenden“ Charakter des Satzes verweist auch die Interpretationsangabe *con accento, di agitazione* – T. 269.

S. 2. T. 5-14, Cl. in *b*

Sie wird schon bei ihrem nächsten Vortragen (T. 18-25) in einer Variante gebracht und in deren letztem Takt (T. 14) beginnt schon der Einsatz einer neuen Variante des **T**, wodurch es zum Bruch der vollkommen regelmäßigen „quadratischen" formalen Struktur kommt, die trotzdem in einem großen Teil des Scherzos dominiert.

Das Scherzo selbst weist das folgende Formschema auf:

a – T. 1-32

a' – T. 18-33

b – T. 34-52

a'' (Fragment) – T. 53-55

c – T. 56-89

a''' – T. 90-101

Die Begleitschichten werden nach dem ersten Vortragen des **T** an dieses rhythmisch komplementär angepasst, d.h. während im Verlauf des **T** *Staccato*-Elemente vorkommen ergänzt die Begleitschicht den rhythmischen Verlauf des **T** durch einen Achtelnotenrhythmus, wodurch ein konstanter Achtelnotenverlauf entsteht. Die ganze Faktur ist statisch: die Bassstimme bewegt sich in Pseudo-Tonleiterreihen oder bringt Ostinatofiguren, d.h. sie wird auf den Pedaltönen „aufgehalten". Die harmonischen Flächen, auf denen das motivische Material vorgetragen wird, wechseln nicht durch Modulationen ab, sondern durch das Gleiten der ganzen Fläche um einen bestimmten Intervallschritt nach oben oder unten (meistens um die kleine oder große Sekunde oder Terz hinauf oder hinunter).[839] Der **b**-Teil des Scherzos bringt eine neue Melodie, die genauso periodische Struktur aufweist und um 2 Takte verkürzt wird. Auch der **c**-Teil bringt neues melodisches Material.

Das **Trio** (T. 101 – *Andantino*), das formal aus drei Abschnitten besteht (**a** – 101-117, **b** – 118-140 und **a'** – 141-160) bringt am Anfang im T. 101 eine neue 8-taktige Melodie (**TT**) mit dem charakteristischen Quintmotiv aus **T**, ebenfals im 2. Takt und derselben Fortsetzung in den folgenen 2 Takten, die von der Flöte exponiert wird:

[839] Vgl. dazu den Übergang von T. 17 auf T. 18, wo das ganze Thema um eine kleine Terz nach oben verschoben wird.

2. S., T. 101-108, Fl.

Ihre Wiederholung in der Violine (T. 109) wird verkürzt (sie dauert nur 6 Takte), weil dort wieder und unerwartet ein Fragment des **TT** anfängt – hier könnte man in Bezug auf den Formaufbau von „Schnitt“ sprechen, d.h. der freien Verschiebung einzelner Bauelemente und deren Zusammensetzung („Montage“) zu größeren Einheiten.

Der **b**-Teil des Trios scheint in sehr interessanter Weise auf den T. 135 zu verweisen, da hier in den Stimmen der Flöte, des Englischhorns und der Klarinette in *b* (T. 135-136) eine ziemlich ungewöhnliche „Kadenz“ erscheint. Obwohl der Rest des Materials nicht darauf hinweist, erinnert diese ihrer Charakteristika nach – hauptsächlich durch den Schluss auf der Note *f* unisono durch Flöten und Englischhorn – an die typischen Kadenzen der istrianischen instrumentalen Volksmusik.

2. S., T. 135-136, Fl., Ob. und Cl in *b*

Das wiederholte Scherzo (**A'** – T. 162) ist gegenüber der Anfangsgestalt geringfügig variiert, jedoch mit wesentlichen Instrumentationsunterschieden und mit einem etwas erweiterten mittleren Abschnitt.[840]

Genauso wie im Scherzo der *Ersten Symphonie* intensiviert Mandić gegen Ende des Satzes in der Coda (T. 267 – *Grandioso*) die musikalische Handlung, und zwar so, dass er das Klangvolumen durch die Stimmenverdoppelung sowohl des thematischen Materials als

[840] In Bezug auf die Wiederholung des Materials ist festzustellen, dass bestimmte Teile des wiederholten Scherzos nicht identisch sind: im mittleren Teil des **A'** wurden zusätzliche Takte eingeschoben (zwischen den T. 56 und 69 des **A**-Teils).

auch der Begleitschicht vergrößert. Gleichzeitig fügt er der Faktur neue Schichten hinzu und verlangsamt zuerst das Tempo um es später wieder zu beschleunigen, wodurch er den Satz zum einem für ihn typischen effektvollen Schluss in *ff*-Dynamik führt.

3.2.6.2.3. Dritter Satz

Seinen Merkmalen nach ist der 3. Satz von Mandićs *Vierter Symphonie* mit dem 2. Satz der *Dritten* verwandt. Mit seiner nachdenklichen und lyrischen Stimmung, seiner Poetik und dem reichen Ausdruck seiner Musikgedanken zählt er zu Mandićs gelungensten symphonischen Sätzen.

Der Anfang des Satzes (die erste Phrase – T. 1-6) erinnert seinem harmonischen Satz nach an den Streichquartettsatz: die Zahl der Stimmen ist auf vier reduziert (Engl. Horn und Fagott verdoppeln eine Stimme), wodurch eine kammermusikalische Stimmung und eine Intimität des Vortrags erreicht werden, die einen sehr persönlichen Musikausdruck ermöglichen. Der ständige Metrumwechsel (das Metrum wird fast mit jedem Takt geändert) ermöglicht einen sehr freien und ungebundenen Vortrag der Musikgedanken, deren Form man eben wegen wegen dieses „fließenden“ Metrums (dieser Unbestimmtheit des Metrums) nicht genau bestimmen kann, so behalten sie eine gewisse „Unfasslichkeit“ und bekommen dadurch eine fast mystische Dimension.

Die Faktur des Satzes ist polyphon, da jede Stimme ihre eigene Physiognomie besitzt, obwohl die Funktionalität der Stimmen am Anfang eine Art Dialog darstellt. Die Zahl der eingesetzten Stimmen wird mit der Zeit vergrößert, aber sie bleiben trotzdem in den Grenzen des kammermusikalischen Klangs.

Vom Standpunkt der Form kann der Satz auf die folgende Art dargestellt werden:

A – T. 1-75
B – T. 76-120
A' – T. 121-188
(Fragment **B** –T. 138-140)
(Fragment **B** – T. 151-159)
(Fragment **B** – T. 168-188)
A'' – T. 189-244
(Coda – T. 226-234)
(Codetta – T. 235-244)

Der gesamte erste Satzteil erwächst aus der 6-taktigen Phrase über einer chromatisch fallenden Linie im Vcl., in der das Motiv erkennbar ist, das sich im Laufe des ganzen ersten Teils häufig wiederholen wird.

3. S., T. 1-6

Die Melodie **TA**, deren 3 Einheiten in den ersten 6 Takten von 3 verschiedenen Instrumenten (T. 1-3 – Ob., T. 3-4 – Englischhorn und Fag. und T. 4-7 – Fl.) ausgeführt werden, wird in ihren verschiedenen Varianten den ganzen **A**-Teil hindurch auftauchen.

Der **A**-Teil mit den Formabschnitten **a** – T. 1-15, **a'** – T. 16-30, **b** – T. 31-60 und **a''** – T. 61-75 hat also die Form eines dreiteiliges Liedes (Brückenform), wobei der **b**-Teil ein breit gespannter Melodiebogen in der Flöte ist (mit einer kurzen Unterbrechung von 3 Takten, in denen sie kurz in die Englischhorn- oder Oboenstimme umzieht). Das Hauptelement des **B**-Teils (T. 76-120) sind Akkorde im Viertelnotenrhythmus in den Holzbläsern, die diesem Teil eine choralhafte Stimmung geben:

3. S., T. 76-83, Fl. und Ob.

und die in seinem mittleren Abschnitt (T. 96-104) in die Fragmente wellenförmiger melodischer Linien übergehen, die in parallelen Terzen geführt sind.

Sehr interessant ist der Teil **A'**: in ihm wird zuerst das Material aus dem **A**-Teil wiederholt, jedoch schon im T. 138 wird das Aufbaumaterial des **B**-Teils (T. 138-140 und noch einmal T. 151-159) eingeschoben.

Den Teil von T. 160-168 könnte man als Brücke (Übergangsteil, der auf den Elementen des **TA** aufgebaut ist interpretieren, nach dem wieder der **B**-Teil (T. 176-188) erscheint. Auf diese Art und Weise wird der **A'**-Teil zu einem Übergangsteil bzw. zu einem Abschnitt, der die Elemente des **A**- und **B**-Teils vereinigt, allerdings nicht simultan, sondern nur konsekutiv.

Auch der letzte Abschnitt **A''** hat eine übersichtliche und regelmäßige a+a'+b+Coda-Form, bei der in der Codetta (T. 235-244) das **TA** wieder auftritt.

Die harmonische Sprache des Satzes lässt sich als typisch spät-romantisch bezeichnen, mit Verwendung einiger weniger impressionistischer Elementen (z.B. Elemente der Pentatonik – T. 221-224).

3.2.6.2.4. Vierter Satz

Der vierte Satz der *Vierten Symphonie* ist der letzte symphonische Satz, den Mandić komponiert hat. Hinsichtlich der Form ist festzustellen, dass er sich hier für die dreiteilige, sehr übersichtliche **ABA'**-Form mit einer kürzeren Einleitung entschieden hat. Der Eigenart und der Struktur der Themen nach nähert sich der Satz der Form des symphonischen Scherzos, dennoch entspricht das Formkonzept des Teils **A'** nicht diesem Modell, da in ihm das Material des **B**-Teils und des 1. Satzes der *Symphonie* wieder erscheint:

Einführung – *Sostenuto* – T. 1-35
A – *Allegro misurato e deciso* – T. 36-142
B – *Con spirito* – T. 143-207
A' – *Tempo precedente* – T. 208-277
B' – T. 278-325
A'' – T. 326-369
T1 des 1. Satzes – T. 370-383
T2 des 1. Satzes – T. 384-398
Coda – T. 399-408

Im Einführungsteil (Introduktion) des Satzes formt der Komponist in mäßigem Tempo allmählich die thematische und die Begleitschicht: so bringt er im T. 11 das Kernmotiv des Hauptthemas (**T** – Picc. und Fl.),

4. S., T. 11-14, Picc und Fl.

während das rhythmische Sechzehntelnotenmuster, das das **T** durch den ganzen ersten Teil begleiten wird, erst in T. 29-30 (Holzbläser) auftaucht.

Der **A**-Teil, der wieder in Liedform (Brückenform) – **a** – T. 36-63, **a'** – T. 64-89, **b** – T. 90-111, **a''** – T. 112-142 gebaut wurde, beginnt mit dem **T**, das eine große Periode (8+8 Takte) ist. Das **T** ist ein sehr regelmäßig und symmetrisch aufgebauter melodiöser Musikgedanke (die erste Periode ist in C-Dur und die zweite in d-Moll) mit einem leicht trivialen Beigeschmack.[841]

4. S., T. 36-43, Fl.

Die Form fast des gesamten Satzes ist aus 4-taktig strukturierten Einheiten gebaut, die sich abwechseln (sie werden verkettet oder durch Wiederholung des letzten „Gliedes“ verlängert) und ihr „quadratischer“ Aufbau wird fast nie durch das Einschieben von unregelmäßigen Takteinheiten oder Takten mit ungerader Zahl durchbrochen. Da die ganze Musikfaktur klar in die thematische und die begleitende Schicht unterteilt ist, d.h. die ganze musikalische Handlung einer einfachen Melodie unterordnet ist, wird die gesamte Faktur fast banal einfach.[842]

---

[841] Ihrer Physiognomie und ihren melodisch-rhythmischen Charakteristiken nach entspricht diese Melodie keiner der kroatischen Volksweisen oder Tanzmelodien.

[842] Ohne Zweifel benützt Mandić in diesem Satz ganz bewusst die regelmäßigen musikalischen Strukturen und das prägnante Thema einer einfachen und leicht merkbaren melodischen Linie und verschmilzt verschiedene Bauelemente nach sehr vereinfachten Prinzipien des Formaufbaus zu größeren Einheiten. Wenn man die komplexen formalen und melodisch-rhythmischen Strukturen, die dissonanten harmonischen Gefüge, die polymodalen und polytonalen Situationen und komplizierten Tonleiterstrukturen seiner ersten Werke aus der Prager Periode kennt, erscheinen diese „reduzierten“ kompositionstechnischen Mittel und ästhetische Postulate einer so einfach zusammengesetzter Faktur fast „primitiv“. Der Hintergrund für diese Charakteristika ist sicherlich in einem der wichtigsten Ansprüche des sozialistischen Realismus zu sehen, – dass die Musik *verständlich* und *zugänglich* für die breite Masse des Volkes sein sollte. Aus den Tatsachen, dass die *Vierte*

Die begleitende Schicht sind einfache Sechzehntelfiguren (2. Vl. und Vla.), die in ununterbrochenem und regelmäßigem Puls bis zum T. 90 anhalten. Im weiteren Verlauf wird das **T** variiert, so erscheint es auch in einer Version mit Begleitung in parallelen Terzen (Anfang im T. 64 – Cl. *in b* und später Ob.). Im T. 90 beginnt der **b**-Teil des **A**-Abschnitts, in dem das neue Motiv – eine charakteristische, einfache Zerlegung – gebracht wird:

4. S., T. 90-92, Fg. Und Kontrafag.

Das Motiv dauert bis zum T. 112, in dem wieder der **a**-Teil beginnt.

Der **B**-Teil ist abgesehen von der neuen triolischen Begleitschicht (zuerst 1. Vl. und später auch Fl.) seiner harmonischen Struktur nach etwas aparter, weil Mandić hier einige Elemente der Ganztonleiter benützt (vgl. dazu z.B. T. 151-159). Er kehrt aber sehr bald zu den klaren funktionellen Beziehungen der Tonalität zurück. Auch in diesem Teil ist die thematische Schicht sehr einfach und „eingeschlossen" in formale Abschnitte von je 8 Takten mit einzelnen Ausbreitungen. In diesem Teil des Satzes ist eine neue Handschrift erkennbar – Korrekturen, die Mandić der Handschrift nach zu urteilen im Jahr 1957 selbst eintrug.[843] Der größte Teil der Eintragungen (Änderungen) in der Partitur bezieht sich auf die Bläserstimmen, vor allem die Hörner.

Die Wiederholung des Abschnitts **A'** (T. 208) wird durch den Einsatz des **T** (Picc. und Fl.) in C-Dur gekennzeichnet, wie es auch beim ersten Einsatz des **T** im T. 36 der Fall war.

4. S., T. 208-215, Ob. und Cl in *b*

Symphonie für den „Dvořák-Wettbewerb" geschrieben wurde und dass der Komponist zu dem Zeitpunkt in sehr schwierigen materiellen Umständen lebte, könnte man die Schlussfolgerung ziehen, dass in diesem Fall die künstlerische Qualität der Komposition absichtlich dem materiellen Zweck geopfert wurde. Um den Wettbewerb zu gewinnen, musste man offensichtlich Zugeständnis machen – sich an die Umstände und die Sitten der Zeit und anpassen, sich unterordnen und die ästhetischen Kriterien übernehmen, die gesellschaftlich und von der herrschende Kunst-Ideologie erwünscht, ja de facto „vorgeschriebenen" waren.

[843] Vgl. dazu die Fußnote Nr. 424, wo es um den Brief handelt, wo Mandić über die „radikale Bearbeitung" der Symphonie schreibt. Die meisten Überarbeitungen findet man in T. 368-408 (Ende), diese sind aber in einer ganz anderen Handschrift geschrieben, die deutlich greisenhafter wirkt.

Neben der ständigen Sechzehntelnoten-Begleitschicht in den Streichern führt Mandić eine neue Begleitschicht in den Flöten ein. In Bezug auf den **A**-Teil ist der **A'**-Teil wesentlich verkürzt (T. 208-277) weil im T. 278 der neue, der **B'**-Teil (*Allegretto grazioso*) einsetzt. Obwohl die Verwandtschaft des Formabschnitts **B'** mit dem **B** evident ist, bringt der **B'**-Teil am Beginn ein neues Begleitmuster und eine ganz andere Anordnung der Elemente aus dem **B**-Teil: so ist es nur stellenweise möglich der Wiederholung einiger formaler Abschnitte zu folgen (z.B. entsprechen T. 296-299 und T. 311-314 aus dem **B'**-Teil den kurzen formalen Abschnitten von T. 163-166 und T. 186-199 aus dem **B**-Teil). Im T. 370 taucht wieder das **T1**

4. S., T. 370-373, Picc, Fl. und Ob.

und im T. 384 eine Variante des **T2** aus dem 1. Satz der Symphonie auf, was wieder auf das zyklische Prinzip hinweist und auf das Bestreben des Komponisten die Form der ganzen *Symphonie* formal abzurunden:

4. S., T. 386-391, Pos. und Tuba

Der Satz endet im vollen Orchesterklang: die Steigerung des Klangvolumens wird durch die Verdoppelung der Begleitschicht in fast allen Holzbläsern und durch Hinzufügen von „Fanfaren-Elementen“ in allen Blechbläsern erreicht, die im Großen und Ganzen Modifikationen der thematischen Motive sind.

Die *Symphonie* endet in der gleichen Tonalität, in der sie angefangen hat – in F-Dur und zwar mit dem Quintakkord der 1. Stufe.

3.2.6.3. *Variationen auf ein Thema von Mozart* für Orchester

3.2.6.3.1. Entstehungskontext

Wie schon in dem Teil dieser Arbeit, der Mandićs Biographie und der Rezeption seiner Werke in der Presse gewidmet ist, hervorgehoben wurde[844], wurden die *Variationen auf ein Thema von Mozart*[845] im Laufe des Jahres 1955 komponiert, und Mandić war (nach seinen eigenen Worten, die Ante Mandić in seinem Brief an Vladimir Pertot[846] zitiert) „ugovorno obavezan djelo predati do 26.2.1956" / „vertraglich verpflichtet das Werk bis zum 26. Februar 1956 abzugeben". Es sollte von der Tschechischen Philharmonie im „Mozartjahr"[847] 1956 aufgeführt werden. Es ist nicht bekannt, warum es damals nicht zur Aufführung kam. Die Komposition ist bis heute unaufgeführt geblieben.[848]

Wie aus den Analysen anderer Kompositionen Mandićs hervorgeht, war das Variationsverfahren und schlussendlich die Form bzw. die musikalische Gattung der Variationen selbst – wie es der erste und zweite Satz von Mandićs *Dritter Symphonie* anschaulich belegen – eines der grundlegenden kompositionstechnischen Verfahren im Formaufbau und in der Entwicklung bzw. Entfaltung des musikalischen Materials. Insofern scheint es logisch, dass Mandić schließlich nach der reinen Variationsform griff, wie er dies bei den *Variationen auf ein Thema von Mozart* tat. Jedoch sind hier, wie bei den letzten beiden Symphonien, die Vorbilder und die harmonische Sprache des Werkes eindeutig in der Musik der Romantik des 19. Jahrhunderts zu sehen.

Wenn man Mandićs *Variationen* im Kontext der Musikgeschichte sieht, muss man wieder einen gewissen anachronistischen Charakter konstatieren: die Vorbilder für ihre Entstehung sind zweifellos in einschlägigen Werken zu sehen wie den Kompositionen Beethovens (*Diabelli Variationen* Op. 129, 1823) und Schumanns (*Symphonische Etüden* Op. 131 – die erste Fassung 1837, die zweite 1852 – und die *Abbeg-Variationen* Op. 1 für Klavier) und noch mehr in den Werken Brahms', von denen das bekannteste die *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für Orchester* Op. 56a ist (ursprünglich für zwei Klaviere im Jahr 1783 komponiert), aber auch seine virtuosen *Variationen über ein Thema von Schumann* (1854), *Paganini* (1862/63), *Händel* (1861) oder *ein eigenes Thema* (1857) für Klavier sind. Später

---

[844] Vgl. dazu S. 128.
[845] Auf der ersten Seite des Autographs der Komposition wurde der Titel des Werks auf Tschechisch angegeben: *Symfonické variace na Mozartovo thema pro velký orchestr*.
[846] Brief von Ante Mandić an Vladimir Pertot von 4.1.1956. Nachlass Ante Mandić, HDA, Zagreb.
[847] 200-jähriges Jubiläum von Mozarts Geburtsjahr.
[848] Es gibt keinerlei Hinweise darauf, dass Mandićs *Variationen über ein Thema von Mozart je* in Prag aufgeführt wurden. Die Komposition wird derzeit (Stand Mai 2017) vom Kroatischen Musikinformationszentrum in Zagreb für die Herausgabe vorbereitet, und zugleich werden die Orchesterstimmen angefertigt.

setzte diese Tradition der Variationen auf ein Thema vor allem Max Reger[849] fort (*Variationen und Fuge über ein Originalthema* für Orgel, Op. 73, 1903, *Variationen und Fuge über ein Thema von Bach* Op. 81 für Klavier, 1904, *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* für zwei Klaviere, 1904, *auf ein Thema von Mozart* für Orchester Op. 132, 1914 – später schrieb Reger auch eine Version des Werks für zwei Klaviere – etc.[850]), aber auch Sergei Rachmaninow (*Rhapsodie auf ein Thema von Paganini* für Klavier und Orchester, 1934, *Variationen über ein Thema von Chopin* Op. 22, 1902/1903, und *von Corelli* Op. 42, 1931).

Wenn man Mandićs *Variationen über ein Thema von Mozart* mit einigen vordergründig ähnlichen Werken vergleicht, die zur gleichen Zeitpunkt komponiert wurden, wie z.B. *Variationen über ein Thema von Schubert* für Klavier von Helmut Lachenmann (1956), dann stellt man rasch bemerkenswerte Unterschiede zwischen diesen Werken fest, ja sogar dass man keinerlei Vergleichsbasis zwischen ihnen ausmachen kann.[851]

Vergleicht man allerdings Mandićs *Variationen* mit der Komposition *Elf Variationen auf ein Thema von Michail Glinka* Op. 104 von Dimitri Schostakowitsch, die 1957 komponiert wurde und deren harmonischer und stilistischer Ausdruck mit jenem in Mandićs Werk verwandt ist, so erkennt man die Schlüsselcharakteristik, die ihre Ähnlichkeit „erzeugt“: das ist wiederum eben die Ästhetik des Sozialistischen Realismus. In diesem Kontext ist es angebracht, auf den in der Zeitschrift *Sovetskaya muzika* veröffentlichten Artikel von Dmitri Schepilow, dem damaligen Sekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei und späteren Außenminister der UdSSR hinzuweisen, in dem er die sowjetischen Komponisten warnte „[...] to preserve and actively develop the traditions of Glinka and Chaikovsky,

---

[849] In ihrem Buch über Reger bestätigt auch Susanne Popp die These über eine direkte Fortsetzung der Brahmsschen Tradition der Variationen über ein Thema in Regers Opus und zwar aus der Perspektive der Ereignisse im Leben des Komponisten im Jahr 1904: „[…] In vollem Auftrieb begann Reger mit der Komposition seines bisherigen *Opus magnum* für Klavier, der *Variationen und Fuge über ein Thema von Bach* op. 81, und begab sich damit auf ein von Brahms´ *Händel-Variationen* dominiertes Gebiet, zu dem er vergangenen Jahr mit den Orgelvariationen op. 73 und drei Variationssätze im Streichquartett op. 74, der Flötenserenade op. 77a und der Cellosonate op. 78 Vorarbeit geleistet hatte […]“. Vgl. dazu Popp, Susanne: *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, S. 209.

[850] Vgl. dazu ebd. S. 519-526.

[851] In dieser Gelegenheit geht es um die *Variationen über ein Thema*, die ihrer Charakteristika nach andere (vor allem formale) Struktur und Eigenschaften als z.B. die Form der *Variationen für Orchester* aufweisen. Es gibt eine ganze Reihe Variationen für Orchester, die in den 50-er Jahre des 20. Jahrhunderts entstanden sind, die ihrer harmonischen Sprache nach mit Mandićs *Variationen über ein Thema von Mozart* verwandt sind: zu erwähnen sind z.B. *Variationen für Brass Band* (1957) von Ralph Vaughan Williams (später für das große Orchester von Gordon Jacobs bearbeitet), das genauso wie Mandićs *Variationen* eines seiner letzten Werke war. In diesen Jahren entstand jedoch eine Reihe der Orchestervariationen, die ihrem Musikidiom nach unvergleichbar moderner geschrieben wurden als Mandićs und die schon einen erkennbaren „Stempel“ der Avantgarde d.h. der Neuen Musik tragen, wie z.B. *Variationen für Orchester* von Luigi Dallapiccola (1953/54) oder die *Variationen für Orchester* von Elliott Carter (1955).

Musorgsky and Rimsky Korsakov, Mozart and Beethoven, Chopin and Smetana [...]".[852] Es ist unzweifelhaft, dass Schostakowitschs *Glinka Variationen* ein Zugeständnis an den damaligen politischen Geist waren, der auch in den „ideologischen Beschlüssen" des Zweiten Allgemeinen Kongresses der Sowjetischen Komponisten seinen Ausdruck fand, der in Moskau von 28. März bis 4. April 1957 stattfand.[853]

Unbedingt muss auch auf die lange Tradition der Variationen auf ein Thema in der tschechischen Musik der romantischen Periode hingewiesen werden, von denen Dvořáks *Symphonische Variationen (auf ein eigenes Thema*) Op. 78 (1877) eine besondere Stelle einnimmt, weiters sind zu erwähnen die *Variationen über ein Thema von Schumann* für Klavier von Vítězslav Novák (1893) oder die monumentalen symphonischen Variationen *Kreuzweg – symphonische Variationen für Orchester* (tsch: *Křížová cesta - symfonické variace pro orchestr*) Op. 24[854] von Otakar Ostrčil (1879-1935), die in jenen Jahren komponiert wurden, in denen Mandić sein erstes erfolgreiches Werk der Prager Periode schreibt – das *Streichquartett* (1927-1928)! Auch zwei Komponisten jüdischer Herkunft (beide fielen später dem Holocaust zum Opfer) komponierten in der Zwischenkriegszeit Variationen: Viktor Ullmann schrieb die *Variationen und Doppelte Fuge auf ein Schönberg-Thema* (tsch.: *Variace a dvojitá fuga na téma Arnolda Schönberga*) Op. 3a für Klavier-Solo (1925-29), die „auf dem Genfer Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) (1929) Aufsehen erregten"[855] und Pavel Haas verfasste in Theresienstadt 1944 die heute verlorengegangenen *Variationen für Klavier und Streichorchester* (tsch. *Variace pro klavir a smyčcový orchestr*).

Tschechische Komponisten, die zum Zeitpunkt der Entstehung von Mandićs *Variationen* Variationen über ein Thema schrieben, waren Klement Slavický (1910-1999) und Bohuslav Martinů. Slavický war genauso wie Mandić ein Schüler von K. Boleslav Jírak, er schrieb 1953 die *Rhapsodischen Variationen für Orchester* (tsch.: *Rapsodické variace pro orchestr*). Martinů komponierte 1959 die *Variationen über ein slowakisches Lied* für Cello und Klavier, die der Physiognomie und dem musikalischen Ausdruck nach mit Mandićs Werk vergleichbar

[852] Schepilow, Dmitri: „Tvorit' dlya blaga i schast'ya naroda", in: *Sovetskaya muzika* 5 (1957), S. 8. Hier zitiert nach Fay, Laurel E.: *Shostakovich. A Life*, Oxford / New York: Oxford University Press Inc. 2000, S. 201.
[853] Fay, ebd.
[854] Eine interessante Analyse dieses Werks Ostrčils bringt Mirko Očadlík (vgl. dazu Očadlík, Mirko: *Svět orchestru. Česká hudba*, Praha: Panton 1961, Art. „Otakar Ostrčil": S. 399-401). Obwohl Očadlík den Artikel über diese ausgeprägt religiöse Komposition zur Zeit des Sozialismus schrieb, der ja religiösen Themen nicht gerade zugeneigt war, widmete er dem Werk viel Platz und bewertete es äußerst positiv.
[855] Vgl. dazu: https://de.wikipedia.org/wiki/Viktor_Ullmann

sind und die zugleich eine seiner letzten Kompositionen waren[856] (wie Mandićs *Variationen*, die sein letztes Werk sind).

Im ehemaligen Jugoslawien bieten die Variationen für Orchester aus der Feder einiger kroatischen Komponisten gute Beispiele für den Vergleich mit Mandićs *Variationen*. Als repräsentatives Beispiel der frühen Phase des sozialistischen Realismus könnte man hier *„Kolo druga Tita" simfonijske varijacije za veliki orkestar na popularnu temu* / *„Kolo des Kameraden Tito" symphonische Variationen für großes Orchester auf ein populäres Thema* von Boris Papandopulo aus dem Jahr 1948 hervorheben. Zur gleichen Zeit wie Mandićs Werk entstanden aber auch die „kosmopolitisch orientierten" *Variationen für Orchester* von Pavle Dešpalj (1934*) sowie die *Tri varijacije na jednu temu za gudački orkestar* / *Drei Variationen auf ein Thema für Streichorchester* von Ivan Brkanović (1906-1987) oder die *Variationen für symphonisches Orchester* (1955.) von Anđelko Klobučar (1931-2016).

Das Thema von Mandićs *Variationen* ist der ganze 2. Satz aus dem *Divertimento für 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner* Nr. 14, KV 270 in B-Dur von Wolfgang Amadeus Mozart aus dem Jahr 1777.[857] Mandić transponierte allerdings Mozarts Thema bzw. den gesamten Satz nach F-Dur. Auch Mozarts Divertimenti besitzen alle wichtigen Charakteristika, die diese Form ausmachen[858], auch wenn sich seine Divertimenti für Blasinstrumente wesentlich von denen für Streichinstrumente unterscheiden, vor allem in der Zeitdauer und im Charakter. Mit der Komposition der Divertimenti für Bläser begann Mozart schon in Mailand, allerdings entstand gerade das *Divertimento* KV 270 in Salzburg, unmittelbar vor Mozarts Deutschlandreise. Sie sind hauptsächlich für drei oder vier Paare von Bläsern – Oboen, Fagotte, Hörner, einige von ihnen auch für Klarinetten – komponiert, und sie wurden von Alfred Einstein als Werke bezeichnet, die „[...] eben wirkliche 'Freiluftmusik' sind und der Märsche für Aufziehen und Abziehen entbehren – denn sie sind nicht geschrieben für Kammermusikspieler, die man nach Ankündigung einlässt in den Salon und dann wieder ehrenvoll entlässt, sondern für Musikanten, die unterm Fenster zu bleiben haben [...].[859]

---

[856] Erinnert werden sollte auch an Martinůs *Variationen auf ein Thema von Rossini* für Violoncello und Klavier aus dem Jahr 1942.

[857] *Divertimento* ist viersätzig: 1. *Allegro molto*, 2. *Andantino*, 3. *Menuett* und *Trio*, und 4. *Presto.*

[858] „[...] Following its original Italian meaning, 'divertimento' is generally understood, first, to denote a work primarily designed for the entertainment of the listeners and the players; it presupposes on the composer's part a certain lightness of approach, though without excluding the possibility of high artistic achievement, such as is found in divertimentos by Haydn, Boccherini and Mozart [...]". Unverricht, Hubert, Art. „Divertimento", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 5, London [usw.]: Macmillan Publishers Limited [usw.], 1980, S. 504.

[859] „[...] Sie sind echte Gartenmusik, die sonatenhaften Sätze so einfach wie möglich, dem Menuett werden andere Tänze beigesellt: ein Contredanse en rondeau, eine Polonaise. Es mischen sich Pastorales und fanfarenhafte Hörnerklänge, und trotz der meist paarweisen Führung der Stimmen in Terzen oder Sexten herrscht feinstes Gefühl für den Gesamtklang und den Klang der einzelnen Instrumente. Es ist ein Spielen mit der Form, ohne anspruchsvolles Erfinden, ohne Anstrengung; liedhaft und doch nie vulgär. Wenn es Werke

Der zweite Satz des *Divertimento* KV 270, *Andantino*, ist mit seiner Anmut, Eleganz, Kompaktheit, der scheinbar einfachen formalen und harmonischen Struktur und der meisterhaft geformten melodischen Struktur ein echtes musikalisches Juwel.

3.2.6.3.2. Werkanalyse

Das **Thema** des 2. Satzes von Mozarts *Divertimento* wurde in einer erweiterten ternären Form (einer frei begriffenen Liedform, die sich der Form eines Rondo annähert) **ABAB'A'** gebildet.[860]

T. 1-46, 1. Ob.

gibt, die Mozart als Komponisten des 18. Jahrhunderts charakterisieren, so sind es diese, die ‘unschuldig‘ sind in jedem Sinn, geschrieben gleichsam vor dem Sündenfall der Französischen Revolution; für Sommernächte mit stiller Fackel- und Lampenbeleuchtung, für Nähe und Ferne; und in der Ferne klingen sie am schönsten. Im ‚Don Giovanni‘ und in ‚Così fan tutte‘ hat Mozart sich solcher Bläserklänge wieder erinnert, dort als Tafel-, hier als Gartenmusik [...]“ Einstein, Alfred: *Mozart: Sein Charakter, sein Werk*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 236-237. Hier zitiert nach: http://www.zeno.org/Musik/M/Einstein,+Alfred/Mozart.+Sein+Charakter,+sein+Werk/Das+Werk/Das+Instrumentale/1./b.+Divertimento,+Kassation,+Serenade

[860] Einer ähnlicher Form mit den Teilen ABABA begegnet man beispielsweise in den *Scherzi* der *Vierten* und der *Siebten Symphonie* von L. van Beethoven.

Dabei ist der **A**-Teil eine regelmäßige 8-taktige Periode (**a**+**a'**), die wiederholt wird, der **B**-Teil hat 15 Takte (den Auftakt miteinberechnet), seine charakteristischen Merkmale sind die diatonische Modulation in die Tonalität der Dominante, d.h. in C-Dur (die Modulationsstelle befindet sich im T. 11, der 2. Teil des 2. Schlags – F:VI^6 = C:II^6), die Rückkehr zum anfänglichen F-Dur (T. 22) sowie ab dem 16. Takt der Orgelpunkt auf dem Ton *c*. Der

wiederholte **A**-Teil (T. 23-31) ist gänzlich mit dem ursprünglichen **A**-Teil identisch.[861] Der **B'**-Teil, im Gegensatz dazu, unterscheidet sich wesentlich vom **B**-Teil: abgesehen von den ersten zwei Takten, die identisch bzw. nur sehr geringfügig variiert sind ändert sich im weiteren Verlauf die melodische Linie, jedoch gibt es keine Modulation in die Tonalität der Sekundärdominante, sondern der harmonische Verlauf bleibt in F-Dur. Für das weitere Variationsverfahren ist der Einsatz der II. Stufe (T. 36) und der VI. Stufe (T. 37) von Belang. Außerdem ist der formale Teil von T. 35 bis 37 eine Variation der ersten 2 Anfangstakte des **A**-Teils, die wiederholt werden, und danach wird das thematische Material in der Art und Weise verdichtet, dass das melodische Muster, das am Anfang des **A'**-Teils 2 Takte beträgt und wiederholt wird, zuerst auf 1 Takt und am Ende auf eine Hälfte des Taktes reduziert wird (T. 39-46).
Hier das Schema des Themas:

A (T. 1-8), **B** (T. 9-23), **A** (T. 23-31), **B'** (31-39), **A'** (T. 39-46)

Für das Variationsverfahren ist auch die Tatsache von Bedeutung, dass das Thema mit einem Auftakt beginnt, der ungewöhnlicherweise auf dem Tonika-Akkord basiert, und dass der erste Takt mit dem Akkord der V. Stufe (Dominante) anfängt. Da die harmonische Struktur sehr einfach ist, werden die wichtigen, prägnanten, charakteristischen Punkte im Variationsverlauf harmonisch erkennbar bleiben: dies sind unter anderem die Akkorde in der Funktion der Sekundärdominante (T. 4, 15, 26) wie auch die Appoggiaturen *gis* und *cis* (T. 10 und 11) sowie *fis* (T. 32 und 34) und die Wechselnoten *h* und *as* (in der Funktion der Dominante – T. 20-21).

Vielleicht die wichtigste Charakteristik von Mandićs *Variationen auf ein Thema von Mozart* ist, dass die Erkennbarkeit der einzelnen formalen Abschnitte vom Anfang bis zum Ende beibehalten wird: das heißt, dass das formale Schema **ABAB'A'** in jeder Variation bewahrt bleibt und es im Rahmen jedes einzelnen kleineren Abschnitts (z.B. im formalen Teil **A** oder **B**) zu Variationen der Taktzahl und der melodisch-rhythmisch-harmonischen Struktur kommt. Im Fall von Mandićs *Variationen* wird also nie ein bestimmtes Motiv oder ein melodisches Segment genommen, das zum Ausgangspunkt für die Entwicklung der ganzen Variation wird, anders als es z.B. bei Schumanns „assoziativen" Variationen der Fall ist.[862]

[861] In den Variationen wird der wiederholte **A**-Teil variiert, so könnte man es schon bei der ersten Wiederholung als **A'** bezeichnen. Der Übersichtlichkeit halber wird in dieser Analyse die Bezeichnung **A** auch für den wiederholten (aber minimal variierten) *de facto* **A'**-Teil beibehalten.
[862] „[…] This associative method is characteristic of the individual variations from his *Symphonische Etüden*; variations 7 and 9, for example, contain only short quotations of motifs from the theme, while variation 11 is a

Gemäß dem Brahmsschen Postulat über die außerordentliche Wichtigkeit der Basslinie bzw. der Basis des harmonischen Gerüsts in der tief(st)en Stimme, die zur Grundlinie für den Variationsvorgang wird, ist diese auch bei Mandićs Variationsverfahren die Basis und Stütze.[863]

Die Variationen sind so konzipiert, dass sie von den einfacheren zu den komplexeren angeordnet sind, wobei das Ursprungsthema, bzw. die Ausgangsstruktur immer schwerer erkennbar wird. Wenn man die Ähnlichkeit dieser Konstellation mit jener in den Brahmsschen Variationen auf ein Thema außer Acht lässt, handelt es sich hier nicht um die Methode der „entwickelnden Variation", weil sich Mandić in jeder Variation auf das Ausgangsthema bezieht und nicht auf dessen Variante in der vorhergehenden Variation. Es soll betont werden, dass Mandić fast nie den ersten Einführungsteil **A** wiederholt, wie es Mozart in seinem *Divertimento* (durch die Wiederholungszeichen) macht.

In Bezug auf Mozarts Ursprungsthema, d.h. den ganzen Satz, veränderte Mandić nur noch ein kleines Detail: im 1. Takt behielt er nicht die Halbnote *g*, die bei Mozart mit einer Ligatur mit der Note *g* im nächsten Takt (im realen Klang der Ton *c*) in den Hörnern verbunden ist, sondern notierte im 1. T. die Viertelnoten *c* und *g*.

In der **I. Variation** wird das Thema (nur geringfügig variiert) vom Anfang bis zum Ende übernommen (am Anfang Cl. in *b* und Vla. Solo, später 1. Vl.). Dies resultiert in einer identischen Anzahl der Takte dieser Variation im Vergleich zum Thema selbst (46 Takte), was schon in der nächsten Variation nicht der Fall sein wird.

Die formalen Teile sind folgendermaßen strukturiert:

A (T. 47-54), **B** (T. 54-70), **A** (T. 70-77), **B'** (T. 77-85), **A'** (T. 85-92)

In der Stimme der ersten Flöte entwickelt Mandić vom Anfang an eine elegante Melodie, die als ein origineller Kontrapunkt zum Thema betrachtet werden kann. Kleinere Abweichungen von der ursprünglichen Themengestalt gibt es auch im Fragment des **B**-Teils in den T. 80-85, wo das Thema melodisch variiert wird, aber trotzdem völlig erkenntlich bleibt. Schon in dieser Variation verwendet der Komponist das ganze Orchester (ohne Pos., Tuba und Pauken); von den Blechbläsern verwendet er nur Hörner, und die Trompeten sehr

---

free invention based on the opening motiv of the theme […]". Walker, Thomas: Art. „Variations, §7: Romantic period", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 19, London [usw.]: Macmillan Publishers Limited [usw.], 1980, S. 551.

[863] „[…] In a letter to Joseph Joachim, Brahms wrote: ‚In a theme for variations the bass is almost the only element that has any meaning for me'. With this he consciously referred back to Baroque tradition […]". Ebd.

sparsam, nur an einigen Stellen (T. 54-57 und 81-85). In der I. Variation sind schon die Violinen und Violen divisi, was auf Mozarts ursprüngliche Aufteilung auf Paare gleichartiger Instrumente hinweist, die gleichzeitig eingesetzt werden, eine Konstellation, die auch Mandić den ganzen Kompositionsverlauf hindurch beibehalten wird.

Schon in der **II. Variation** (*Allegretto con spirito*) ist das Thema nur stellenweise erkennbar: Es ist nur auf der Ebene bestimmter charakteristischer melodischer Bewegungen und Bewegungsrichtungen zu erkennen (z.B. Vcl. T. 95-96, oder 1. Vl. T. 100-101), weil es variiert oder ornamentiert ist, und es wird durch verschiedene Instrumenten durchgeführt. Der Anfang des **A**-Teils erinnert an den Anfang des **B**-Teils – mit der aufsteigenden Sechzehntelnoten-Figur und der ersten Zählzeit, einem für Mandić typischen Seufzer-Motiv (Auftakt und erste Zählzeit – Cl. in *b* und Cor., dann die zweite Zählzeit des T. 1 und erste Zählzeit des T. 2). Aber die harmonische Struktur des ganzen Themas (im **A**-Teil konkret die harmonische Progression I-|V-I|-V-I|-IV-D/D|-V-I, wobei der Harmonienwechsel auf jedem Taktschlag stattfindet), die sich klar in der Bassstimme widerspiegelt, ist zur Gänze beibehalten, und sie ist hauptsächliche Basis des Variationsverfahrens.

Die Formteile sind klar erkennbar:

A (T. 93-100), **B** (T. 100-114), **A** (T. 114-122), **B'** (T. 122-132), **A'** (T. 132-139)

Von den harmonischen Eigentümlichkeiten müssen die impressionistischen Elemente ganz am Ende des **B'**-Teils hervorgehoben werden: die Verwendung der Elemente der Ganztonleiter (*es-f-g-a* – Streicher, T. 129) wie auch der Pentatonik (*c-d-f-g-a* – Streicher, T. 130).

Die **III. Variation** (*Vivace*) wurde auf einem konstanten triolischen rhythmischen Verlauf aufgebaut, nur mit Ausnahme einiger Takte im **B‘**-Teil, in denen die Triole durch eine Sechzehntelnoten-Figur ersetzt wird (T. 176-182). Die variierte melodische Linie des Themas, das am Anfang des **A**-Teils in den Holzbläsern durchgeführt wird, bewahrt ihre harmonische Struktur (die auch hier wie in der vorangegangenen Variation nach den Tonleiterstufen, d.h. den harmonischen Funktionen, im Abstand von einem Taktschlag wechselt) und wird durch die Akkorde unterstützt, die in allen anderen Instrumenten (außer Pos. und Tuba) auf dem ersten Teil jedes Taktschlags erscheinen. In dieser Variation unterscheiden sich zum ersten Mal Vorder- und Nachsatz (der **a**- vom **a'**-Teil). Im **B**-Teil zieht die variierte melodische Linie des Themas im T. 147 in die Streicher (Vla. und 2. Vl.) und dann in die Bläser um.

Formal kann man die Variation mit dem folgenden Schema darstellen:

A (T. 140-147), **B** (148-167), **A** (T. 167-175), **B'** (T. 175-183), **A'** (T. 183-189)

Bei der Betrachtung des formalen Schemas der Variation fällt auf, dass hier der **B**-Teil wesentlich erweitert wurde. Der **B**-Teil entwickelt sich in seinem zweiten Teil auf dem Orgelpunkt, dem Ton *c* (T. 155-166), und ist von einigen harmonischen „Extravaganzen" gekennzeichnet: Im T. 157-158 (Cl. in *b*) und T. 159-160 (Fag.) erscheint eine Kadenz, die typisch für die Spielweise der istrianischen Sopile-Instrumente ist, wobei die kleine Terz unisono in die gleiche *nota finalis* bzw. in die Prime aufgelöst wird:

T. 157-158, Cor.

T. 158-159, Fag.

Für die traditionelle harmonische Sprache, die Mandić hier benützt, ist auch die Figur in den Tr. (T. 163-164) ungewöhnlich, die ebenso wie im zuletzt angeführten Notenbeispiel mit einer in unisono geführten finalen Note endet:

T. 163-164, Tr.

Im T. 145 setzt Mandić auch den Neapolitanischen Sextakkord in den Holzbläsern ein, der neben dem Ton *h* im Bass als Ersatz für den Akkord in der Funktion der Sekundärdominante (Dominante der Dominante) benützt wird.

Wie die vorhergehenden wurde auch die **IV. Variation** in reinem F-Dur geschrieben. Der **A**-Teil und der erste Teil des **B**-Teils werden fast zur Gänze den Streichinstrumenten überlassen (nur mit einem kurzen Einsatz der Hörner – T. 193-195).

Die ganze Variation hat einen pastoralen Charakter, der besonders im **B**-Teil (T. 204-209) zum Tragen kommt, wo man auf dem Orgelpunkt in den Streichern beinahe ein Dudelsackspiel oder eine Orgelpastorale zu hören vermeint. Dazu tragen auch die

Melodienfragmente bei, die aus in charakteristischen Terzen geführten Fagott- (*dolce*) und Hornstimmen (*armonioso*), später auch Cl. in *b* und Fl. (T. 205-209) bestehen. In gewissem Sinne atmet die ganze Variation geradezu den Geist Mozarts.

Von der Ursprungsgestalt des Themas erkennt man nur die Umrisse (1. und 2. Vl.), aber auch hier wurde das harmonische Grundschema beibehalten: Dieses Mal ist auch die Violoncellostimme in Bewegung gesetzt, bekommt eine eigene melodische Physiognomie und bleibt nicht mehr nur in der Funktion der Begleitung (die Stimme des Kontrabasses ist am Anfang nicht im Einsatz). So kommt einem der Anfang des **A**-Teils wie eine Chaconne vor, da das musikalische Geschehen auf dem ganz genau bestimmten harmonischen Schema (den harmonischen Progressionen) fußt, das sich immer wiederholt. Durch den Einsatz des Kontrabasses (T. 195) erscheinen in der Bassstimme wieder Grundtöne der harmonischen Hauptfunktionen, und sie wird wieder zur einer Art *basso continuo*. Auch in dieser Variation beträgt die Anzahl der Takte des **A**-Teils 8, gleich wie am Anfang, jedoch ist der **B**-Teil ein bisschen kürzer gefasst, während sein zweiter Teil, der auf dem Orgelpunkt (auf dem Ton *c*) stattfindet, wiederum wesentlich verlängert wurde. Obwohl das variierte Thema sehr klar exponiert ist, hat grundsätzlich jede der Stimmen ihre eigene melodische Physiognomie, so könnte man – obwohl es keine Imitationen gibt – doch von einer polyphonen Stimmführung sprechen.[864]

Hier das Form-Schema der Variation:

A (T. 190-197), **B** (T. 197-210), **A** (T. 210-218), **B'** (T. 218-226), **A'** (226-231)

Auch in diesem Fall ist der zweite **A**-Teil variiert: abgesehen von einer ganz anderen Instrumentierung des Themas (das variierte Thema wird von Fag. zusammen mit Vcl. Solo und 2. Vl. vorgetragen) wurde auch die Struktur anderer Stimmen gänzlich verändert, so könnte man vom zweiten **A**-Teil als von seiner Variation – **A'** – sprechen und vom dritten **A**-Teil als von **A''**.

Die **V. Variation** (*Andante sostenuto*) komponierte Mandić in Mollvariante der ursprünglichen Tonalität, f-Moll. Dabei ist das variierte Thema im ersten **A**-Teil melodisch sehr erkennbar und diastematisch seiner Anfangsgestalt ziemlich ähnlich. Da der

[864] Obwohl schon hier die polyphone Stimmführung vorkommt, wie im weiteren Verlauf der Arbeit gezeigt werden wird, wird die echte polyphone Textur erst in der XII. Variation dieses Werks von Mandić in Erscheinung treten. Auch in Brahms *Variationen über ein Thema von Händel* wird die 8. Variation „primär kontrapunktisch gestaltet". Vgl. dazu Pascall, Robert: "Orchestermusik", in: Sandberger, Wolfgang (Hrsg.), *Brahms-Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2009, S. 530. In der Schlussfuge der *Händel-Variationen* erreicht Brahms einen der Höhepunkte seiner polyphonen Kunst.

Themenvortrag der Oboenstimme anvertraut wurde, ist die Instrumentierung am Anfang der Variation sehr „durchsichtig“, und der Vortrag der Begleitschichten geschieht in den Holzbläsern, während die Streicher auf die harmonischen Grundtöne reduziert werden. Dabei tritt besonders die Begleitformation in den Cl. in *b* in Erscheinung, die aus dem ständigen Wiederholen eines halbtaktigen Musters besteht, das durch den ganzen ersten Teil in der Art eines Ostinato wiederholt wird. Die Neuheit in Bezug auf die vorangehenden Variationen ist das Erscheinen eines kurzen Übergangsteils (einer „Brücke), der einige Teile sogar innerhalb des **A**-Teils verbindet (zwischen dem Vorder- und Nachsatz (**a** und **a'** – Picc. und Fl., T. 235-237 – *lamentoso*) und später als sehr expressive kurze Melodie in Vcl. – T. 251-253 – *sentito*).

Betrachten wir das formale Schema der Variation:

A [**a** (232-235), **Brücke** (T. 235-237), **a'** (237-241)] (T. 232-241), **B** (T. 241-251), **Brücke** (T. 251-253), **A** (T. 253-261), **B'** (T. 261-268), **A'** (T. 268-274)

Den **B**-Teil charakterisieren in Bezug auf die Themengrundgestalt eine intensivierte Verwendung der chromatischen Tonschritte (vgl. dazu T. 247-250 – Fag., Cl. in *b*, Cor. und Vcl.) und die noch immer erkennbaren melodischen Themenzüge. Der **A**-Teil wird wieder auf der Ebene der Begleitschicht wie auch der melodischen Umrisse variiert. Der Anfang des **B'**-Teils (T. 261-264) kann aufgrund seiner harmonischen Progressionen mit der Musiksprache Dvořáks assoziert werden, und zwar die des *Slawischen Tanzes* Nr. 2 in e-Moll (vgl. dazu die T. 17-24 von Dvořáks Werk). Die harmonische Sprache bleibt im Verlauf der ganzen Variation im Rahmen eines klar erkennbaren (neo)romantischen musikalischen Ausdrucks. Da in dieser Variation das Thema – in Bezug auf seine ursprüngliche Gestalt – in seinem Charakter durchaus verändert wurde, könne man sie – genauso wie die darauffolgende Variation – als *Charaktervariation* bezeichnen.

Die **VI. Variation** wurde als Walzer gestaltet, was eindeutig nicht nur aus der für diesen Gesellschaftstanz typischen rhythmisch-melodischen Faktur und aus ihrer Aufteilung auf die thematische (1. Vl.!) und die Begleitschicht hervorgeht, sondern es wird auch explizit mit der Aufführungsangabe *Tempo di Valse* darauf hingewiesen. Mandić ändert wieder die Tonalität, so beginnt und endet die Variation in B-Dur. Das Spezifische dieser Variation ist, dass nach dem Ende des **A**-Teils der **B**-Teil in F-Dur, also in der Tonalität der Dominante abgewickelt wird um am Ende dieses formalen Abschnitts durch eine diatonische Modulation wieder in das ursprüngliche B-Dur (am Anfang des **A**-Teils) zurückzukehren. Der Walzerform entsprechend wurde die harmonische Funktionalität in Bezug auf den vorangehenden Teil

vereinfacht, was bedeutet, dass im **B**-Teil das thematische Material auf dem Ton *g* (T. 295-297) und danach auf der Wechseldominante (Ton *c* – T. 299-302) vorgetragen wird. Die formalen Abschnitte werden in Bezug auf das Ausgangsthema wesentlich ausgeweitet (anstatt der anfänglichen 46 Takte in Mozarts Thema[865] hat die VI. Variation fast doppelt so viele – 85!), was auch das formale Schema beweist:

A (T. 275-290), **B** (T. 290-309), **A** (T. 309-324), **B'** (T. 324-341), **A'** (T. 341-359)

Ein unerwarteter Tonalitätssprung findet am Anfang des **B'**-Teils statt, mit dem ein Übergang von B-Dur in Ges-Dur erfolgt, der **A'**-Schlussteil ist wieder in der Ausgangs-Tonalität B-Dur gehalten.

Auch mit dieser Variation bestätigt Mandić die Grundidee der Variationen, die – genauso wie ihr Ausgangspunkt, Mozarts *Divertimento* – eine unprätentiöse Komposition sind, deren Wunsch ist das Publikum zu unterhalten und das raffinierte Spiel der Töne, der Stimmungen und inspirierten Einfälle auf der Formebene und in der Musikfaktur genießen zu lassen. Den Walzer als Form benützt Mandić auch in seiner *Kleinen Suite* für Orchester und in der Oper *Mirjana*, womit er auch hier wieder sein Interesse für die Musikformen der „leichteren" Genres, der Massenkultur und der Unterhaltungs- und Tanzmusik zum Ausdruck bringt.

Die **VII. Variation** kehrt zur Grundtonart F-Dur zurück und ist die kürzeste[866] und zugleich formal die kompakteste und die an harmonischen Geschehnissen reichste. Das Thema erkennt man nur in seinen melodischen Umrissen, und die Verwandtschaft der ursprünglichen mit der hier gebrachten variierten Themenversion (am Anfang durch Fl. und 1. Vl. vorgetragen) kann man nur in der Analyse feststellen. Schon im **A**-Teil unterscheiden sich Vordersatz und Nachsatz wesentlich, d.h. den Nachsatz kann man als eine Variation des Vordersatzes auffassen. Die Faktur ist chromatisiert, und es kommen zahlreiche alterierte Akkorde und Ausweichungen vor (z.B. im **B**-Teil – die T. 358-360), was eine Folge der in sukzessiven chromatischen Tonschritten geführten Bassstimme ist. Und während im **B**-Teil die harmonischen Grundfunktionen im Verhältnis zum **B**-Teil des Themas von Mozart in sehr groben Zügen erkennbar sind, gibt es im **B'**-Teil (den Anfang könnte man ungefähr bei T. 384 ansetzen) fast keine harmonischen Berührungspunkte, da sich die melodische Linie der Bassstimme die ganze Zeit in chromatischen Halbstufen bewegt und erst im T. 386 auf dem Ton *c* – der Dominante der Basistonalität – angehalten wird. In dieser Variation sind alle

[865] Wenn die Wiederholung des **A** Teils (Wiederholungszeichen!) dazugerechnet wird, ergeben sich insgesamt 54 Takte.
[866] Die Gesamtzahl der Takte der VII. Variation ist 39.

Abschnitte im Rahmen der größeren formalen Einheiten variiert, was besonders für den **A**-Teil gilt: jeder **a**- und **a'**-Teil unterscheiden sich völlig voneinander, und man kann sie nur aufgrund der beibehaltenen rhythmischen Struktur erkennen.

Hier das formale Schema:

A (T. 360-357), **B** (T. 358-376), **A** (T. 376-384), **B‘** (T. 384-393), **A‘** (T. 393-398)

In der VII. Variation zeigte Mandić seine kompositorische Fertigkeit und seine Kunst der Transformation der Musikstruktur bzw. des musikalischen Materials innerhalb des Variations-Kanons. Der Reichtum der verwendeten harmonischen Progressionen im Rahmen einer in der Tradition verwurzelten Tonsprache ist wahrlich beachtenswert!

Die **VIII. Variation** bringt eine Themenvariante, die erst im Verhältnis zur vorangegangen Variation erkennbar ist und im **A**-Teil auf dem Prinzip des Dialogs basiert, also des Frage-Antwort-Spiels in den Bläserstimmen (Cl in *a* und Ob. T. 399-407). Obwohl die Variation in Fis-Moll beginnt, erfolgt am Ende eine Ausweichung in das parallele Dur – A-Dur. Im **B**-Teil führt der Komponist die musikalische Substanz mit Hilfe der chromatisch geführten Basslinie wieder in Fis-Moll zurück. Die Wiederkehr des A-Teils in der Stimme der Cl. in *a* wäre völlig unkenntlich, hätte der Komponist nicht in der Partitur die Aufführungsangab*e Come al principio* (T. 424) notiert. Den **B'**-Teil schreibt Mandić in dem der anfänglichen Moll-Tonalität analogen Dur – Fis-Dur – und gestaltet hier filigrane Sechzehntelnoten-Figuren in den Bläsern. Der **A'**-Teil kehrt zum fis-Moll vom Anfang mit der gleichen wiederkehrenden Idee des instrumentalen Dialogs – Frage und Antwort – zurück. (T. 442-444 – Streicher, T. 444-447, Fl. und Ob.).

Hier das formale Schema:

A (T. 399-407), **B** (T. 407-424), **A‘** (424-432), **B‘** (T. 432-440), **A‘‘** (T. 440-453)

In Bezug auf die Instrumentierung und das Klangvolumen macht sich das vollkommene Fehlen der Blechbläser bemerkbar, was wie eine kurze Atempause wirkt und ein gelungener Kontrast ist zu den späteren finalen Variationen, in denen die Blechbläser bzw. das ganze Orchester fast in seinem *tutti*-Klang exponiert werden wird.

Die **IX. Variation** (*Vivace*) ist die erste in der Reihe der abschließenden, schnellen Variationen in denen Mandić verstärkt alle Orchester-Ressourcen verwendet. Sie beginnt in As-Dur und weist eine homophone Struktur auf: sie besteht aus Akkordfolgen und

zeitweiligen kurzen Tonleiterpassagen (T. 453 und 457). Obwohl das rhythmische Ausgangsmuster – eine Achtelnote mit zwei Sechzehntelnoten auf denen die Akkorde erscheinen und das durch die ganze Variation durchgeführt wird – eigentlich Mozarts Ausgangsrhythmus ist, nimmt man es im Kontext von Mandićs Herkunft als den Rhythmus des istrianischen Tanzes *Balun* wahr, über den an anderer Stelle schon ausführlich berichtet wurde.[867] Wenn man in Betracht zieht, dass im **A**-Teil die melodische Linie fast nicht existent ist, fußt die Erkennbarkeit des thematischen Materials wieder auf der harmonischen Struktur der Bassstimmen, die von der Struktur des Ausgangsthemas übernommen und beibehalten wurde. Im B-Teil wurde besonders dem Orgelpunkt Nachdruck verliehen, der im Bass fast von T. 463 bis 486 dauert, was auch ein Indikator dafür ist, dass der **B**-Teil im Vergleich zu den vorgehenden Variationen wesentlich ausgeweitet und der Dauer nach länger ist, was sehr anschaulich auch das folgende formale Schema zeigt:

A (T. 453-460), **B** (T. 460-486), **A‘** (*Vigoroso* – T. 486-494), **B** (T. 494-502), **A‘‘** (T. 502-515)

Auch in dieser Variation verändert Mandić den Nachsatz im Verhältnis zum Vordersatz erheblich. Vielmehr: im ersten wiederholten **A**-Teil (der Unterschied zwischen den Teilen ist so groß geworden, dass er nun **A'** genannt werden soll!) arbeitet der Komponist in der Picc.- und Flötenstimme die Sextolen-Figuren aus, vor allem um die Faktur reicher und interessanter zu machen und ebenso um die Faktur, die im **A**-Teil nur in Form einer Reihe von verketteten Akkorden vorhanden war, zu „brechen“. Unter dem Aspekt der Harmonik ist diese Variation den früheren Variationen näher, was sich in einer relativ einfachen Bassstimme äußert, die außer der Funktion des Orgelpunkts auch die Funktion eines Markierens der harmonischen Hauptstufen hat.

Die **X. Variation** (*Allegro giocoso (quattro battute)*) wurde in Es-Dur geschrieben und ähnelt ihrer Physiognomie nach der VII. Variation: Die melodischen Umrisse des Themas werden in der 1. Vl. vorgetragen, während in der Begleitschicht das Thema durch triolische Sechzehntelnoten-Figuren verziert wird, deren motorischer Verlauf konstant die ganze Variation hindurch vorhanden ist.[868] Zugleich sind auch hier die Akkorde (sie kommen grundsätzlich auf jede Achtelnote), die auf den harmonischen Progressionen des

[867] Vgl. dazu Kapitel 3.1.3.2.3. dieser Arbeit, in dem der 2. Satz *Scherzo* aus Mandićs *Erster Symphonie* analysiert wird. Der Verfasser erlaubt sich diese Interpretation im Sinne einer *licentia poetica*.
[868] Die Unterteilung in eine thematische und eine begleitende Schicht, zwischen denen fast keine Interaktion geschieht, ist, wie gezeigt wurde, eine Charakteristik aller Sätze der *Vierten Symphonie*.

Ausgangsthemas basieren, wie auch die Tonschritte in Bass die Basis für die Erkennbarkeit des Variationsmodells.

Hier das formale Schema:

A (T. 516-523), **B** (T. 523-539), **A‘** (T. 539-547), **B‘** (T. 547-555), **A‘‘** (T. 556-561)

Im **B**-Teil (*Largamente*, T. 523) werden die erkennbaren Themenelemente abwechselnd in Cl. *basso* und Cl. in *b* (T. 523-525) gebracht, jedoch wird später die ursprüngliche harmonische Reihenfolge durch chromatische Tonschritte in Bass und durch alterierte Akkorde abgelöst, die zum Orgelpunkt in der Funktion der Dominante führen (Ton *b*, T. 532). Zugleich wird das musikalische Geschehen bis T. 539 auf die Ornamenten-Figuren in den Bläsern reduziert, da das variierte Thema melodisch kaum zu erkennen ist. Das gleiche kompositionstechnische Verfahren wendet der Komponist im **B'**-Teil an, obwohl hier der Abschnitt auf dem Orgelpunkt nicht erscheint. Der Höhepunkt der Variation wird dieses Mal besonders hervorgehoben, und zwar mit der Aufführungsangabe *Grandioso* im T. 554 und durch die Akzente auf jeder Sechzehntelnote der Streicher und der Bläser. Auch ist der **A''**-Teil, der unmittelbar darauf folgt, zusätzlich verlangsamt und beruhigt (Aufführungsangabe *Meno, più sostenuto*). Auch in dieser Variation werden die Blechbläser (außer Hörner) nur an einer Stelle eingesetzt (in T. 553-554 und kurz in T. 558-559): Sie werden für das Ende des Werks aufbewahrt, wo sie einerseits das Klangvolumen vergrößern und andererseits auch als „Signal“ eingesetzt werden, d.h. nach dem für Mandić schon üblichen kompositionstechnischen Prinzip, als Ankündigung der wichtigen formalen und thematischen Momente.

Die **XI. Variation** (*Scherzando (a due battute)*, F-Dur) ist ihren Merkmalen nach mit der vorhergehenden Variation verwandt, erkennbar vor allem in der homophonen Struktur des **A**-Teils, in dem die unisono geführte Melodie in allen Holzbläsern (6/8 Takt) durch Akkord-Säulen unterstützt wird, und in den deutlichen harmonischen Progressionen. Vorder- und Nachsatz sind nun – nach längerer Zeit – wieder identisch (nur mit Instrumentationsänderungen), allerdings nur im ersten **A'**-Teil, im zweiten nicht. Auch hier wird das thematische Material am Anfang des **B**-Teils auf die Fagotte und die restlichen Holzbläser (Fl. und Cl. in *b*) verteilt, und die harmonische Aktivität auf dem Orgelpunkt ist sehr lebendig. Am Anfang des **A'**-Teils variiert der Komponist auch die Artikulation (Aufführungsangabe *risoluto ritmate le battute*) um die Wichtigkeit des thematischen Materials noch zusätzlich zu betonen, und zum ersten Mal wird das thematische Material

explizit in den Trompeten (T. 596-601) vorgetragen. Am Ende kommen alle Instrumente des Orchesters zum Einsatz: Mandić intensiviert den Orchesterklang bis zur *ff*-Dynamik, und die Intensität des Spiels am Ende des **A**-Teils wird noch zusätzlich durch die Aufführungsangabe *Feroce* angespornt.

Hier das formale Schema der vorletzten Variation:

A (562-577), **B** (578-592), **A‘** (593-607), **B‘** (608-616), **A‘‘** (617-625)

Die **Variation XII.** bildet den Höhepunkt des Werks. Sie ist formal ganz anders konzipiert als die anderen Variationen und ist der Dauer nach wesentlich länger.
Hier gleich ihr formales Schema:

Einleitung (*Finale. Festoso* – T. 626-644), **Fugato** (*Allegro vivace* – T. 645-678), **Übergangsteil** (**Brücke**) (T. 679-690), **A** (*Meno mosso, pesante (quasi tempo di marcia*) – T. 691-698), **B** (*Lo stesso movimento, ma soave* – T. 698-708), **A‘** (T.709-722), **Coda** (*Più mosso* – T. 723-743), **Tema** (T. 745-752).

Die Variation beginnt mit einer Einleitung, einem eigenartigen Prolog, und zwar mit einem kurzen pastoralen Signal der Hörner (T. 626-630 – zuerst in D-Dur und danach d-Moll) und Marschrhythmus in Tr. und Schlagwerk, dem Motiv, das in seiner Gestalt mit dem Anfangsmotiv des **B**-Teils verwandt ist. Darauf folgt ein (pseudo)dramatisch-gefärbter formaler Abschnitt (T. 631-644), der durch eine Sechzehntelnoten-Bewegung gekennzeichnet ist, und in diesem Kontext und im Vergleich zum Themencharakter und allen Variationen einen geistreichen, scherzhaften und geradezu witzigen Charakter hat. Durch die fanfarenhaften Signale der Oboen, Hörner und Trompeten (T. 643-644) wird der Beginn des **Fugato** angekündigt: Das Fugatothema besteht aus den 4 Einführungstakten von Mozarts *Divertimento* und ist in Bezug auf die Ausgangsgestalt des Themas nur am Ende und mit dem Austausch der Verzierungsnote gegen eine Achtelnote im ersten Takt geringfügig verändert.[869] Das Thema wird nach den Prinzipien der Exposition einer barocken Fuge imitiert: die Reperkussion ist regelmäßig (Dux-Comes-Dux-Comes), und übereinstimmend mit Mozarts Ursprungsidee wird das Thema immer gleichzeitig von zwei Instrumenten (einem Paar) vorgetragen (1. Cl. in *b* und 2. Vl.; 2. Fag. in Vlc; 3. Ob. in 1. Vl.; 4. Fag. in Kbs. mit Vc.). Nachdem das Thema durch alle Stimmen durchgeführt ist (T. 662) werden die

[869] Der Auftakt wurde hier nicht mitgerechnet.

Themenfragmente und anderes polyphonisch verarbeitetes Material durch alle Stimmen frei durchgeführt bis zum T. 679, in dem in der Grundtonart F-Dur moduliert wird und wo die Faktur *de facto* homophon wird. Im T. 691 beginnt das Vortragen des **A**-Teils mit dem Einsetzen des klar erkennbaren Themas. Der **B**-Teil mit der in der unteren Terz begleiteten Melodie der Oboen und Klarinetten fängt im T. 699 an, und neben einem weiteren Einsatz des Signalmotivs aus der Einführung der Variation (T. 707-708) erklingt zum letzten Mal das (von Mandić) variierte Thema (T. 709). Die **Coda** (T. 723) kennzeichnet außer einer weiteren Wiederholung des Einführungssignals auch die Steigerung des musikalischen Geschehens zum Höhepunkt (T. 734) sowie die allmähliche Beruhigung des musikalischen Verlaufs. Letzeres ist für Mandić allerdings ganz untypisch, wenn man bedenkt, dass seine Kompositionen in der Regel in der *fff*-Dynamik enden. Er tat dies um am Ende noch einmal die ersten 4 Takte des Originalthemas von Mozarts *Divertimento* vortragen zu können, wobei freilich das *Divertimento* einen kammermusikalischen Ton aufweist.

Mandićs Komposition *Variationen auf ein Thema von Mozart* steht zwar der harmonischen Sprache nach dem Idiom der romantischen Periode nahe und weist nur sporadisch die Verwendung eigener origineller Lösungen auf (die wiederum eng mit dem Einsatz von Elementen der istrianischen Volksmusik verbunden sind), unter dem Aspekt des kompositionstechnischen Könnens ist es aber ein außerordentlich gelungenes Werk. Mandić hat in diesem Werk versucht den Geist und die Stimmung der Musik Mozarts zu bewahren was ihm durchaus gelungen ist. In den Variationen ist die „Quintessenz“ des Divertimentos in ihrer Gänze erhalten, einer Form, die wie ein imaginäres „Gefäß“ vor allem eine unterhaltsame, geistreiche und charmante Substanz beinhaltet. Und dies auf einem hohen künstlerischen Niveau. Dadurch wird diese Komposition Mandićs zu einer künstlerisch wertvollen und würdigen *Hommage* an das große österreichische Genie.

Als Mandićs letztes Werk dokumentieren und belegen die *Variationen auf ein Thema von Mozart* einen langen Weg, der der Vervollkommnung kompositorischen Könnens und der Beherrschung verschiedener kompositionstechnischer Disziplinen gewidmet war, und sind damit Zeugnis für ein nicht alltägliches Musiktalent und das Erreichen eines hohen künstlerischen Niveaus durch einen Mann, dem die Musik nie ein existenzerhaltender Brotberuf, sondern vielmehr eine Berufung war.

4. CONCLUSIO

Das Musikœuvre Josip Mandićs aus dessen Prager Periode zu untersuchen ist auf den ersten Blick eine ungewöhnliche Wahl für ein Dissertationsthema. Ungewöhnlich hauptsächlich deshalb, weil es sich hier um einen *untypischen* Komponisten handelt: Nicht nur war Josip Mandić im Hauptberuf Rechtsanwalt, er hatte vor allem fast keine institutionelle Ausbildung genossen[870] sondern seine musikalische Bildung über privaten Unterricht erworben – wenn auch durch Musiklehrer und Komponisten ersten Ranges wie es Hermann Graedener, Jaroslav Křička, Slavko Osterc oder Karel Boleslav Jírak waren.[871] Untypisch erscheint auch das Schicksal seiner Musikwerke: Zu Mandićs Lebenszeit waren die Aufführungen seiner Werke oft von großer medialer Aufmerksamkeit begleitet – sie wurden in zahlreichen Zeitschriften- und Zeitungsartikeln besprochen, aber auch oft im Hörfunk übertragen –, nach seinem Tod im Jahr 1959 gerieten die Werke jedoch völlig in Vergessenheit. Auch das Wiederauffinden der Autographen seiner Kompositionen gestaltete sich nicht alltäglich: Sie konnten erst nach mehrjähriger Nachforschung durch den Verfasser dieser Arbeit aufgefunden werden, größtenteils in Wien, einige in Prag, Zagreb und Opatija. Wegen des spezifischen Schicksals zweier Nebenlinien der Familie Mandić nach dem Tod des Komponisten ist der größte Teil seiner Dokumente, der Korrespondenz und der privaten Gegenstände wie auch ein wichtiger Teil seiner Musikwerke verloren gegangen, was die Erforschung seines Lebens, Wirkens und Werks wesentlich erschwerte. Die vorliegende Arbeit ist die erste, in der Mandićs Leben und Wirken auf Basis der wiedergefundenen Kompositionen sowie über Jahre gesammelter umfangreicher schriftlicher Quellen, Korrespondenz, diverser Dokumentation und einer großen Zahl von Artikeln aus Periodika jener Zeit (d.h. sekundärer Quellen) rekonstruiert, beleuchtet und analysiert wird. Zugleich wird das komplette Musikopus Mandićs im Lichte der musikkritischen Rezeption zur Lebenszeit des Komponisten betrachtet und erforscht und eine gründliche musikwissenschaftliche Analyse der Werke aus der Prager Periode des Komponisten vorgenommen.

Darüber hinaus wird dies zum Anlass genommen um auf Basis der schriftlichen Quellen und umfangreichen Dokumentation zum ersten Mal Mandićs wichtige politische Tätigkeit im Rahmen der Triestiner Arbeiterbewegung wie auch der Nationalbewegung der slawischen

[870] „Institutionell“ studierte Mandić Musik höchstens drei Semester lang am Konservatorium für Musik und Darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
[871] Im Übrigen erhielt auch Mandićs Zeitgenossin Dora Pejačević (1885-1923), eine der wichtigsten kroatischen Komponistinnen jener Zeit, keine klassische institutionelle Ausbildung.

Bevölkerung in Triest und im damaligen Österreich-Ungarn zu rekonstruieren und so ein Fundament für die weitere Erforschung von Mandićs Wirken und dessen Bedeutung zu legen, das Experten relevanter Fachgebiete – Politologen, Kulturanthropologen, Historiker – gewissermaßen als Wegweiser dienen möge.

Untypisch sind auch Mandićs Herkunft und Lebenslauf: väterlicherseits Kroate und mütterlicherseits italienischer Abstammung, besuchte er eine deutsche Schule in Triest, danach kroatische Gymnasien in Rijeka und Zagreb; in Wien studierte er Rechtswissenschaften und (kurz) Musik, in Graz Rechtwissenschaft (1907 promovierte er dort zum Doktor der Rechtswissenschaften); während des Ersten Weltkriegs lebte er in der Schweiz und ab 1920 bis zu seinem Tod 1959 in Prag. Man könnte Mandić also im ersten Teil seines Lebes als typischen Bürger der Österreichisch-Ungarischen Monarchie bezeichnen, im zweiten als Tschechoslowaken. Dennoch ist Mandić als Komponist und Künstler und als gesellschaftlich und politisch sehr aktiver Mensch neben den deutschen, italienischen und tschechischen Einflüssen ganz wesentlich auch von seiner kroatischen Herkunft bestimmt, unter anderem davon, dass er väterlicherseits aus der Familie Mandić aus Mihotići (Gebiet von Kastav im heutigen Kroatien) stammte, einer bekannten Familie, der verdienstvolle kroatische Erneuerer und Volksvertreter bzw. politisch aktive Personen (wie es teilweise auch Mandić selbst war) angehörten.

Josip Mandić war zweifellos eine wichtige Persönlichkeit (und paradoxerweise gleichzeitig ein paradigmatischer und ein atypischer Proponent) der Musik- und Kulturgeschichte der Staaten bzw. Nachfolgestaaten der Monarchie, in denen er lebte oder mit deren Kulturen er intensiv in Berührung kam: Kroatien, Tschechien, aber auch Slowenien, Österreich, sogar teilweise der Schweiz.[872] Es erscheint daher sehr problematisch sein Musikschaffen in nur *einem* nationalen musikgeschichtlichen Korpus anzusiedeln. Auf Basis des aufgefundenen Materials und der Erkenntnisse, zu denen der Verfasser beim Erstellen der vorliegenden Arbeit kam, könnte man Mandić unter Umständen dennoch in erster Linie als kroatischen Komponisten in der Diaspora charakterisieren.[873] Dies gilt vor allem für Mandićs Triestiner Periode, in der selbst die Titel seiner Kompositionen auf die Zugehörigkeit zum slawischen bzw. kroatischen Kulturkreis hinweisen (*Kroatische Messe*,

[872] Die Zeit von Mandićs Aufenthalt in der Schweiz ist vom Umfang der zugänglichen und gesammelten Informationen her der am wenigsten rekonstruierbare Lebensabschnitt. Da er in dieser Phase allem Anschein nach kein einziges Musikwerk komponierte, wäre es wichtig etwas mehr über seine dortigen politischen Aktivitäten zu erfahren, wie auch über seinen in der vorliegenden Arbeit schon erwähnten Kontakt mit Ferruccio Busoni.

[873] Erinnert sei hier an die Einschätzung der kroatischen Musikwissenschaftlerin Eva Sedak: „[...] Kada je riječ o hrvatskoj glazbi od 11. do 20. stoljeća, povijest njezine dijaspore nerijetko je njezin najbolji dio“ [...]“ / „[...] Wenn es um die kroatische Musik von 11. bis zum 20. Jahrhundert geht, ist die Geschichte ihrer Diaspora nicht selten ihr bester Teil [...]. Sedak, Eva: „Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi, in: *Zvuk* 36 (1990), S. 27.

die Oper *Petar Svačić*, die Kantate *Slaven i pjesma / Slawe und Gesang* und die Orchestersuite *Čemulpo*). Für diese Sicht sprechen auch eine Reihe anderer Fakten wie etwa die Themen und die Libretti aller seiner Opern und dass die Libretti immer von Kroaten bzw. Serben stammten (unabhängig davon wo sie entstanden), dass Mandić perfekt Kroatisch sprach, oder die Charakterisierung seiner Werke in der Presse[874], usw.

Schon die vollständige Aufführung seiner Oper *Petar Svačić* (die er als Achtzehnjähriger zu komponieren begann) in Ljubljana am 15.1.1904 lässt sich als gewichtiges gesellschaftliches und kulturelles Ereignis jener Zeit im Kontext der damaligen turbulenten nationalen Bewegung und der kroatischen nationalkulturellen Bestrebungen sehen. Die Herausgabe seiner *Kroatischen Messe* (1897), die Aufführung der Kantate *Slaven i pjesma / Slawe und Gesang* (1902) und besonders der Fragmente der Oper *Petar Svačić* in Triest am 19.2.1903 verschaffen Mandić den Status eines besonders begabten jungen Mannes[875]: Der Berichterstatter der Zeitung *Trieste* nennt ihn „una brillante promessa"[876], für den Musikkritiker der *Triester Zeitung* im Jahr 1903 ist er „ein tatsächlich genial veranlagter, blutjunger Komponist"[877] und der bekannte kroatische Komponist Matko Brajša Rašan spricht von seinen genialen Anlagen.[878]

Sehr selten begegnet man in der Musikgeschichte Komponisten, die 20 Jahre lang kein einziges Musikwerk hervorbringen.[879] Auf Basis der vorhandenen Informationen und des erhaltenen Notenmaterials lässt sich aber sagen, dass genau dies bei Josip Mandić der Fall

---

[874] Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass Mandić in der tschechischen Presse in den Kontext des damaligen „Jugoslawien" gestellt bzw. von der Nationalität her als„Jugoslawe" bezeichnet wurde (was eigentlich falsch ist, weil „Jugoslawe" nur eine Staatsangehörigkeit bezeichnet, womit man aber hauptsächlich sagen wollte, dass er nicht aus der Tschechoslowakei bzw. kein Tscheche oder Slowake war). Auf Basis der historischen Gegebenheiten und der Existenz eines Staates mit dem Namen „Jugoslavija" (während Mandićs Lebenszeit: Königreich Jugoslawien [1929-1945], Demokratisches Föderatives Jugoslawien [1943-1945] und schließlich Föderative Volksrepublik Jugoslawien [1945-1963]) ist nachvollziehbar, dass Mandić im heutigen Kontext und aus heutiger Perspektive eindeutig als Kroate gesehen wird. Als Beispiel einer solchen (eigentlich wieder falschen) Zuordnung soll das Fragment eines Artikels von Mandićs Lehrer Slavko Osterc angeführt werden: „[…] Po narodnosti je Mandić Jugosloven i smatram s pravom de je njegov kvintet obogaćenje naše kamermuzičke literature i naše muzike u opšte. […] / „[…] Der Nationalität nach ist Mandić Jugoslawe und zu Recht bin ich der Meinung, dass sein Quintett eine Bereicherung unserer kammermusikalischen Literatur und unserer Musik überhaupt ist […]". Usp. npr. Osterc, Osterc, Slavko: «Muzika na strani. Deseti međunarodni festival suvremene muzike u Beču», in: *Zvuk* 1/1 (1932), S. 29.

[875] Vgl. dazu Katić, Milan: «Naše 'čudo od djeteta'» / deutsch: „Unser ‚Wunderkind'" [Anm. d. Verf.], in: *Novosti* 86 (26. März 1937), S. 23 - 24.

[876] «La festa del Club Dalmatino», in: *Trieste* 516 (20. Februar 1903), S. 2.

[877] H. H.: «Konzert», in: *Triester Zeitung* 41 (20. Februar 1903), S. 2.

[878] Brajša Rašan, Matko: «'Petar Svačić', opera u dva čina, uzglazbio gospodin Josip Mandić na temelju libretta gosp. Dra. Trnoplesara», in: *Narodni list* 3 (21. Januar 1904), S. 6.

[879] Der bekannteste von ihnen ist zweifellos Jean Sibelius, der Tomi Mäkelä zufolge „die letzten Nummern zu seiner Freimaurermusik *Musique religieuse* im Jahr 1946 komponierte" und davor die letzte vollständige Komposition *Fünf Skizzen* für Klavier op. 114 im Jahr 1929 schrieb, also 28 Jahre vor seinem Tod 1957. Vgl. dazu Mäkelä, Tomi: *Jean Sibelius und seine Zeit*, Laaber: Laaber Verlag 2013, S. 52 und 304.

war: Zwischen der Orchestersuite *Čemulpo*, die im Jahr 1905 beendet wurde, und den Werken *Suite im alten Stil* für Klavier, *Drei Kompositionen für Klavier* und dem Liederzyklus *Improvisace* / *Improvisationen* für Solostimme und Klavier, die allem Anschein nach zwischen 1925 und 1927 komponiert wurden (und am 20.5.1927 in Prag aufgeführt, keine dieser Kompositionen ist erhalten geblieben) gibt es (nach dem derzeitgen Stand der Forschung) keinerlei Hinweise auf eine kompositorische Tätigkeit Mandićs. Der Grund dafür ist eindeutig in Mandićs politischer Tätigkeit zu suchen, der er sich in dieser Zeit widmete und die in der vorliegenden Arbeit (in Form eines Exkurses) erstmals detailliert behandelt wird, allerdings im Großen und Ganzen beschränkt auf die Darstellung der Fakten. Als Begründer und erster Präsident der Nationalen Arbeiterpartei (slowenisch: Narodna delavska organizacija), die am 17. Juli 1907 in Triest gegründet wurde, beeinflusst und bestimmt Mandić wesentlich die politischen Umstände und die Geschichte der Arbeiterbewegung jener Zeit in Triest und Istrien. Über Mandićs Organisation und die überwiegend in Triest aber auch in der Umgebung stattfindenden Arbeiterversammlungen, auf denen er Ansprachen hielt, sind viele Berichte erhalten, vor allem in den Zeitungen *Edinost* und *Narodni delavec*, dem offiziellen Organ der NDO, in dem seine Reden teilweise vollständig wiedergegeben wurden. In diesen kommt vor allem Mandićs aufklärerischer Impetus zum Tragen – der Wunsch, die Arbeiter zu bilden, ihnen die aktuellen gesellschaftlichen Verhältnisse zu erklären, ihnen sogar einige der wichtigsten Begriffe der Arbeiterbewegung und deren soziologische und politische Konzepte nahe zu bringen. In Triest hielt Mandić auch Vorträge zu den verschiedensten kulturellen, gesellschaftlichen und soziologischen Themen.

Historiker verzeichneten auch sein essentielles Engagement im Rahmen des sogenannten „Jugoslawischen Ausschusses“, wo er einige Zeit als wichtiger Vermittler in der Kommunikation zwischen dem prominenten kroatischen Politiker Ante Trumbić und Triestiner Führern der Nationalbewegung fungierte. (Trumbić hatte im Pariser Exil den Jugoslawischen Ausschuss gegründet, dessen Ziel die Schaffung eines gemeinsamen Staates von Serben, Kroaten und Slowenen war.)“ So reiste Mandić etwa zu Beginn des Jahres 1915 einige Male nach Rom um dort mit Trumbić wichtige nationalpolitische Angelegenheiten der slawischen Bevölkerung Triests zu besprechen. Auch Mandićs prominente Rolle als Vermittler in der sogenannten „Mission von Carlo Galli“ in Triest im Januar 1915 ist von einigen wichtigen Historikern[880] aufgearbeitet worden und wird in der vorliegenden Arbeit ausführlich besprochen.

[880] Vgl. dazu Šepić, Dragovan: «Misija Carla Gallija u Trstu (u siječnju 1915.)«, in: Krbek, Ivo (Hrsg.), *Anali Jadranskog instituta*, Zagreb: Jadranski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 1958 (3/2).

Die Informationen über Mandićs Schweizer Lebensabschnitt (1915-1920, wobei er mindestens die letzten vier Jahre davon in Zürich verbrachte) sind dürftig. Für das Thema dieser Arbeit ist vor allem sein Kontakt mit einem der bekanntesten Musiker jener Zeit von Belang – dem Klaviervirtuosen, Komponisten, Musikpädagogen und Intellektuellen Ferruccio Busoni, der in Mandić wieder das Interesse am Komponieren weckte und der, einigen schriftlichen Quellen zufolge, sogar eine Zeit lang sein Lehrer war, wobei diese Angaben allerdings nicht zur Gänze verifiziert werden konnten. Mandić war auch in Zürich politisch aktiv: Er arbeitete an der Herausgabe einer Wochenzeitung in deutscher Sprache, die ein Sprachrohr für die politischen Interessen der südslawischen Völker sein sollte; dieses Projekt wurde jedoch anscheinend nicht realisiert. Im Archiv des Jugoslawischen Ausschusses (kroatisch: Jugoslavenski odbor) bzw. im heutigen Archiv der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste (HAZU) ist ein Brief erhalten, in dem Mandić seine abgeschlossene Monographie mit dem Titel *Viribus unitis (Österreich-Ungarn Glück und Ende. Ein Beitrag zur südslawischen Bewegung)* erwähnt, die er offenbar in Zürich zu veröffentlichen beabsichtigte. Leider konnten weder dieses Werk noch sonstige Hinweise dazu aufgefunden werden.

Die Übersiedlung nach Prag 1920 bedeutete für Mandić außer einem neuen Berufsweg als erfolgreicher Anwalt auch die Begegnung mit einem außerordentlich reichen kulturellen und künstlerischen Umfeld, das auf Mandić sehr stimulierend wirkte. Er kehrt zum Komponieren zurück, absolviert zunächst ein mehrjähriges Kompositionsstudium, um dann jene Reihe von Musikwerken zu schaffen, die den Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit bilden. Für Mandićs große kompositorische Begabung aber auch das hohe Niveau seiner Beherrschung des kompositorischen Metiers spricht auch die Tatsache – um dies noch einmal als wichtigen Hinweis auf die künstlerische Qualität seiner Werke zu nennen – dass diese Werke von einigen der größten Dirigenten der Zwischenkriegszeit aufgeführt wurden, wie etwa von Václav Talich, Fritz Busch, Nikolai Malko, George Széll oder Karel Ančerl.

Auf Basis der Darlegungen in der vorliegenden Arbeit kann man Mandićs Musikœuvre recht eindeutig unterteilen in jenes der Triestiner Periode (die letzte Komposition aus dieser Zeit ist die Orchestersuite Čemulpo, die 1905 beendet und aufgeführt wurde) und jenes der Prager Periode. Mandićs Triestiner Schaffensperiode (die man nur bedingt beurteilen kann, hauptsächlich auf Basis der *Kroatischen Messe*, der Kantate *Slaven i pjesma*, der Orchestersuite *Čemulpo* und eines kurzen erhalten gebliebenen Fragments der Oper *Petar Svačić*) ist von einer deutlich einfacheren Musiksprache gekennzeichnet, einige Merkmale der Musikfaktur könnte man sogar als dilettantisch bezeichnen (das erhaltene Fragment der

Oper *Petar Svačić* ist ein Chor mit Orchesterbegleitung, der eine Nähe zum Chor *U boj, u boj!* [deutsch: *Auf in den Kampf, auf in den Kampf!*] aus der Oper *Ivan Šubić Zrinjski* des bekannten kroatischen Komponisten Ivan Zajc[881] [1832-1914] aufweist). Eine genauere Charakterisierung und Beurteilung von Mandićs Werken aus der Triestiner Schaffensperiode wird erst nach der Teilrekonstruktion der Oper *Petar Svačić*, die derzeit durchgeführt wird, und nach einer gründlichen Analyse möglich sein.

Mandićs Prager Periode wiederum – die nach den Merkmalen der Musiksprache im Vergleich zu den Kompositionen aus der Triestiner Phase ein unvergleichlich höheres professionelles, handwerkliches und künstlerisches Niveau aufweist – könnte man grundsätzlich in zwei Phasen unterteilen: Den Beginn der ersten Phase kann man mit einem der drei ersten in Prag geschriebenen Werke ansetzen, *Improvisationen* – Ein Liederzyklus für Stimme und Klavier, *Drei Klavierstücke* und die *Suite im alten Stil* für Klavier. Die genauen Entstehungsdaten sind nicht feststellbar, da diese Werke nicht erhalten sind, allem Anschein nach sind sie zwischen 1925 und 1927 entstanden[882]. Die Phase endet mit der Schaffung der *Kleinen Suite*. Die zweite Phase beginnt mit den *Drei Balladen auf Gedichte von Antonín Sova* für Sopran und Klavier und endet mit seiner letzten Komposition, den *Variationen auf ein Thema von Mozart* für Orchester (1955 oder 1956). Wenn man in Betracht zieht, dass die *Kleine Suite* im gleichen Jahr wie die *Drei Balladen* Jahr komponiert wurde (1932), entsteht auf den ersten Blick der Eindruck eines „Stilbruchs", einer abrupten Diskontinuität im Schaffen des Komponisten, und zwar aufgrund der paradigmatischen Änderung des Musikidioms, die sich hauptsächlich in der radikalen Rückkehr zur funktionalen Tonalität äußert.[883]

---

[881] Ivan Zajc (Rijeka, 3.8.1832 – Zagreb, 16.12.1914.) „Z. je bio neobično plodan i mnogostran kompozitor. Gotovo da nema područja na kojem nije ostavio svojih djela. Ipak, težište je njegova stvaralaštva u muzičkom kazalištu. [...] Zajčevo je scensko remek-djelo, i danas svježe i živo, opera *Nikola Šubić Zrinjski*, raskošna u svom melodijskom bogatstvu, desetljećima aktualna svojom simbolikom [...]. U razvoju hrvatske muzike Z. je odigrao krupnu ulogu. Djelujući kroz dugo vremensko razdublje kao organizator, dirigent, pedagog i kompozitor, započeo je i uspješno vodio borbu protiv diletantizma, za serioznost muzičke produkcije i reprodukcije, pripremajući tlo novim značajnim dostignućima hrvatske muzičke kulture u XX. st. [...]" / „Z. war ein außergewöhnlich fruchtbarer und vielseitiger Komponist. Es gibt fast kein Gebiet, auf dem er kein Werk hinterließ. Jedoch liegt der Schwerpunkt seines Musikschaffens im Bereich des Musiktheaters. [...] Zajc szenisches Meisterwerk, noch heute frisch und lebendig, die Oper *Nikola Šubić Zrinjski*, ist prächtig in ihrem melodischen Reichtum und wird durch ihre Symbolik für Jahrzehnte aktuell bleiben [...]. In der Entwicklung der kroatischen Musik spielte Z. eine bedeutsame Rolle. In der langen Zeit, in der er als Organisator, Dirigent, Pädagoge und Komponist wirkte, führte er einen erfolgreichen Kampf gegen Dilettantismus und für die Seriosität der Musikproduktion und Reproduktion und bereitete zugleich den Boden für die bedeutenden neuen Errungenschaften der kroatischen Musikkultur des XX. Jahrhunderts [...]" Andreis, Josip: Art. «Ivan Zajc», in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.), *Muzička enciklopedija*, Bd. 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1974, S. 752-754.

[882] Alle drei Musikstücke wurden am 20.5.1927 in Prag aufgeführt.

[883] Das *Nonett*, das ohne Zweifel nach den *Drei Balladen* entstanden ist, ist, wie schon betont, ein kleiner Schritt zurück zum Idiom der ersten Prager Schaffensperiode, obwohl auch im *Nonett* die Rückkehr zur Tonalität und

Da Mandić in den Jahren 1932 und 1933 seine vorigen Werke – die sinfonische Dichtung *Nächtliche Wanderung* und die *Erste Symphonie* – ziemlich gründlich und im Detail überarbeitet hatte, einige Stellen aus den Jahren 1927 bzw. 1928 aber unverändert blieben, sind in diesen Kompositionen zwei verschiedene Schichten *nebeneinander* vorhanden, was den erwähnten „Stilbruch" sehr sichtbar macht. Wenn die weiteren tiefgreifenden Überarbeitungen der *Ersten* und der *Zweiten Symphonie*, die Mandić in den 50-er Jahren erneut unternommen hat, erhalten geblieben wären, so wären diese Brüche sicherlich noch wesentlich deutlicher erkennbar!

Eine wichtige Frage in der Bewertung diesen Teils von Mandićs Œuvre ist also in welchem Ausmaß diese unterschiedlichen „Schichten" in den hier besprochenen wichtigen Orchesterwerken die stilistische Kompaktheit und Ausgeglichenheit beeinflussen. Muss man die unterschiedliche Stilmerkmale, die sich auch *sukzessiv* – von einem Werk zum nächsten – sehr oft merklich ändern, als Widerspiegelung einer musikhistorischen Phase auffassen, in der stilistische Heterogenität bzw. Pluralismus häufig vorkam, oft sogar der Regelfall war? Oder sind sie eventuell doch als Zeichen für einen „abrupten" Reifungsprozess des Komponisten, als Änderung der künstlerischen Ästhetik und des Musikgeschmacks, oder auch der Vervollkommnung seiner Kompositionstechnik zu deuten? Vielleicht sogar als elementarer Drang dem eigenen kompositorischen Instinkt zu folgen?

Eine weitere ebenso wichtige Frage in der Bewertung der künstlerischen Qualität von Mandićs späteren Musikwerken ist die Originalität der Musiksprache, da Mandić in den nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Werken inklusive der Oper *Kapitän Niko* zur harmonischen Sprache des 19. Jahrhunderts[884] zurückkehrte, mit stellenweise erkennbaren impressionistischen Elementen. So könnte man vielleicht von einem eigenwilligen Eklektizismus oder sogar von Epigonentum sprechen.[885] Mit solchen Urteilen muss man

---

die elementaren Unterschiede in der Musiksprache gegenüber allen Kompositionen der ersten Prager Periode evident sind.

[884] Wie in den vorangegangenen Analysen gezeigt wurde, sind in diesen Werken die Einflüsse Wagners und Bruckners, in der Oper *Kapitän Niko* sogar starke Einflüsse des italienischen musikalischen Verismus ebenso wie durch die ästhetischen Postulate des Sozialistischen Realismus zu erkennen.

[885] Mit wieviel Vorsicht muss man an das Problem des unbedachten „Etikettierens" einiger Musikopera als „eklektisch" herangehen bezeugen auch Bemerkungen des kroatischen Komponisten, eines wie Mandić gebürtigen Triestiner, Bruno Bjelinski: „„[…] U vezi s eklektičnošću, međutim, Bruno Bjelinski primjećuje da se ona danas često pripisuje samo onim kompozitorima koji upotrebljavaju tradicionalna stredstva u kompoziciji, što smatra neosnovanim. I to zato što je i čitava avangardna muzika, koja se isto tako služi uzorima jedne nove tehnike, također vrlo eklektična. Ima npr. kompozitora koji istodobno nastavljaju na Schönberga, Berga i suvremene Poljske (npr. neki mladi češki kompozitori) i isto su toliko eklektični kao drugi kojima su uzor klasici ili romantičari. Uostalom, starijim sredstvima mogu se kadtkada izraziti čaki i originalnije misli. […] Uostalom, osobni stil u kompoziciji ne svodi se na tehniku i tehnička sredstva, nego na način kako se ova kombiniraju i opotrebljavaju ... Nesumnjivo, svaki pravi kompozitor daje nešto novo, svaki je drugačiji. No ne moraju se sve nove misli izreći novim jezikom. Misli i osjećaji mogu biti novi, a jezik ne mora. Ako netko, na

jedoch sehr vorsichtig sein, da ein großer Teil von Mandićs Orchesterwerken (einschließlich der Oper *Kapitän Niko*) in jüngster Zeit nicht aufgeführt wurde, sodass die Analyse der meisten in dieser Arbeit besprochenen Werke nur auf Basis der Einsicht in die Partituren erfolgen konnte.

Wie die ausführlichen Analysen gezeigt haben machen sich im Musikidiom von Mandićs Werken aus der Prager Periode zahlreiche Einflüsse bemerkbar, diese Kompositionen könnte man als Konglomerat aus vielen Komponenten und Elementen bezeichnen: angefangen von Elementen des französischen musikalischen Impressionismus (die in geringeren oder größerem Ausmaß in fast jedem Werk der Prager Periode vorhanden sind) über einige kompositionstechnische Lösungen und Konzepte der Volksmusik und ihre Verwendung als „Rohmaterial", d.h. auf der Ebene der strukturellen Bausteine im Tonleiteraufbau (modale Strukturen, Pentatonik, sog. „konstruierte Modi", etc.), und rhythmische Strukturen, denen man in Musikwerken Béla Bartóks begegnet, neobarocke formale Lösungen, bis hin zur charakteristischen Verwendung der sog. „motivischen Varianten", wie man sie aus den Werken Alexander von Zemlinskys und Gustav Mahlers kennt, deren Einflüsse man ebenfalls in einigen von Mandićs Werken findet und die sich in einer mit Chromatik gesättigten spätromantischen harmonischen Sprache manifestieren.

In den ersten Werken des Prager Periode (besonders dem *Streichquartett* und dem *Bläserquintett*) findet man auch Atonalität, scharfe Dissonanzen sowohl in der Vertikale wie auch in den melodischen Linien, in denen die 12 Töne der chromatischen Tonleiter zur Gänze ohne Wiederholung vorgetragen werden, fast in der Art von Kompositionen der Zwölftontechnik, worin indirekte Einflüsse der Zweiten Wiener Schule zu erkennen sind (z.B. Ernst Křenek!). Im Kontext der kroatischen bzw. der Musik des ehemaligen Jugoslawiens zeigt Mandićs Opus die meisten Berührungspunkte mit der Musik von Josip

---

primjer, osjeća tonalitet ili harmoniju kao nešto za njega prirodno, otpada za njega svaka mogućnost traženja bilo čega novog na tom planu […]" / „[…] in Bezug auf Eklektizismus merkt jedoch Bruno Bjelinski an, dass dieser heute oft nur jenen Komponisten zugeschrieben wird, die traditionelle Kompositionsmittel verwenden, was er als unbegründet betrachtet. Und zwar deswegen, weil die gesamte avantgardistische Musik, die sich genauso der Vorbilder einer neuen Technik bedient, auch durchaus eklektisch ist. Es gibt z.B. Komponisten, die gleichermaßen an Schönberg, Berg und die zeitgenössischen Polen andocken (z.B. einige junge tschechische Komponisten), und diese sind ebenso eklektisch wie andere, deren Vorbilder die Klassiker oder Romantiker sind. Übrigens kann man mit den älteren Mitteln manchmal sogar originellere Gedanken ausdrücken. […] Nebenbei bemerkt ergibt sich ein persönlicher Kompositionsstil nicht aus der Technik und den technischen Mitteln sondern aus der Art, wie diese kombiniert und verwendet werden […] Jeder echte Komponist erzeugt zweifellos etwas Neues, jeder ist anders. Aber neue Gedanken müssen nicht mit einer neuen Sprache ausgedrückt werden. Gedanken und Gefühle können neu sein, aber die Sprache muss es nicht. Wenn jemand z.B. eine bestimmte Tonalität oder Harmonie als etwas für ihn Natürliches wahrnimmt, dann ergibt sich auf dieser Ebene für ihn keine Notwendigkeit irgendetwas Neues zu suchen […]". Supičić, Ivan: „Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici. Pregled temeljnih gledanja četrnaestorice kompozitora" in: *Arti musices*, 1 (1969), S. 33.

Štolcer Slavenski, wenn auch die Unterschiede und das jeweils Spezifische der Kompositionen ebenso deutlich sind.

Hervorgehoben werden müssen auch einige wortwörtliche Zitate der Volksmusik aus Kroatien bzw. dem damaligen Jugoslawien, die beispielsweise in der *Zweiten Symphonie* oder im *Bläserquintett* vorhanden sind, was Mandić – neben der spezifischen Verwendung der Volksmusik als „Baumaterial" – in gewissem Maß in den Kontext der sogenannten Nationalen Richtung in der kroatischen Musik der Zwischenkriegszeit stellt.

Eine weitere Besonderheit in der Entwicklung von Mandićs Musikschaffen sind die Jahre von 1944 bis 1953, in denen er nicht komponierte, sondern seine *Erste*, *Zweite* und auch die *Dritte Symphonie* im Detail überarbeitete um sie für die Aufführung in einer veränderten Situation anzupassen, in der die Ästhetik des Sozialistischen Realismus die ästhetischen Normative „vorschrieb", deren Charakteristika auch in den letzten Orchesterwerken Mandićs, besonders in der *Vierten Symphonie*, wesentlich zum Ausdruck kommen.

Die vorliegende Arbeit wird sicherlich anderen Musikwissenschaftlern (in erster Linie Kennern der Musik der damaligen Tschechoslowakei und im Prag der Zwischenkriegszeit) ermöglichen, im Musikschaffen Mandićs zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den Werken anderer tschechischen Komponisten dieser Periode zu entdecken, mit denen sich der Verfasser dieser Arbeit wegen der Konzentration auf andere musikwissenschaftliche Aspekte nicht auseinandersetzten konnte.

Essentiell in der weiteren Erforschung des Œuvres von Josip Mandićs ist der Versuch, die anderen seiner verloren gegangenen Werke wiederzufinden, wenn auch die Aussicht auf Erfolg hier leider sehr gering ist.

Diese Arbeit entstand in dem Wunsch und dem entschlossenen Bestreben, einen durch die Umstände des Schicksals zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Komponisten, vielseitigen Intellektuellen und politischen Aktivisten und sein interessantes Musikopus diesem Vergessen zu entreißen, die verstreuten Informationen über ihn an einer Stelle zu sammeln und sie einem möglichst breiten Kreis zugänglich zu machen. Ob Mandićs Wirken und Musikschaffen wieder zu einem lebendigen Teil im Mosaik der Musikgeschichte wird, oder zumindest ein Fragment in einem anderen kulturgeschichtlichen Forschungskontext, wird die Zeit zeigen.

4. WERKVERZEICHNIS (CHRONOLOGISCH)

1. *Hrvatska misa* (dt.: *Kroatische Messe*) für gemischten Chor a cappella Op. 3

Entstehungsjahr: 1897.

Autograph: Nur fragmentarisch erhalten: Chorpartitur der ersten 3 Sätze: I. *Pristup* / *Eröffnung*, II. *Slava* / *Gloria*, III. *Vjerovanje* / *Credo*.

Ausgabe:

1. *Hrvatska misa za mješoviti zbor*, Op. 3. Uglazbio Josip Mandić. / Kroatische Messe für gemischten Chor. Vertont von Josip Mandić, Op. 3. Stich & Druck von Engelmann & Mühlberg, Leipzig, ohne Jahrangabe;

2. Josip Mandić: *Hrvatska misa za mješoviti zbor*, op. 3 / *Kroatische Messe für gemischten Chor*, op 3, Edicije Felix Spiller, Zagreb, 2006.

Aufführungen: nicht bekannt.

Sätze: I. *Pristup* / *Eröffnung*, II. *Slava* / *Gloria*, III. *Vjerovanje* / *Credo*, IV. *Svet* / *Heilig*, V. *Blagoslovljen* / *Benedictus*, VI. *Jaganjče božji* /*Agnus Dei*.

Besetzung: gemischter Chor.

Aufbewahrungsort des Autographs: Autograph im Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien).

Anmerkung: -

2. *Slaven i pjesma* (dt.: *Der Slawe und Gesang*) Op. 10; Kantate für Soli, Chor und Orchester

Entstehungsjahr: 1902.

Erstaufführung: 11.5.1902, Theater „Armonia“, Triest; *Aufführende*: Slovansko pevsko družtvo (Slowenischer Gesangsverein); „vojnički orkestar“ / „ein Soldatenorchester“[886], Dirigent: Josip Mandić.

Weitere Aufführungen: unbekannt.

Autograph: Partitur: „Slaven i pjesma / (kantata) / Spjevao / Dr Trnoplesar / Uglasbio i posvetio / Srećku Bartel-u / pjevovodji „Slov. pevskega društva“ u Trstu / prigodom njegove dvadesetgodišnjice / den 11. svibnja 1902 / Josip Mandić“ // „Slaven und Gesang / (Kantate) / Dichtung / Dr Trnoplesar / Vertont und gewidmet/ Srećko Bartel, dem Chorleiter des „Slow.

[886] Zit. nach: «Koncert 'Slovanskega pevskega družtva' u Trstu», in: *Naša sloga* 39 (23. Mai 1902), S. 3. Es könnte sich um die „Musikkapelle des 97. Infanterie-Regiments“ handeln.

Gesangsverein“ in Triest / anlässlich seines zwanzigjährigen Jubiläums / am 11. Mai 1902 / Josip Mandić“.

Aufbewahrungsort des Autographs: Autograph im Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien).

Ausgabe: -

Sätze: 1. *Ouvertura*. 2. *Introdukcija i zborovi* / *Introduktion und Chöre*. 3. *Pjesma guslara* / *Gesang des Fiedlers*. 4. *Pjesma tenora i zbor*. / *Der Gesang des Tenors und Chor.* 5. *Zbor*. / *Chor.* 6. *Zbor*. / *Chor.* 7. *Zbor i fanfarada*. / *Chor und Fanfaren.*

Anmerkung: Datierung der Entstehungszeit des Werks wurde gemäß der Angabe in der Zeitung *Naša sloga* vorgenommen: „[...] P. S. Još nam valja istaći da je g. Mandić pjesmu uglazbio za prošlih uskrsnih dana i to u kratkom roku od desetak dana, da je za istu napisao orkestralnu pratnju u drugih osam dana i da bijaše od zbora naučena u dvadeset dana [...]». / „[...] P. S. Man muss noch hervorheben, dass Herr Mandić den Gesang während der letzten Ostertage vertont hat und zwar innerhalb von nur zehn Tagen, und dass er für denselben die Orchesterbegleitung in den darauf folgenden acht Tagen schrieb und er vom Chor in zwanzig Tagen einstudiert worden ist[...]“.[887]

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. in *a* (in *b*), 2 Fag., 4 Cor. in Fa, 2 Tr. in Do, 4 Tromb.,Timp., Piatti, Tamb. picc., Gr. cassa, Archi; Tenor, Alt und Bariton Solo, Coro, Tamburiza Orchester (Hinter den Kulissen).

Aufbewahrungsort des Autographs: Autograph in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien).

3. *Petar Svačić*, Oper in 2 Akten mit Prolog und Epilog

Entstehungsjahr: 1902-1903

Erstaufführung: einige Fragmente der Oper (*Präludium*, *Prolog* aus dem 1. Akt, *Svačićeva nastupna i oprostna pjesma* / *Svačićs Auftritts- und Abschiedsarie*, *Introdukcija krunitbe* / *Krönungsintroduktion*, und *Mrtvačka pjesma* / *Totengesang* wurden schon am 19.2.1903 im Konzert von „Dalmatinski skup“ / „*Dalmatinische Vereinigung*“ im Theater „Politeama Rossetti“, Triest, aufgeführt. Es gibt keine Angaben über andere aufgeführte Nummern.[888]

---

[887] «Koncert 'Slovanskega pevskega družtva' u Trstu», in: *Naša sloga* 39 (23. Mai 1902), S. 3.

[888] Aus der gleichen Quelle erfährt man, dass “[...] zbog nepredviđenog razloga moralo otpasti izvođenje 1. prizora iz II. čina (‘Ja sve mislim i razmišljam’), kojeg je trebao pjevati gospodin D. Bolonić [...]” / “aus unvorgesehenen Gründen die Aufführung der 1. Szene des 2. Akts (‘Ich denke und überlege'), die Herr Bolonić singen sollte, wegfallen musste [...]”. Vgl. dazu «Koncert 'Dalmatinskega skupa'», in: *Edinost* 41 (20. Februar 1903), S. 2-3 und H. H.: «Konzert», in: *Triester Zeitung* 41 (20. Februar 1903), S. 2. Natka Badurina führt fälschlicherweise an, dass das Konzert am 20.2.1903. stattgefunden hat. Vgl. dazu: Badurina, Natka: «Teatar i

Aufführende: Ernesto Cammarota, Tenor; Musikkapelle des 97. Infanterie-Regiments, Dirigent Peter Teply.
Erste gesamte Aufführung: 15.1.1904, „Deželno gledališče Ljubljana“ / „Staatstheater in Ljubljana“ (heute: Ljubljanska opera / Oper Ljubljana); *Aufführende*: „Orkestar Carskog i kraljevskog pješačkog puka ‘Leopold II., kralj Belgijaca’ br. 27”, / “Das Orchester des königlichen und kaiserlichen Infanterie-Regiments ‘Leopold II.’ König der Belgier, Nr. 27“, Dirigent: Hilarion Benišek, Regisseur: Lav Dragutinović.
Rollenverteilung bei der Uraufführung:
Petar Svačić, kroatischer König (Tenor): Stanisław Orzelski (Stanislav Orželski); Königin (Sopran): Marija Skalova; Djed Hrvata / Großvater der Kroaten, der Vater der Königin (Bass): Leo Pestkowski; Vuk, “velmoža iz južne Hrvatske, hrabar vojskovođa i Petrov prijatelj” / “Herrscher aus Südkroatien, ein tapferer Feldherr und Peters Freund” (Bariton): ? Angeli; Bedienerin der Königin (Alt): Marija Glivarec , Najmlađi poglavica / der jüngste Häuptling (Tenor): ? Lang, Zeremonieleiter (Bariton): ? Pavšek, Wächter (Bariton):? Betetto, I. Flüchtling (Bass): ? Patočka, II. Flüchtling (Bariton): ? Betetto, Vila Hrvatica / Die Fee Kroatin : ? Kočevarjeva, I. Fee: ? Černa, II. Fee: ? Bergantova, III. Fee: ? Pubkova, IV. Fee: ? Žurajeva, Der König Koloman: ? Danilo.
Weitere Aufführungen: 4.2.1904, „Deželno gledališče Ljubljana“ / „Staatstheater in Ljubljana“ (heute: Ljubljanska opera / Oper Ljubljana).
Autograph: verschollen.[889]
Ausgabe: -
Anmerkung:
Besetzung:
Aufbewahrungsort des Autographs: Die aufbewahrten autographen Orchester-, Chor- und Solistenstimmen in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien).

4. *Čemulpo* (*Tschemulpo*) symphonische Suite

Entstehungsjahr: 1905 (1904?).
Erstaufführung: 15.4.1905, Triest, „Narodni Dom“ / „Volkshaus“ / ital. „Casa del Popolo“ oder „Casa Nazionale“.

---

politika na rubu carstva: Opera *Petar Svačić* u Trstu 1903.», in: Roić, Sanja (Hrsg.), *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*, Zagreb: FF press, Bd. 9, S. 149-167.
[889] Im Nachlass des Komponisten wurden nur 51 Seiten der Partitur aufbewahrt. Die Solisten-, Chor- und Orchesterstimmen wurden nur teilweise aufbewahrt.

Aufführende: Musikkapelle des 97. Infanterie-Regiments, Dirigent Peter Teply,
Weitere Aufführungen: *Autograph*: Partitur: verschollen.[890]
Aufbewahrungsort des Autographs: - eine Abschrift der Orchesterstimmen befindet sich in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien).
Ausgabe: -
Besetzung: Fl. Picc., 3 Fl. (Fl. 3. / 1. Picc.), 2 Ob., 2 Cl. in Lab (A), 2 Fag., 4 Cor. in Fa, 2 Tr. in Do, 3 Tromb., Tuba, 2 Timp., Piatti, Archi,
Anmerkung: Die Partitur des Werks wurde aus den im Nachlass des Komponisten aufbewahrten Stimmen von Domagoj Kresnik rekonstruiert.
Sätze:
1. *Allegro vivace*
2. *Moderato*
3. *Con brio*
4. *Presto*

5. *Improvisationen* (tschechisch: *Improvisace*) – ein Liederzyklus für Stimme und Klavier

Entstehungsjahr: um 1925.
Erstaufführung: 20.5.1927, Prag, (Obecní Dům, Smetanova síň / Prager Gemeindehaus, Smetana Saal); "Der Abend der jugoslawischen Musik"; *Aufführende*: Es ist nicht klar, wer das Werk aufgeführt hat. Die Namen der Aufführenden in der Presse sind: Gustav Mareni, Tenor; Gustav Plzák, Tenor; Gabrijela Horvat, Sopran; Josef Bartl, Klavier; Predrag Milošević, Klavier.
Weitere Aufführungen: -
Autograph: verschollen.
Aufbewahrungsort des Autographs: -
Ausgabe: -
Besetzung: Stimme und Klavier.
Anmerkung: Alle Information über das Werk stammen aus der damaligen Presse. Vgl. dazu Rychnowsky, Ernst (E. R.): «Jugoslawisches Konzert», in: *Prager Tagblatt* 120 (21. Mai

[890] Im Nachlass des Komponisten wurden nur 51 Seiten der Partitur aufbewahrt (. Die Solisten-, Chor- und Orchesterstimmen wurden nur teilweise aufbewahrt.

1927), S. 5. und Očadlík, Mirko, (M. O.): “Večer jihoslovanské hudby”, in: *Československá republika* 121 (22. Mai 1927), S. 7.

6. *Drei Kompositionen für Klavier*

Entstehungsjahr: 1926?
Erstaufführung: 20.5.1927, Prag, (Obecní Dům, Smetanova síň) / (Prager Gemeindehaus, Smetana Saal); “Der Abend der jugoslawischen Musik”.
Aufführende: Josef Bartl oder Predrag Milošević.
Weitere Aufführungen: -
Autograph: verschollen.
Aufbewahrungsort des Autographs: -
Ausgabe: -
Besetzung: Klavier.
Anmerkung: Alle Information über das Werk stammen aus der damaligen Presse. Vgl. dazu Rychnowsky, Ernst (E. R.): «Jugoslawisches Konzert», in: *Prager Tagblatt* 120 (21. Mai 1927), S. 5. und Očadlík, Mirko, (M. O.): “Večer jihoslovanské hudby”, in: *Československá republika* 121 (22. Mai 1927), S. 7.

7. *Suite im alten Stil* für Klavier

Entstehungsjahr: 1926?
Erstaufführung: 20.5.1927, Prag, (Obecní Dům, Smetanova síň) / (Prager Gemeindehaus, Smetana Saal); “Der Abend der jugoslawischen Musik”. *Aufführende*: Josef Bartl, oder Predrag Milošević.
Weitere Aufführungen: -
Autograph: verschollen.
Aufbewahrungsort des Autographs: -
Ausgabe: -
Besetzung: Klavier.
Anmerkung: - Alle Information über das Werk stammen aus der damaligen Presse. Vgl. dazu Rychnowsky, Ernst (E. R.): «Jugoslawisches Konzert», in: *Prager Tagblatt* 120 (21. Mai 1927), S. 5. und Očadlík, Mirko (M. O.): “Večer jihoslovanské hudby”, in: *Československá republika* 121 (22. Mai 1927), S. 7.

8. *Streichquartett* (tschechisch: *Smyčcové kvartetto*)

Entstehungsjahr: 1927.

Erstaufführung: 14.4.1928, Prag, Mozarteum. *Aufführende*: Zika Streichquartett / tschechisch: Zikovo kvarteto.

Weitere Aufführungen: 22.4.1929 – Ljubljana, Glasbena matica v Ljubljani, Der Saal der Philharmonie, *Aufführende*: Zika Streichquartett

Autograph: Partitur: Auf der Titelseite: „Smyčcové kvartetto. pro dvoje housle, violu a violoncello. Josef Mandić". Stimmen: „Violino I, Violino II, Viola, V=Cello".

Es existiert auch die zweite Redaktion des Werkes, von der nur die Stimmen aufbewahrt wurden. Die Partitur, die aus den Stimmen von Felix Spiller rekonstruiert wurde, ist als Endfassung zu betrachten.

Sätze:

1. *Impetuoso*
2. *Con forza, rubato*
3. *Allegro agitato molto*

Choral – Fuga (*Allegro*)

Aufbewahrungsort des Autographs: - Autograph in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien). Noch eine vollständige Fassung der Stimmen (Autograph) befindet sich in der Bibliothek der Musikakademie in Zagreb.

Ausgabe: -

Anmerkung: Weiss behauptet in seinem Zeitungsartikel, dass das Werk auch in Paris aufgeführt wurde. Für diese Information konnte man keine Bestätigung finden.[891]

9. *Nächtliche Wanderung*, sinfonisches Gedicht (tschechisch: *Noční Pout'* – hudbení báseň)

Entstehungsjahr: 1929; Zweite Version 1932.

Erstaufführung: 10.3.1929 in Prag (es wurde nur der Satz *Wettkampf mit Wolken* aufgeführt).

Aufführende: Tschechische Philharmonie, Dirigent Karl Boleslav Jiřak;

[891] "[...] Pogrešna bila je i vijest, da je Odakov kvartet izveden u Parizu, jer su Pražani u Parizu svirali kvartet jednog drugog našeg zemljaka, dra Josipa Mandića, kompozitora iz Praga [...]" / "Falsch war auch die Nachricht, dass Odaks Quartett in Paris aufgeführt wurde, weil die Prager [das Zika Quartett, Anm. des Verfassers] in Paris das Quartett eines anderen unserer Landsleute spielten und zwar jenes von Dr. Josip Mandić, dem Komponisten aus Prag [...]" (Überseztung des Verfassers). Weiss, D.: «Veliki uspjeh Zagrebačkog kvarteta u Pragu», in: *Novosti* 65 (6. März 1931), S. 7.

Weitere Aufführung: 13.12.1929 (es wurden nur 3 Sätze – *Wettkampf mit Wolken*, *Bei der Königin des Lichts* und *Der Fall* aufgeführt), Prag, (Obecní Dům, Smetanova síň / Prager Gemeindehaus, Smetana Saal). *Aufführende*: Dresdener Staatskapelle, Dirigent Fritz Busch; *Erste gesamte Aufführung*: 2.3.1932, Prag (Obecní Dům, Smetanova síň / Prager Gemeindehaus, Smetana Saal). *Aufführende*: Tschechische Philharmonie, Dirigent Jiří Scheidler.

Weitere Aufführungen: 7.9.1937, Prag (Radiostudio des Tschechischen Rundfunks) *Aufführende*: Rundfunksymphonieorchester Prag, Dirigent Karel Ančerl;[892]

28.5.2015, (es wurden nur 3 Sätze aufgeführt: *Zauber der Nacht*, *Mephisto lacht* und *Der Fall*), Zagreb, Konzerthalle Vatroslav Lisinski, *Aufführende*: Das Orchester des Kroatischen Rundfunks, Dirigent Clemens Schuldt.

Autograph: Auf der Titelseite: „Josef Mandić. 1928. „Noční Pout'". hudbení báseň. / „Nächtliche Wanderung". Musikalisches Gedicht. / I: Kouzlo noci. / Zauber der Nacht. II: Letem o závod s mráčky. / Wettlauf mit den Wolken.; III: U královny světla. / Bei der Königin des Lichts.; IV: Mefisto se směje. /Mephisto lacht.; V: Pád. / Der Fall.; VI: Smír. / Die Versöhnung".

Aufbewahrungsort des Autographs: Das Autograph der Partitur ist in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien).

Sätze:

1. *Zauber der Nacht* / tschechisch: *Kouzlo noci* / kroat. *Čar noći*;
2. *Wettkampf mit den Wolken* / tschechisch: *Letem s mráčky o závod* / kroat. *Takmičenje s oblacima*;
3. *Bei der Königin des Lichts* / tschechisch: *U královny světla* / kroat. *Kod kraljice svijetla*;
4. *Mephisto lacht* / tschechisch: *Mefisto se směje* / kroat. *Mefisto se smije*;
5. *Der Fall* / tschechisch:. *Pád* / kroat. *Pad*;
6. *Die Versöhnung* / tschechisch: *Smír* / kroat. *Pomirenje.*

Ausgabe: -

Besetzung des Orchesters: Fl. Picc., 3 Fl. (Fl. 3. / 2. Picc.), 2 Ob., Cor. ingl., 2 Cl. in Es, 2 Cl. in Sib (A), Cl. basso in Sib, 2 Fag., Contraf., 6 Cor. in Fa, 3 Tr. in C, 3 Tromb., Tuba, Xilofono, Celesta, Timp., Triangolo, Tamb. Basque, Tamb. picc., Gran cassa, Tamtam, Piatti, Piatto sospeso, 2 Arpe, Archi.

---

[892] Aus der Angabe ist nicht völlig klar, ob es sich um ein Konzert handelt oder nur um eine direkte Rundfunkübertragung. Vgl. dazu: http://www.karel-ancerl.com/pagb21.php?ID_COMPOSITEUR=311&comp=MANDIC

Anmerkung: -

10. *Erste Symphonie* „Romantische“ für großes Orchester, Tenor und Sopran (tschechisch: I. Symfonie „romantická“ pro velký orchestr, sopran a tenor)

Entstehungsjahr: 1929 (Die zweite Version 1932/1933)
Erstaufführung: 25.9.1929, Prag, (Obecní Dům, Smetanova síň, Prager Gemeindehaus, Smetana Saal); *Aufführende*: Tschechisches Philharmonie, Dirigent Václav Talich, (Solisten: Zdenka Ziková, Sopran, Miloslav Jeník, Tenor).
Weitere Aufführungen:
1.) 1.12.1929, (nur der 2. Satz – *Scherzo*), Prag, (Obecní Dům, Smetanova síň), *Aufführende*: Tschechische Philharmonie, Dirigent František Stupka;
2.) 23.3.1931, Zagreb, Saal des Kroatischen Musikvereins (kroatisch: Hrvatski glazbeni zavod) *Aufführende*: Zagreber Philharmonie, Dirigent Karel Boleslav Jirák, (Solisten: Zlata Špehar, Sopran und Marijan Majcen, Tenor);
3.) 26.4.1933, Prag (Obecní Dům, Smetanova síň, Prager Gemeindehaus, Smetana Saal); *Aufführende*: Tschechische Philharmonie, Dirigent Otakar Jeremiáš, (Solisten: Eva Hadrabová, Sopran und Miloslav Jeník, Tenor).
Autograph: Titelseite der Partitur: „Josef Mandić / I. Symfonie / romantická / pro velký orchestr, / sopran a tenor. / 1929.“
Sätze:
1. *Tranquillo – Quasi moderato*
2. *Scherzo* (*Allegro ritmico, non troppo presto*);
3. *Lento e melancolico*[893]
4. *Allegro risoluto*.
Aufbewahrungsort des Autographs: -
Ausgabe: -
Anmerkung: -

11. *Zweite Symphonie* „Jugoslawische“ für Orchester

Entstehungsjahr: 1930

[893] Vier erste Partiturseiten des Anfangs des 3. Satzes der *Ersten Symphonie* fehlen.

Erstaufführung: 18. 12. 1930, St. Andrew's Hall, Glasgow, Schottland, Vereinigtes Königreich Großbritannien. *Aufführende*: Scottish Orchestra (heute: The Royal Scottish National Orchestra), Dirigent Nikolai Malko.

Weitere Aufführungen: - 1. 2. 1931, Prag (Obecní Dům, Smetanova síň, Prager Gemeindehaus, Smetana Saal), *Aufführende*: Tschechische Philharmonie, Dirigent Nikolai Malko.

Autograph: verschollen.

Aufbewahrungsort des Autographs: -

Ausgabe: -

Besetzung: -

Anmerkung: In den damaligen kroatischen Periodika wurden anlässlich der Aufführung der Zweiten Symphonie in Glasgow die Aufführungen des Werks in London und in Deutschland erwähnt.[894] Allerdings konnten keine von ihnen garantiert bestätigt werden.

Sätze:[895]

1. *Allegro risoluto*;
2. *Poco adagio – Allegretto giocoso – Poco adagio*;
3. *Rondo* (*Vivace e risoluto – Lento cantabile – Fuga – Vivace e risoluto*).[896]

12. *Bläserquintett*

Entstehungsjahr: 1930.

Erstaufführung: 12.2.1931, Prag, Spolek pro moderní hudbu / Der Verein für moderne Musik.[897] *Aufführende*: Pražské dechové kvinteto / Prager Bläserquintett (Rudolf Hertl - Flöte, Vladimír Řiha - Klarinette, Václav Smetáček - Oboe, Otakar Procházka - Horn, Karel Bidlo- Fagott)

---

[894] Vgl. dazu: «Uspjeh našeg muzičara dr. Josipa Mandića u Londonu i Pragu», in: *Večernja pošta* (Sarajevo), 2898 (7. Februar 1931), S. 10. und (Ceps.): «Uspjeh našeg kompozitora dr. Josipa Mandića u Londonu i Pragu», in: *Slobodna tribuna* 908/11 (1931-1932), S. 6.

[895] Die Namen der Sätze der Zweiten Symphonie wurden aus einem Brief Josip Mandićs an den Bruder Ante entnommen: „[...] Što se tiče izvedbe jedne symfonije, mislim da bi najbolje odgovarala II. "jugoslavensk" (sic!). Imade samo 3 stave (sic!): I. U sonatovoj formi, II. Adagio a III. Rondeau [...]". / "[...] Was die Aufführung einer meiner Symphonie angeht, ich glaube am Besten wäre die II. "jugoslawische". Sie hat nur 3 Sätze: I. in Sonatenform, II. Adagio und III. Rondeau [...]". Brief von Josip an Ante Mandić von 7.1.1958, Nachlass Ante Mandić, Kroatisches Nationalarchiv, Zagreb.

[896] Informationsquelle: Konzertprogramm vom Konzert der Tschechischen Philharmonie von 1.2.1931, in welchem das Werk aufgeführt wurde. Archiv der Tschechischen Philharmonie, Prag.

[897] Quelle dieser Information: Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda*, 8/2, 1976, S. 147-173

Weitere Aufführungen: 17.6.1932, Wien, Konzerthaus (Mittlerer Konzertsaal), 10. Musikfest der internationalen Gesellschaft für neue Musik. *Aufführende*: Pražské dechové kvinteto / Prager Bläserquintett (Rudolf Hertl - Flöte, Vladimír Řiha - Klarinette, Václav Smetáček - Oboe, Otakar Proházka - Horn, Karel Bidlo- Fagott).
Autograph: verschollen. Die Partitur wurde aus den Instrumentenstimmen von Felix Spiller angefertigt.
Aufbewahrungsort des Autographs: - Die Stimmen wurden im Nachlass von Václav Smetáček (unbekannter Privatbesitz) aufbewahrt. (siehe: Anmerkung).
Ausgabe: -
Besetzung: Flöte, Klarinette, Oboe (Englischhorn), Horn, Fagott.
Sätze:
1. *Risoluto – Grazioso e poco scherzando*;
2. *Andante capriccioso*;
3. *Risoluto – Allegro ritmico*;
Anmerkung: Der Verfasser erhielt im Jahre 1997 die kompletten Instrumentenstimmen von Herrn Miloslav Kliment, dem ehemaligen Mitglied des Prager Bläserquintetts, die er im Nachlass des Oboisten des Ensembles Václav Smetáček gefunden hatte. Im beigelegten Brief berichtete Kliment, dass von der Partitur nur die Titelseite mit dem Entstehungsdatum des Werkes – 1930 – erhalten ist. Kliment vermerkte, dass es sich um die 2. Redaktion des Werkes handelt.

Aus dem von der Wiener Universal Edition dem Verfasser zur Verfügung gestellten Schreiben vom 22.1.2003 geht hervor, dass Mandićs *Bläserquintett* für die Herausgabe bei der Universal Edition unter der Nummer EU 10382 vorbereitet wurde. Aus nicht bekannten Gründen kam es jedoch nie zur Realisierung des Vorhabens seitens dieses Verlags.
Sätze:
1. *Risoluto grazioso e poco scherzando*;
2. *Andante capriccioso*;
3. *Risoluto – Allegro ritmico*;

13. *Divertimento für Violine, Viola und Violoncello*

Entstehungsjahr: 1930?
Erstaufführung: nicht bekannt.
Aufführende: -
Weitere Aufführungen: -

Autograph: verschollen.
Aufbewahrungsort des Autographs: -
Ausgabe: -
Besetzung: Violine, Viola und Violoncello
Anmerkung: Die Information über die Existenz des Werks wurde aus dem Konzertprogramm vom Konzert der Tschechischen Philharmonie am 1. 2. 1931 (von der Aufführung der *Zweiten Symphonie*) entnommen: „[...] V rukopisu ma J. Mandić divertimento pro housle, violu a cello z. r. 1930 [...]“ / “[...] Als Handschrift hat Mandić das Divertimento für Violine, Viola und Cello aus dem Jahr 1930“. Und aus Mandićs Brief an Slavko Osterc geht hervor (Prag, 14.3.1933): »[...] Sicer sem v zadnjem času napisal ciklus 3 balad za sopran in orkestar (I. izvajanje je bilo v Smetanovej dvorani na III. Abonentnim koncertu Filharmonije pod nezapomenutelnim Jíří Scheidlerem), Nonet za pihala, nekoliko pesmi za sopran s klavirem, *trio za godala* in (Hervorhebung durch den Verfasser) – kakor sem že rekl – III. simfonijo [...]« / »[...] Sonst schrieb ich in der letzten Zeit ein Zyklus von 3 Balladen für Sopran und Orchester / erste Aufführung war im Smetana Saal im 3. Abonnentenkonzert der Tschechischen Philharmonie unter dem unvergesslichen Jíří Scheidler), ein Bläsernonett, einige Lieder mit Klavierbegleitung, *ein Streichertrio* (Hervorhebung durch den Verfasser) und – wie schon gesagt – die III. Symphonie [...]«.[898]

14. *Kleine Lyrik* (tschechisch: *Malá Lyrika*) ein Liederzyklus für Stimme und Klavier

Entstehungsjahr: um 1932.
Erstaufführung: -
Aufführende: -
Weitere Aufführungen: -
Autograph: verschollen.
Aufbewahrungsort des Autographs: -
Ausgabe: -
Besetzung: Stimme und Klavier
Anmerkung: Die Informationen über die Existenz des Werks wurden aus dem Konzertprogramm des Tschechischen Nonett vom Konzert entnommen, das in Rom am 2. Januar 1934 stattfand. Unter den angeführten Musikwerken Mandićs steht auch: „[...] Un

[898] Briefe von Josip Mandić an Slavko Osterc, Brief von 14.3.1933. Nachlass Slavko Osterc, Musiksammlung, National- und Universtitätsbibliothek Ljubljana.

Ciclo di sei Canzoni 'Piccola lirica' [...]" / "[...] Ein Zyklus der 6 Lieder 'Kleine Lyrik' [...]".[899] Das Werk wird auch im Konzertprogramm vom Konzert, in dem die Kleine Suite für Orchester aufgeführt wurde, als "cyklus šest písní "Malá lyrika" / ein Zyklus der sechs Lieder" erwähnt.[900]

15. *Kleine Suite* für Orchester (tschechisch: *Malá suita* pro orchestr)

Entstehungsjahr: 1932

Erstaufführung: 6.5.1932, Nové německé divadlo (Neues deutsches Theater; heute: Státní opera Praha, dtsch. Staatsoper Prag) Prag; *Aufführende*: Tschechische Philharmonie, Dirigent Georg Széll.[901]

Weitere Aufführungen:

26.3.1933, Obecní Dům, Smetanova síň (Prager Gemeindehaus, Smetana Saal), Prag; *Aufführende*: Tschechische Philharmonie, Dirigent Nikolai Malko;

15.1.1936, Hrvatski glazbeni zavod (Kroatischer Musikverein) Zagreb; *Aufführende*: Zagreber Philharmonie, Dirigent Krešimir Baranović;

5.2.2009, Konzerthalle Vatroslav Lisinski, Zagreb; *Aufführende*: Rundfunksinfonieorchester Kroatien, Dirigent Mladen Tarbuk.

Sätze:

1. *Risoluto*;
2. *Tempo di Valse*;
3. *Grave e pensieroso*;
4. *Allegro con fuoco*.

Aufbewahrungsort des Autographs: Archiv „Wien", Wien.

Ausgabe: Universal-Edition Wien, Universal Edition No. 10.380; 1932.

Anmerkung: Widmung auf der ersten Seite der Ausgabe: „Josefu Sukovi v přátelské oddanosti" / "Josef Suk in freundschaftlicher Verehrung".

15.a *Kleine Suite* – Version für das Streichquartett (tschechisch: *Malá suita* v úpravě pro kvartet)

---

[899] Konzertrprogramm des Tschechischen Nonetts vom Konzert in Rom am 2.1.1934, Bibliothek des Prager Konservatoriums (Knihovna Pražské konzervatoře), Prag.

[900] Konzertprogramm vom Konzert der Tschechischen Philharmonie am 26. 3. 1933 in Prag. Archiv der Tschechischen Philharmonie, Prag.

[901] Informationsquelle: Vomáčka, Boleslav (– *bv*.): „Koncerty: Německý filharmonický koncert", in: *Tempo* 11/7 (1932), S. 379.

Entstehungsjahr: 1932.

Erstaufführung: 18.5.1932. Ort des Konzerts unbekannt, Prag; *Aufführende*: Zikovo kvarteto (Zika Quartett).[902]

Weitere Aufführungen: -

Autograph: verschollen.

Aufbewahrungsort des Autographs: -

Ausgabe: -

Anmerkung: -

16. *Drei Balladen auf Gedichte von Antonín Sova für Sopran und Orchester* (tschechisch: *Tři balady na slova Antonína Sovy pro soprán a orchestr,* kroat. *Tri balade na stihove Antonína Sove za sopran i orkestar*)

Entstehungsjahr: 1932

Erstaufführung: 16.11. 1932, Prag (Obecní Dům, Smetanova síň / Prager Gemeindehaus, Smetana Saal), *Aufführende*: Tschechische Philharmonie, Dirigent: Jiří Scheidler, Sopran: Marie Šponarová.

Weitere Aufführungen: -

Autograph: Partitur. Auf der Titelseite: „Marté Krásové-Jirákové. / Josef Mandić: 3 Balady / na slova Antonína Sovy pro soprán a orchestr."

Klavierauszug: Der Klavierauszug wurde nach der Angabe am Ende des Autographs von Alexandr Vaulin angefertigt.

Sätze:

1. *Ballada* (*Con affetto e calmo*). Incipit: *Přes louky jesení žluté ...*
2. *Ballada tulácké noci* (*Grazioso dolente*). Incipit: *Vlaha noc a všeho škoda ...*
3. *Ballada* (*Andante poco lamentoso*). Incipit: *Měděné listí dubů krouží ...*

Aufbewahrungsort des Autographs: - *Aufbewahrungsort des Autographs*: - Das Autograph der Partitur ist in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien). Das Autograph des Klavierauszuges wird im Archiv des Nationaltheaters (*Národní divadlo)* in Prag im Nachlass von Marta Krásová-Jiráková aufbewahrt.

[902] Informationsquelle: Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda*, 8/2, 1976, S. 172.

Ausgabe: - Josip Mandić: *Tri balade na stihove Antonína Sove za sopran i orkestar*. Partitur und Klavierauszug. Zagreb: Kroatisches Musikinformationszentrum, Konzertdirektion Zagreb, 2015.
Anmerkung: Marta Krásová-Jiráková gewidmet.

17. *Nonett*

Enstehungsjahr: 1932-1933
Erstaufführung:
1.11.1932, Tallinn, Estonia Kontsertsaal (es wurde nur der II. Satz - *Largo melodioso* aufgeführt); *Aufführende*: Tschechisches Nonett (Emil Leichner (Violine), Vilém Kostečka (Viola), František Smetana (Violoncello), Oldřich Šorejs (Kontrabass), Rudolf Černý (Flöte), Adolf Kubát (Oboe), Artur Holas (Klarinette), Emanuel Kaucký (Horn) und Jan Fürst (Fagott)).
Erste gesamte Aufführung: 2.1.1934, Reale accademia – Filarmonica Romana, Rom; *Aufführende*: Tschechisches Nonett.
Weitere Aufführungen:
Nur der II. Satz – *Largo melodioso*:
23.11.1932, Obecni dům – Smetanova síň (Prager Gemeindehaus, Smetana Saal), Prag. Ein Konzert im Rahmen des Vereins für moderne Musik ("Spolek pro modernu hudbu"). (Es wurde nur der II. Satz - *Largo melodioso* aufgeführt!) *Aufführende*: České noneto (Tschechisches Nonett).[903]
12.2. 1934; Ort des Konzertes unbekannt; Ein Konzert im Rahmen des Vereins für moderne Musik ("Spolek pro moderní hudbu") Prag (integrale Aufführung). *Aufführende*: Tschechisches Nonett;[904]
1.6.2005, Wien, Arnold Schönberg Center, *Aufführende*: Ensemble Cantus, Dirigent: Berislav Šipuš.
Autograph: verschollen.
Aufbewahrungsort des Autographs: -
Ausgabe: -
Besetzung: Fl., Ob., Cl. in b, Fag., Cor, Vl., Vla., Vcello, Kbs.

[903] Informationsquelle: Ludvová, op. cit., S. 172
[904] Informationsquelle: Vomáčka, Boleslav (– *bv*.): "Koncerty: Komorní spolek", in: *Tempo* 13/7 (1933-1934), S. 260 und Vomáčka, Boleslav, (B. V.): „Kulturní kronika, Český nonet", *Lidové Noviny* 193 (15. Februar 1934), S. 9. Fagott spielte in dieser Gelegenheit anstatt Jan Fürst Antonín Hotový.

Sätze:

1. *Allegro con motto*;

2. *Largo melodioso*;

3. *Allegro giocoso.*

Anmerkung: Die kompletten Stimmen des Werkes wurden im Archiv des Tschechischen Nonetts gefunden. Die Partitur wurde aus den Stimmen von Felix Spiller angefertigt.

18. *Mirjana* - Oper in 3 Akten (vier Bildern)

Entstehungsjahr: 1936

Erstaufführung: 20.02.1937, Stadttheater Olmütz, (tschechisch: Městské divadlo Olomouc).

Aufführende: Dirigent - Jaroslav Budík, der Chor und das Orchester des Stadttheaters Olmütz, Solisten: Mirjana – Ludmila Červinková, Petar Njegovan – J. Vojta, Mutter – B. Stoegrová, Graf Michael – O. Kubín, Ljerka – S. Petrová, Bibliophile – A. Frank, Fischer – J. Sobota; Regiseur – Stibor Oldřich, Tanzeinstudierung – V. Smetana.

Weitere Aufführungen: - 5.3.1937 und noch zwei weitere Aufführungen in Olmütz; Kroatisches Volkstheater (Hrvatsko narodno kazalište) (Erstaufführung - 18.4.2008)

Weitere Aufführungen: 18., 19., 22., 25., 30. April, 6. und 8. Mai, 9., 14., 16., 18. Oktober 2008.

Dirigent: Nikša Bareza, Orchester und Chor des Kroatischen Volkstheaters, Kinderchor „Zvjedice"; Solisten: Mirjana, Mira – Adela Golac-Rilović; Mutter – Diana Hilje, Ljerka – Ivana Kladarin, Klasja Modrušan; Petar Njegovan – Davor Lešić, Nikša Radovanović; Totengräber – Saša Ivaci, Marko Mimica; Bettler – Ozren Bilušić, Klemen Šiberl; Fahnenträger – Antonio Brajković, Robert Palić; Mihael – Tomislav Bekić, Davor Radić; Eule – Mario Bokun, Tvrtko Stipić; Bibliophil – Željko Grofelnik; Erster Verehrer – Domagoj Dorotić; Zweiter Verehrer – Marko Cvetko; Dritter Verehrer – Damir Klačar; Fischer - Igor Hapač, Alen Ruško; Akrobat – Mario Vrbanec.

Regisseur: Petar Selem, Bühnenbildner: Marin Gozze, Kostümdesigner: Danica Dedijer-Marčić, Lichtgestaltung: Zoran Mihanović, Chorleiter: Ivan Josip Skender, Kinderchorleiter: Zdravko Šljivac, Übersetzung des Librettos ins Kroatische: Josip Binički.

Autograph:

Partitur: 3 Bände (I., II, und III. Akt in separaten Bänden).

Der erste Band, Titelseite: „Josef Mandić / Mirjana / Oper in 3 Akten (vier Bildern). Text nach einem Motiv von Branislav Nušić / Opera o 3 dějestvích (čtyřech obrazceh). Text dle námětu Branislava Nušiće".

Klavierauszug: 2 Abschriften (teilweise Autograph). Sprachen: Tschechisch und Kroatisch
Erste Abschrift: 2 Bände (Im ersten Band 1. Akt, und im zweiten die Akte 2. und 3.).
Der erste Band, Titelseite: „Josef Mandić / Mirjana. / Opera o 3 dějestvích (s prě-a dohrom (sic!)) (4 obrazy) / Text častečným použitím osnovy Branislava Nušiće od skladatele ve spoluprací s F. Jelinkem."
Zweite Abschrift: 1 Band. Titelseite: „Josef Mandić / Mirjana. / Opera o 3 dějestvích s prědehrou (4 obrazy). / Text častečným použitím námětu Branislava Nušiće / upraven za spoluprácí Fr. Jelenky (sic!) (mit dem Bleistift dazugeschrieben: napsali Max Brod a skladatel)".
Aufbewahrungsort des Autographs: - Autograph in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien)
Ausgabe: -
Besetzung: 3 Fl. (Fl. 3. / Picc.), 2 Ob., Cor. ingl., Cl. picc. (Es (Mib), 2 Cl. in Sib, 2 Cl. basso in Sib, 2 Saxophoni alti (in Es) (Sib) 2 Fag., Contraf., 4 Cor. in Fa, Tr. piccola in D (Re), 3 Tr. in C (Do) = 4 Tr. (sul palco), 3 Tromb., Tuba, Xilofono, Celesta, Campanelli, Pianoforte, Timp., Triangolo, Gran cassa, Tamb. picc., Piatti, Tamtam, 2 Arp., Quintetto d'archi, Coro; Solisten: Mirjana, Mira – Sopran; Die Mutter – Alt, Ljerka, Mirjanas Freundin – Sopran; Petar Njegovan, ein Bauernbursch – Tenor; Totengräber – Bass; Bettler – Bariton; Brautführer – Bass; Mihael – Bass; Eule – Tenor, Bibliophil – Bariton, Erster, Zweiter und Dritter Verehrer – Tenöre; Fischer – Bariton.
Anmerkung: -

19. *Kapitän Niko* (kroat.: *Kapetan Niko*, tschechisch: *Kapitán Niko*) Oper in 3 Akten

Entstehungsjahr: 1944.
Erstaufführung: Bis heute wurde die Oper nicht aufgeführt.
Aufführende: -
Weitere Aufführungen: -
Handschriften des Werks: 2 Partituren und 2 Klavierauszüge:
1. Partitur: *Autograph* in einem Band. Blaue und schwarze Tinte. Auf der Titelseite: „Josef Mandić. / Kapitán Niko. / opera o 3 dějstvích. / Tekst dle stejnojmenné hry Boži Lovriće. / Kapetan Niko. / opera u 3 čina. / Tekst prema istoimenoj igri Bože Lovrića."

2. Partitur: Abschrift in 3 Bänden. Schwarze Tinte. Blaue, rote und rosa Tinte. Auf der Titelseite: „Josef Mandić. / Kapitán Niko. / opera o 3 dějstvích. / Tekst dle stejnojmenné hry Boži Lovriće. / Kapetan Niko. opera u 3 čina. / Tekst prema istoimenoj igri Bože Lovrića."
1. Klavierauszug: *Autograph* in einem Band. Auf der Titelseite: „Josef Mandić. / Kapitán Niko. / opera o 3 dějstvích / Tekst dle stejnojmenné hry Boži Lovriće. / Kapetan Niko. opera u 3 čina. / Tekst prema istoimenoj igri Bože Lovrića."
2. Klavierauszug: Abschrift in einem Band. Schwarze und blaue Tinte. Auf der Titelseite: „Josef Mandić. / Kapitán Niko. / Kapetan Niko. / Opera o 3 dějstvích / Opera u 3 čina. / Tekst dle stejnojmenné hry Boži Lovriće. / Tekst prema istoimenoj igri Bože Lovrića."
Aufbewahrungsort des Autographs: - Autograph in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien).
Ausgabe: -
Besetzung:
Orchester: 1 Picc., 2 Fl., 2 Ob., Cor. ingl., 2 Cl. in Sib, 1 Cl. basso in Sib, 2 Fag., Contraf., 4 Cor. in Fa, 3 Tr. in C (Do), 3 Tromboni., Tuba, Timp., Triangolo, Tamb. picc., Piatti, Gra. cassa, Tamburino, Tamtam, Celesta, Xilofono, Campanelli, 2 Arpi, Quintetto d'archi, Coro.
Personen: Kapitän Niko Kršinić – Bassbariton; Ljubo, sein Bruder – Tenor; Mara, seine Ehefrau – Sopran; Ivo, sein Sohn – Tenor; Kapitän Paško Perić – Bariton (buffo); Stipe, Fischer – Tenor; Anica, uneheliche Tochter von Niko – Sopran; I. Bauer – Bariton; II. Bauer – Tenor; III. Bauer – Bass; IV. Bauer – Bass; I. Gast – Bass; II. Gast – Tenor; Ein Türke, Gäste, Diener, Matrosen, Mädchen, Volk, Musikanten.
Anmerkung: Am Ende des 1. Autographs vermerkt: „Fine II. 1944.".

20. *Dritte Symphonie* für großes Orchester

Entstehungsjahr: 1953 (Die erste Version, die der Komponist vernichtet hat, stammt aus dem Jahre 1932).[905]
Erstaufführung: -
Aufführende: -
Weitere Aufführungen: -
Autograph: „Josef Mandić: III. Symfonie. Partitura".
Schwarze und rote Tinte. 350 Seiten.
Sätze:
1. *Lento tenebroso*;

[905] Vgl. dazu S. 360 dieser Arbeit.

2. *Lento misterioso*;

3. *Vivace*;

4. *Allegro con gravità.*

Aufbewahrungsort des Autographs: - Autograph in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien).

Ausgabe: -

Besetzung des Orchesters: 3 Fl. (Fl. 3. / Picc.), 2 Ob., Cor. ingl., 2 Cl. in Sib, 2 Cl. basso in Sib, 3 Fag., 2 Contraf., 6 Cor. in Fa, 3 Tr. in C, 3 Tromb., Tuba, Timp., Batteria: Gran cassa, Tamb. picc., Piatti, 2 Arp., Archi, Coro.

Anmerkung: -

21. *Vierte Symphonie* für großes Orchester

Entstehungsjahr: 1955

Erstaufführung: -

Aufführende: -

Weitere Aufführungen: -

Autograph: Titelseite: „IV. Symfonie. Partitura".

Sätze:

1. *Festevole*;

2. *Allegro giocoso*;

3. *Adaggio non troppo*;

4. *Sostenuto – Allegro moderato*;

Besetzung des Orchesters: 3 Fl. (Fl. 3. / Picc.), 2 Ob., Cor. ingl., 2 Cl. in Sib, Cl. basso in Sib, 2 Fag., Contraf., 6 Cor. in Fa, 3 Tr. in C, 2 Tromb., Tuba, Timp., Batteria: Gran cassa, Tamb. Picc., Piatti, 2 Arp., Archi.

Aufbewahrungsort des Autographs: - Autograph in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien.

Ausgabe: -

Anmerkung:

22. *Symphonische Variationen über ein Thema von Mozart für großes Orchester* (tsch. *Symfonické variace na Mozartovo thema pro velký orchestr*)

Enstehungsjahr: 1955 (1956?).

Erstaufführung: -

Aufführende: -

Weitere Aufführungen: -

Autograph: Titelseite: „Josef Mandić: Symfonické variace na Mozartovo thema pro velký orchestr“.

Besetzung des Orchesters: 3 Fl. (Fl. 3. / Picc.), 2 Ob., Cor. ingl., 2 Cl. in Sib (*a*), Cl. basso in Sib, 2 Fag., Contraf., 6 Cor. in Fa, 3 Tr. in C, 3 Tromb., Tuba, Timp., Gran cassa, Tamb. Picc., Piatti, 2 Arp., Archi.

Aufbewahrungsort des Autographs: Autograph in Besitz der Familie von Alexander Mandić in Wien (zur Zeit bei Davor Merkaš, Topolnica 28, 10 000 Zagreb, Kroatien).

Ausgabe: -

Anmerkung: -

6. BIBLIOGRAPHIE

Schriften Josip Mandićs (in zeitlicher Anordnung)

Mandić, Josip: «Nekoliko refleksija», in: *Jadran* 3 (25. April 1903), S. 2-3

Mandić, Josip: «Nekoliko refleksija», in: *Jadran* 5 (9. Mai 1903), S. 2-3.

Mandić, Josip: «Princip volitve narodne reprezentacije po narodu.», in: *Edinost* 207 (29. Juli 1906), S. 1-2.

Mandić, Josip: «Bilanca politike v Evropi v letu 1906.», in: *Edinost* 3 (3. Januar 1907), S. 1.

Mandić, Josip: »Socijalna demokracija in državno-zborske volitve«, in: *Edinost* 155-156 (7.-8. Juni 1907), jeweils S. 1.

Mandić, Josip: «K ustanovitvi obrtnega sodišča v Trstu», in: *Edinost* 89 (29. März 1908), S. 1-2.

Mandić, Josip: »Državna uprava in delavsko vprašanje«, in: *Narodni delavec* 1 (8. August 1908), S. 2.

Mandić, Josip: «Komunalni program», in: *Narodni delavec* 22 (29. Mai 1909), S. 1.

Mandić, Josip: «Lettera aperta all' onor. Valentino Pittoni, deputato al Consiglio dell' impero – Trieste.», in: *Narodni delavec* 47 (20 November 1909), S. 1-3.

Mandić, Josip: «Protidelavska politika trž. mestne občine», in: *Edinost* 178 (29. Juni 1910), S. 1-2.

Mandič, Josef: «Divadlo a hudba. Upřimné slovo.», in: *Národní politika* 95 (6. April 1927), S. 5.

Mandić, Josef: «Významný umělecký čin pražského Národního divadla. K dnešní premiéře Ogrizovićovy 'Hasanaginice'», in: *Národní listy* 156 (7. Juni 1930), S. 5.

Mandić, Josef: «Neutěšné poměry mezi republikou Československou a královstvím Jugoslavií na poli hudby», in: *Československo-jugoslavenská revue* 1, (1930/1931), S. 32-35.

Mandić, Josip (Tugomir): «V temi. Slika iz sedanjosti v dveh dejanjih» («In Dunkhelheit. Ein Bild aus der Gegenwart in zwei Akten»), in: *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*, 50-51 (1988), S. 73-87

Mandić, Josip (Tugomir): *Po petnajstih letih. Sličica iz življenja v enem dejanju* (*Nach fünfzehn Jahren. Ein Bild aus dem Leben in einem Akt*), Handschrift (Verloren).

Mandić, Josip (Tugomir): *Samaritanci. Tableau v 1 dejanju* (*Samaritaner. Tableau in einem Akt*), Handschrift (Verloren).

Zeitungsartikel in denen Mandićs gehaltene Reden übertragen wurden

«Ustanovni občni zbor 'Narodne delavske organizacije'», in: *Edinost* 229-232 (20.- 23. August 1907), (jeweils) S. 1-2.

«Veličastni nastop narodne delavske organizacije», in: *Edinost* 242 (2. September 1907), S. 1-2

«S protestnega shoda 'Narodne delavske organizacije'. I. Legitimacijski listki. Govor predsed. gospoda dr. Josipa Mandića.», in: *Edinost*, 261-262 (21.-22. September 1907), (jeweils) S. 1.

«S protestnega shoda 'Narodne delavske organizacije'. II. Podražanje kruha. Govoril predsed. gosp. dr. Josip Mandić», in: *Edinost* 265-265 (25.-26. September 1907), S. 1.

«Protestni shod N. D. O. v veliki dvorani «Nar. Doma» dne 23. januarja 1910.», in: *Edinost* 24 (23. Januar 1910), S. 1.

Mögliche (fragliche) Schriften von Josip Mandić

J. M., (Mandić, Josip?): Koncert Teply, in: *Edinost* 17 (17. Januar 1905), S. 3
J. M., (Mandić, Josip?): Letni koncert Slovan. pev. društva, in: *Edinost* 10 (10. Januar 1905), S. 2.
J. M., (Mandić, Josip?): Letni koncert Slovan. pev. društva, in: *Edinost* 11 (11. Januar 1905), S. 2.
J. M .... ć, (Mandić, Josip?): «Koncert Ondřiček v veliki dvorani «Narodnega doma» dne. 1. april 1905. Fran Ondřiček«, in: *Edinost* 95-101 (5.-11. April 1905), (jeweils) S. 3.
„Književnost in umetnost. Slovanski simfonični koncert v 'Narodnem domu' v soboto, dne 15. aprila 1905.“, *Edinost* 90-93, (10.-13. April 1905) S. 3 (jeweils).
«Književnost in umetnost. Slovanski simfonični koncert v 'Narodnem domu' v soboto, dne 15. aprila 1905. Mandić: 'Čemulpo', – simfonična suits (sic)», in: *Edinost* 104 (14. April 1905), S. 3.
„Koncert pevskega društva 'Glasbene Matice'» dne 25. in 26. marca 1905.» in: *Edinost* 89-91 (30. März-1. April 1905), S. 3.

Periodika

Bibliographische Angaben über Josip Mandić in den kroatischen Perodika:[906]

«50-godišnjica kompozitora Josipa Mandića», in: *Istra* 5/34 (1933), S. 5.
«II. simfonija dra Josipa Mandića. Kvintet dra Josipa Mandića», in: *Sveta Cecilija* 25/1 (Januar-Februar 1931), S. 30-31.
«II. simfonija dra Josipa Mandića», in: *Československo-Jugoslavenská revue* 6/1 (1930/1931), S. 279.
Adamič, Emil (-č.):, «Dr. Josipa Mandiča I. simfonija», in: *Jutro* 71 (26. März 1931), S. 8.
Alexander, Heinz: «Josip Mandić arbeitet an einer neuen Oper», in: *Morgenblatt* 211 (7. September 1934), S. 4.
Badurina, Natka: «Teatar i politika na rubu carstva - Opera *Petar Svačić* u Trstu 1903.», in: Roić, Sanja (Hrsg.), *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*, Zagreb: FF press 2005 (Zbornik 9), S. 149-167
Barbić, I.: «Petar Svačić», in: *Naša sloga* 5 (4. Februar 1904), S. 1-2.
Bek, Jozef: «Jugoslovensko-češka saradnja izmedju dva svjetska rata», in: *Zvuk* 4 (1982), S. 23-30.
Brajša-Rašan, Matko: «'Petar Svačić', opera u dva čina, uzglazbio gospodin Josip Mandić na temelju libretta gosp. Dra. Trnoplesara», in: *Narodni list* 3 (21. Januar 1904), S. 6
Brajša-Rašan, Matko: «'Petar Svačić', opera u dva čina, uzglazbio gospodin Josip Mandić na temelju libretta gosp. Dra. Trnoplesara», in: *Narodni list* 4 (21. Januar 1904), S. 3
Brajša-Rašan, Matko (M. B. R.), «Hrvatska misa za mješoviti zbor, uglazbio Josip Mandić», in: *Naša sloga* 10 (16. März 1899), S. 3.
(Ceps.): «Uspjeh našeg kompozitora dr. Josipa Mandića u Londonu i Pragu», in: *Slobodna tribuna* 908/11 (1931-1932), S. 6.

[906] Als Ausgangspunkt und Quelle der bibliographischen Angaben über Josip Mandić in der kroatischen und slowenischen Periodika wurde für diese Arbeit das größte kroatische bibliographische Lexikon der Zeitungs- und Zeitschriftenartikels über Musik und Musiker verwendet: *Bibliografija rasprava i članaka; Muzika*, Bd. 13-14, Kuntarić, Marija (Hrsg.), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža 1984. Dieses Verzeichnis wurde während der Forschung für diese Arbeit wesentlich ausgebreitet und mit neugefundenen und bis jetzt nirgendwo aufgezeichneten (veröffentlichten) bibliographischen Einheiten (Einträgen) bereichert.

D.: "'Petar Svačić', opera u dva čina sa prologom», in: *Naša sloga* 1 (7. Januar 1904), S. 1-2.
Dr. J. A. (Andrić, Josip?): «Smrt hrvatskog kompozitora u Pragu", in: *Glas Slavonije* 4.475 (20. Oktober 1959), S. 5.
«Eine neue kroatische Oper», in: *Agramer Tagblatt* 25 (25. Januar 1902) S. 5.
Esih, Ivan, (ie.): «Jubilej Dra Josipa Mandića u Pragu», in: *Obzor* 190 (19. August 1933), S. 3.
Esih, Ivan, (ie.): in: «Opera hrvatskog skladatelja u Olomoucu», in: *Jutarnji list* 8981 (26.1.1937), S. 9.
Esih, Ivan: «Dr. Josip Mandić, hrvatski skladatelj i popularizator jugoslavenske muzike umro u Pragu 5. 10. 1959», in: *Novi list* (8. Oktober 1959).
Fajdetić, Vladimir: «Razvoj umjetničke glazbe u Istri u doba narodnog preporoda», in: *Riječka revija* 9/5-6 (1962), S. 64-68.
Fajdetić, Vladimir: «Dr. Josip Mandić, hrvatski skladatelj», in: Munić, Darinko (Hrsg.), *Zbornik Kastavštine*, Kastav: Gemeinde Kastav 1995 (3), S. 165-173.
"Glazbena literatura", in: *Sveta Cecilija* 31/3 (1937), S. 93.
"Glazbena literatura", in: *Sveta Cecilija* 31/5 (1937), S. 152.
-h.: «Muzičke impresije iz Praga», in: *Muzičar* 10/7 (1932), S. 8.
-h.: «Prag», *Muzičar*, 10/9 (1932), S. 7
»Istra i Slovensko primorje; Borba za slobodu kroz vijekove. I dio: Od najstarijih vremena do Drugog svjetskog rata«, in: Hrženjak, Juraj (Hrsg.), *Rad*, Beograd: Izdavačko poduzeće Beograd 1952.
«Josip Mandić», in: *Prosvjeta*, 12/7, 1904, S. 231-232.
«Josip Mandić – skladatelj», in: *Narodni list* 22 (28. Mai 1902), S. 3.
(K): «V koncerat Zagrebačke filharmonije. Uspjeh K. B. Jiraka i J. Mandića.», in: *Novosti* 84 (25. März 1931), S. 10.
Katić, Milan: «Naše 'čudo od djeteta'», in: *Novosti* 86 (26. März 1937), S. 23 - 24.
«Koncert 'Slovanskega pevskega družtva' u Trstu», in: *Naša sloga* 39 (23. Mai 1902), S. 3.
«Kunst und Kultur», in: *Agramer Zeitung* 13 (18. Januar1904), S. 5.
Lovrić, Božo: «Uspjeh Josipa Mandića u Pragu», in: *Obzor* 267 (5. Oktober 1929), S. 2.
Lovrić, Božo: «Jugoslavenski umjetnici u Pragu», in: *Književna krajina* 5/1 (Mai 1931), S. 186-190.
Lovrić, Božo: «Veliki slavenski koncerat u Pragu», in: *Obzor* 33 (9. Februar 1931), S. 3.
Lovrić, Božo: «Rus Mjakovskij i češki muzičari», in: *Obzor* 279 (9. Dezember 1932), S. 2.
Lovrić, Božo: «'Suita' Mandića u praškom Njemačkom kazalištu», in: *Obzor* 112 (17. Mai 1932), S. 2-3.
Lovrić, Božo: «Pismo iz Praga. Simfonik J. Mandić i pjevačica O. Borová», in: *Obzor* 104 (6. Mai 1933), S. 2-3.
Lovrić, Božo: «Nikolaj Mjaskovsky i češki muzičari», in: *Život i rad* 96/16 (15 August 1933), S. 1017-1018.
Lovrić, Božo: «Zagrebački kvartet i Češka filharmonija», *Obzor* 69 (23.3.1931), S. 3.
Martinčević, Jagoda: «'Mirjana' znak svog vremena», in: *Vjesnik* 21508 (21. April 2008), S. 39.
(Milan B-d): «Pismo iz Ljubljane. Petar Svačić, opera u dva čina s prologom», in: *Narodna obrana* 15 (20. Januar 1904), S. 2
Miletić, Stjepan (*St. M.*): «Nova hrvatska opera», *Vienac* 50 (11. Dezember 1902), S. 800.
«Muzičke bilješke, Naša muzika u inostranstvu», in: *Muzičar* 10/7 (1929) S. 6
«Muzički pregled, Muzikalna sezona 1928.-29. v Ljubljani», in: *Muzičar* 7/8 (1929), S. 3-4.
«Naš kulturni uspeh u Pragu», in: *Vrbaske novine* 1224 (5. März 1937), S. 2.
Novak, Viktor: «Nekoliko tihih jubileja i jedna komemoracija», in: *Zvuk* 2/2 (1933- 1934),

S. 75-78.
«O dr. Josipu Mandiću povodom izvedbe njegove I. simfonije u Pragu», in: *Sveta Cecilija* 5 (1929), S. 202-203.
«Opera hrv. skladatelja u Olomoucu», in: *Ćirilometodski vjesnik* 5/1-2 (1937), S. 12.
«Opera Svačić, glasba od Josipa Mandića, libretto od dra Trnoplesara.», in: *Jadran* 4 (23. Januar 1904), S. 4.
Osterc, Slavko: «Muzika na strani. Deseti međunarodni festival suvremene muzike u Beču», in: *Zvuk* 1/1 (1932), S. 29.
«Petar Svačić», *Narodni list* 47 (20. November 1902), S. 3.
«Petar Svačić. Prigodom 800-godišnjice njegove smrti. Opera u dva čina s prologom. Dramatska radnja dra Trnoplesara. Uglazbio Josip Mandić», in: *Naša sloga* 71 (23. Oktober 1902), S. 4-5.
«Petar Svačić. Prigodom 800-godišnjice njegove smrti. Opera u dva čina s prologom. Dramatska radnja dra Trnoplesara. Uglazbio Josip Mandić», in: *Naša sloga* 72 (30. Oktober 1902), S. 5.
«'Petar Svačić' u Ljubljani», in: *Tršćanski Lloyd* 48 (23. Januar 1904), S. 670.
Perić-Kempf, Bosiljka: „Solidna predstava zastarijelog sadržaja. Hrvatska premijera opere 'Mirjana' Josipa Mandića u HNK u Zagrebu“ in: *Novi list* 19.600 (21.4.2008) 2008, S. 42-43
Pofuk, Branimir: «Mirjana je vrijedna truda uloženog u njezinu reanimaciju», in: *Jutarnji list* 3538 (21. April 2008), S. 30.
«Pregled štampe o glazbi», in: *Sveta Cecilija* 24/ 6 (1930), S. 210.
«Premijera jugoslovenske opere u Olomoucu Mirjana od dra Josipa Mandića», *Novosti* 57 (26. Februar 1937), S. 10.
«Premijera jugoslavenske opere u Olomoucu 'Mirjana' od Josipa Mandića imala je veliki potpuni uspjeh», in: *Novosti* 65 (6. März 1937), S. 10.
Rado: «'Čemulpo' od Josipa Mandića.», in: Naša sloga 17 (27. April 1905), S. 3.
“Razne vijesti”, in: *Sveta Cecilija* 31/2 (1937), S. 62.
«Razno», in: *Muzičar* 8/1 (1930), S. 8.
«Razno», in: *Muzičar*, 10/9 (1932), S. 7.
Ro.: «Izvedba 1. sinfonije dra J. Mandića u Zagrebu», in: *Riječ* 12/27 (1931), S. 13.
«Smrt kompozitora Dr-a Josipa Mandića», in: *Vjesnik* 4615 (13. Oktober 1959), S.6.
“Sjajan koncert ‘Dalmatinskog skupa’ u Trstu”, in: *Naša sloga* 6 (5. Februar 1903), S. 10.
Spinčić, Vjekoslav: *Crtice iz hrvatske književne kulture Istre*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, 1926. (Reprint: Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2011).
Šafranek-Kavić, Lujo: «Iz glazbenog svijeta. V. koncerat Zagrebačke filharmonije», in: *Obzor* 70 (24. März 1931), S. 3.
Šidak, Jaroslav: «Muzičke bilješke», in: *Muzičar* 7/11 (1929), S. 6-7.
Širola, Božidar (Dr. B. Š.): «Koncert 'Slobode', Četvrti društveni koncert Hrvatskog glazbenog zavoda, Koncert zagrebačke filharmonije», in: *Hrvatska straža* 72 (29. März 1931), S. 4.
Širola, Božidar: *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Zagreb: Edition Rirop 1922.
Lukež, Karlo (Trnoplesar, dr): *Petar Svačić. Prigodom 800-godišnjice njegove smrti. Opera u dva čina s prologom. Dramatska radnja dra Trnoplesara. Uglazbio Josip Mandić*, Pula, (naklada tiskare J. Krmpotić i dr.), 1902.
«Uspjeh našeg kompozitora dr. Josipa Mandića u Londonu i Pragu», in: *Književne novine* 2/6 (1931), S. 2.
Vinković, Hinko: «Die Tschechoslowakei und die jugoslawische Musik», in: *Morgenblatt* 264 (27. September 1930), S. 5.
«Uspjeh našeg muzičara dr. Josipa Mandića u Londonu i Pragu», in: *Večernja pošta* (Sarajevo), 2898 (7. Februar 1931), S. 10.

X.: «Petar Svačić», in: *Jadran* 7 (13. Februar 1904), S. 4.
Weiss, D.: «Veliki uspjeh Zagrebačkog kvarteta u Pragu», in: *Novosti* 65 (6. März 1931), S. 7.
„Zagrebačka filharmonija izvest će Mandićevu Simfoniju. Rad kompozitora Josipa Mandića“, in: *Novosti* 80 (21. März 1931), S. 7.

Bibliographische Angaben über Josip Mandić in den italienischen und slowenischen Perodika:

Adamič, Emil (ADAMIČ.) «Književnost in umetnost. Prvi ljudski koncert», in: *Edinost* 82 (23. März 1910), S. 3.
Foerster, Jaroslav (v.r.): «Nova opera. 'Peter Svačić', Opera v dveh dejanjih s prologom in epilogom», in: *Slovan* 2/11 (1903-1904), S. 94
«Gosp. Josipu Mandiću», in: Edinost 19 (19. Januar 1904), S. 2
H. H.: «Konzert», in: *Triester Zeitung* 41 (20. Februar 1903), S. 2
«Hrvatska – Slovenija», in: *Slavenska misao* (*Ex-, La Pensée Slave*) 2 (792) (13. Januar 1904), S. 2.
«Il concerto sinfonico nel 'Narodni Dom'», *L'Osservatore Triestino* 88 (17. April 1905), S. 2.
«Koncert 'Dalmatinskega skupa'», in: *Edinost* 41 (20. Februar 1903), S. 2-3.
«La festa del Club Dalmatino», in: *Trieste* 516 (20. Februar 1903), S. 2.
„Narodna delavska organizacija v Trstu“, in: Edinost 206 (28. Juli 1907), S. 1.
«Naše gledališče», in: *Edinost* 20 (20. Januar 1910), S. 2.
«Nova opera 'Petar Svačić'», in: *Slavenska misao* (*Ex-, La Pensée Slave*) 3 (793) (20. Januar 1904), S. 2.
«O koncertu 'Dalmatinskega skupa'», in: *Edinost* 42 (21. Februar 1903), S. 2
«Opera 'Petar Svačić'», in: *Dom in svet* 17/2 (1904), S. 126
«Opera 'Petar Svačić' v Ljubljani», in: *Edinost* 17 (17. Januar 1904), S. 2.
Osterc, Slavko: «Uspeh naše glasbe v Pragi», in: *Jugoslovan* 41 (19. Februar 1931), S. 7.
Osterc, Slavko: «Dr. Josip Mandić: Prva sinfonija», in: *Jugoslovan* 86 (15. April 1931), S. 7.
Pahor, Leopold (P-r): «Slovensko gledališče», in: *Slovenec* 12 (16. Januar 1904), S.12, (Priloga – Beilage III).
Pahor, Leopold: «Petar Svačić», in: *Ljubljanski zvon* 24/2 (1904), S. 122-l23.
«Petar Svačić.», in: *Slovenski narod* 7 (11. Januar 1904), S. 1-2.
«Petar Svačić», in: *Slovenski narod* (Priloga - Beilage) 25 (1. Februar 1904), S. 3.
«Petar Svačić opera v dveh dejanjih s prologom», in: *Edinost* 15 (15. Januar 1904), S. 1-2.
«Petar Svačić.», in: *Edinost* 22 (22. Januar 1904), S. 2.
«Repertoir Slovenskega gledališča», in: *Slovenski narod* (Priloga - Beilage) 9 (13. Januar 1904), S. 3.
«Repertoir Slovenskega gledališča», in: *Slovenski narod* (Priloga - Beilage) 10 (14. Januar 1904), S. 3
S protestnega shoda Narodne delavske organizacije. Legitimacijski listki. Govor predsed. gospoda dr. Josipa Mandića, in: *Edinost*, 261-262 (21.-22. September 1907), (jeweils) S. 1.
«Slovensko gledališče», in: *Slovenski narod* 12 (16. Januar 1904), S. 4
«Slovensko gledališče», in: *Slovenec* 12 (16. Januar 1904), S. 12 (Beilage III).
«Triumf mladega hrvatskega skladatelja J. Mandića v Ljubljani.», in: *Edinost* 16 (16. Januar 1904), S. 1.
“Triumfalni shodi 'Nar. delavske organizacije' v tržaški okolici. Čez 2000 udeležencev.», in: *Edinost* 305 (4. November 1907), S. 1.
- Z.: «Zweites symphonisches Koncert im 'Narodni Dom'», in: *Triester Zeitung* 93, (22. April 1905), S. 2.

«Zadnji simfonični koncert Teply-ja v 'Narodnem domu'», *Edinost* 94 (16. April 1905), S. 3.

Bibliographische Angaben über Josip Mandić in den tschechoslowakichen Perodika:

- a -, „Uraufführung in Olmütz“, in: *Der Auftakt* 17 (1937), S. 58.
ajp: „Koncerty. Desátý koncert Radiojournalu s Českou filharmonií“, in: *Národní osvobození* 100 (28. April 1933), S. 6.
Bartoš, Franz: «Tschechische Musik in Prag 1930-1931», in: *Der Auftakt* 11 (1931), S. 178.
Bartoš, Josef (J. B.): «III Herbstkonzert der Tschechischen Philharmonie», in: *Prager Presse* 264 (27. September 1929), S. 6.
Bartoš, Josef (J. B.): «Malko und die Philharmonie», in: *Prager Presse* 34 (3. Februar 1931), S. 8
Bartoš, Josef (J. B.): «Das III Abonnementkonzert der Tschechischen Philharmonie», in: *Prager Presse* 315 (18. November 1932), S. 8.
Bartoš, Josef (J. B.): «Tschechische Philharmonie», in: *Prager Presse* 64 (4. März 1932), S. 8.
Bartoš, Josef (J. B.): «Josef Mandičs Erste Symphonie», in: *Prager Presse* 117 (28. April 1933), S. 6
Baum, Oskar (O. B.): «Das vierte Philharmonische Konzert», in: *Prager Presse* 127 (8. Mai 1932), S. 7
Baum, Oskar (O. B.): “Dresdner Staatskapelle unter Fritz Busch”, in: *Prager Presse* 339 (14. Dezember 1929), S. 6.
Borecký, Jaromír (Dr. Jar. B.): “Hudba. Česká filharmonie”, in: *Národní politika* 269 (1. Oktober 1929), S. 6
Brod, Max (- M. B.), „Fritz Busch dirigiert“, in: *Prager Tagblatt* 292 (14. Dezember 1929), S. 7.
Brod, Max (mb-), „Uraufführung ‚Mirjana’, Die Oper von J. Mandič am Stadttheater Olmütz“, in: *Prager Tagblatt* 45 (21. Februar 1937), S. 9
Černušák, Gracian, (- k-), Josip Mandić: Mirjana, původni premiéra v Olomouci, *Lidové Noviny* 97, (23. veljače, 1937), S. 9.
«Die Oper Mirjana», in: *Prager Presse* 57 (26. Februar 1937), S. 8.
Doležil, Hubert (H. D.): «Jihoslovanská hudba komorní», in: *České slovo* 92, (17. April 1928), S. 4.
Doležil, Hubert (H. D.): «Závěrečný koncert v podzimním cyklu České Filharmonie», in: *České slovo* 228 (28. September 1929), S. 8.
Doležil, Hubert (H. D.): «Koncert Slovanského ústavu», in: *České slovo* 30 (4. Februar 1931), S. 9.
Doležil, Hubert (H. D.): «Česká filharmonie», in: *České slovo* 273 (19. November 1932), S. 8.
Doležil, Hubert (H. D.): «Nik. Malko», in: *České slovo* 74 (28. März 1933), S. 8.
Dr. H. S., „Mirjana, Oper von Josip Mandić“, *Mährisches Tagblatt* (Olomouc) 43 (22. Februar 1937), S. 4-5.
E. D.: «Vom internationalen Musikfest in Wien. Kammer-Orchester-Konzert und Kammermusik.» in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 148 (23. Juni 1932), S. 6.
- f.: „Tschechische Musik 1932“, in: *Der Auftakt* (Prag), 12/11-12 (1932), S. 259-260.
„F. B.“: „Mimořádný koncert Česke filharmonie“, in: *Lidové Noviny* 159 (28. März 1933), S. 9.
F. B. (Bartoš, Franz?): „Z koncertů. Novinky v koncertech České Filharmonie“, in *Klíč*, 1/8 (1930-31), S. 252.
„Koncertni premiery. Noneta.“, in: *Klíč* 3/7-8 (1932-1933), S. 124
«Josef Mandič: Tři balady na slova Ant. Sovy.», in: *Klíč* 3/7-8 (1932-1933), S. 122-123.

F. B.: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Lidové Noviny* 83 (15. Februar 1931), S. 9.
Hába, Karel: „Hudba. Z pražské koncertní síně. Koncert 'Spolku pro moderní hudbu'“, in: *Československá Republika* 39 (14. Februar 1931), S. 5.
Hába, Karel: «Z pražské koncertní síně. Representační koncert 'České Filharmonie'», *Československá republika* 29 (3. Februar 1931), S. 6
Heidenreichová- Holečková, Jelena: „Z hudebních událností“, in: *Československo-Jugoslavenská revue*, 7/5, 1937, S. 135.
H. W.: „Josip Mandić: Mirjana“, in: *Rytmus*, 2 (1936-37), S. 87.
- i -, „Světova premiéra v Olomouci“, in: *Moravský deník* 46 (24. Februar 1937), S. 3.
Jeremiáš, Otakar: „Koncerty: Česká filharmonie“, in: *Tempo* 10/7 (1931), S. 258.
Ježek, Jaroslav: «Hudba», in: *Rozpravy Aventina* 4/5 (1928-1929), S. 50.
Ježek, Jaroslav: «Hudba» in: *Rozpravy Aventina* 5/6 (31. Oktober 1929), S. 70
-jšk.: «Josip Mandič: Mirjana», in: *Pozor* 56 (25. Februar 1937), S. 5.
-jšk.: «Josip Mandič. Mirjana: premiéra v České divadle v Olomouci», in: *Národní Noviny* 56 (25. Februar 1937), S. 4.
L. K.: «Orchestr státní opery drážd'anské», in: *České slovo* (*Večerní*) 294 (13. Dezember 1929), S. 4.
Schleissner, Leo (L. S.): «Die Tschechische Philharmonie», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 22 (27. September 1929), S. 7.
Schleissner, Leo (L. S.): «Fritz Busch mit der Dresdner Staatskapelle. Erstes Konzert», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 292 (14. Dezember 1929), S. 6.
Schleissner, Leo (L. S.): «Konzerte», *Deutsche Zeitung Bohemia* 29 (3. Februar 1931) S. 6-7.
Schleissner, Leo (L. S.): «Konzerte», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 105 (4. März 1932), S. 7.
Schleissner, Leo (L. S.): «Neue Orchesterwerke. Tschechische Philharmonie», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 105 (18. November 1932), S. 7.
Schleissner, Leo (L. S.): «Viertes philharmonisches Konzert», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 110 (8. Mai 1932), S. 7.
Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda*, 8/2, 1976, S. 147-173)
- m.: «Mandičova «Mirjana» v rozhlase», in: *Venkov* 57 (7. März 1937), S. 7.
- na.: «Původní operní novinka v Olomouci», in: *Moravsky večernik* 46 (25. Februar 1937), S. 4.
Novotna, Jana (J. N.): «Pražské koncerty», in: *Hudební rozhledy* 9-10/3 (1927), S. 153-154
Očadlík, Mirko, (M. O.): “Večer jihoslovanské hudby”, in: *Československá republika* 121 (22. Mai 1927), S. 7.
Očadlík, Mirko, (M. O.): „Večer jihoslovanské hudby“, in: *Národní osvobození* 141 (22. Mai 1927), S. 4.
Očadlík, Mirko, (M. O.): „Z pražských koncertů. Česká Filharmonie. – Mandič, Mahler.“, in: *Národní osvobození* 274 (6. Oktober 1929), S. 5.
Očadlík, Mirko (M. O.): «Prager Komponistenköpfe, karikiert für das Internationale Musikfest in Wien», in: *Der Auftakt* 12 (1932), S. 151-152.
Očadlík, Mirko, (M. O.): „Posudky. Josef Mandič: Mála suita“, in: *Klíč* 2/14-15 (1931-32), S. 234.
Očadlík, Mirko: „X. festival soudobé hudby“, in: *Klíč* 2/16-17 (1932), S. 243-259.
Očadlík, Josef: „Josef Mandič Tři balady na slova Ant. Sovy. Po prvé: Česká Filharmonie, zpívala M. Šponarová, drigoval Jiří Scheidler.“, in: *Klič* (1932-33), S. 122.
«Rozhlas vysílá», in: *Národní Noviny* 64 (5. März, 1937), S. 5.
«Olomoucká opera», in: *Selské listy* 17 (27. Februar 1937), S. 10.
Rychnowsky, Ernst (E. R.): «Jugoslawisches Konzert», in: *Prager Tagblatt* 120 (21. Mai 1927), S. 5.
Seidl, Walter, (W.S.): «Eleanor Spencer - Malko - Philharmonie“, in: *Prager Tagblatt* 74

(28. März 1933), S. 5
Seidl, Walter: «Konzerte. Slawisches Repräsentations-Konzert unter Malko», in: *Prager Tagblatt* 20 (3. Februar 1931), S. 6.
Steinhard, Erich: (- Std.): «Philharmonisches Konzert. Neues Deutsches Theater», *Prager Tagblatt* 110 (8. Mai 1932), S. 7.
Steinhard, Erich: «X. Internationales Musikfest in Wien», in: *Prager Tagblatt* 146 (21. Juni 1932), S. 6.
Steinhard, Erich: «Zehntes Internationales Musikfest in Wien», in: *Der Auftakt* 12 (1932), S. 187-190.
Štěpán, Václav: Vídeňský festival soudobé hudby (16.-22. června 1932)“, in: *Tempo* 1/12 (1933), S. 15.
«Trst-Okolica.», in: *Slavenska misao* (*Ex-, La Pensée Slave*) 16(858) (19. April 1905), S. 3.
V. P.: „ Konzert der Tschechischen Philharmonie», in: *Deutsche Zeitung Bohemia* 55 (4. März 1932), S. 5-6.
Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Z pražských koncertů», in: *Lidové Noviny* 197 (17. April 1928), S. 7.
Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Z Pražských koncertů, Česká Filharmonie“, in: *Lidové Noviny* 488 (Morgenausgabe) (27. September 1929), S. 9.
Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Kulturní kronika, Z Pražských koncertů», in: *Lidové noviny* 62 (4. Februar 1931), S. 9.
Vomáčka, Boleslav (B. V.): «»Kulturní kronika», in: *Lidové Noviny* 82 (15. Februar 1931), S. 9.
Vomáčka, Boleslav (– *bv*.): „Koncerty: Německý filharmonický koncert”, in: *Tempo* 11/7 (1932), S. 379.
Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Kulturní kronika», in: *Lidové noviny* 118 (5. März 1932), S. 9.
Vomáčka, Boleslav (– bv.): „Koncerty: Česká filharmonie“, in: *Tempo*, 11/8, 1932, S. 297-298.
Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Kulturní kronika», in: *Lidové Noviny* 234 (8. Mai 1932), S. 9
Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Kulturní kronika», in: *Lidové Noviny* 82 (19. November 1932), S. 11.
Vomáčka, Boleslav (B. V.): «Kulturní kronika», in: *Lidové Noviny* 159 (28. März 1933), S. 9.
Vomáčka, Boleslav, (B. V.): «Kulturní kronika», in: *Lidové Noviny* 217 (29. April 1933) S. 9
Vomáčka, Boleslav (– *bv*.): «Koncerty. Koncerty České Filharmonie», in: *Tempo* 12 (1933), S. 147
Vomáčka, Boleslav, (B. V.): „Kulturní kronika, Český nonet“, *Lidové Noviny* 193 (15. Februar 1934), S. 9.
Vomáčka, Boleslav (– *bv*.): “Koncerty: Komorní spolek”, in: *Tempo* 13/7 (1933- 1934), S. 260.
Vomáčka, Boleslav (– *bv*.): «Česká filharmonie“, in: *Tempo* 8 (1929), S. 252-253.
Vomáčka, Boleslav (– *bv*.): «Koncerty», in: *Tempo* 11 (1932), S 297-298.
Vomáčka, Boleslav (– *bv*.): «Koncerty», in: *Tempo* 12 (1933), S. 346.
Vomáčka, Boleslav *(– bv*.): «Koncerty», in: *Tempo* 13 (1934), S. 260
Vrbík, Stanislav: «Světová premiéra jihoslavanské opery v Olomouci», in: *Našinec* 44 (23. Februar, 1937), S. 4.
Vrbík, Stanislav: «Premiéra jihoslavanské opery v Olomouci», in: *Narodni listy* 54 (23. Februar, 1937), S. 5.
„Z hudebního života Československa: Česká filharmonie”, in: *Tempo* 8/7 (1929), S. 252-253.

Bibliographische Angaben über Josip Mandić in den österreichischen und deutschen Perodika:

«Das Internationale Musikfest. Die Eröffnungsfeier im Rathaus», in: *Neues Wiener Tagblatt* 107 (17. Juni 1932), S. 3.
Dr. r. r., «Fritz Busch mit dem Staatsopernorchester in Prag», in: *Dresdner Anzeiger* (Morgenausgabe) 586 (14. Dezember 1929), S. 2.
St.: «Konzerte der Dresdner Staatskapelle in Prag», in: *Dresdner Anzeiger* 581 (Abendausgabe) (11. Dezember 1929), S 2.
Wellesz, Egon: «Wien und der Festspielgedanke», in: *Anbruch* 5/6 (Juni 1932), S. 114.

Bibliographische Angaben über Josip Mandić in den schottischen, englischen, spanischen und USA Periodika:

„An Editorial Diary – Jottings from Day to Day. Music by Aeroplane“, in: *The Glasgow Herald*, 302 (18. Dezember 1930), S. 8.
Foss, James Hubert: «The International Festival at Vienna», in: *The Musical Times* 1074 (1. August 1932), S. 701-703.
Gerhard, Robert: «La S.I.M.C. a Viena», in: *Mirador* (Barcelona) 187 (1. September 1932), S. 5.
P.: «Popular orchestral concert, First Performance of Balkan Folk Theme Symphony»,in: *Evening Times* (Glasgow) 17,053 (19. Dezember 1930), S. 3.
Peyser, Herbet F.: «New Operas Abroad», in: *New York Times*, 28,911 (21. März 1937), S. 7.
«Scottish Orchestra, Varied Popular Programme», in: *Evening Citizen* (Glasgow) 20,767 (19. Dezember 1930) S. 4.
«Wellesz's opera. From our music critic», in: *The Times* 46,164 (20. Juni 1932), S. 11.
Prunieres, Henry: «The Festival of Contemporary Music. Society's Annual Meeting, Held at Vienna This Year, Presents Sharp Contrast Between Schoenberg and Latin Schools», in: *The New York Times* 27,217 (31. Juli 1932), S. 4.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor, W.: „Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a. Main: Europäische Verlagsanstalt 1958.
Adorno, Theodor, W.: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, in: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986, S. 235.
Andreis, Josip: *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Sveučilišna naklada liber 1989 (Bd. 4).
Badurina, Natka: «Teatar i politika na rubu carstva: Opera *Petar Svačić* u Trstu 1903.», in: Roić, Sanja (Hrsg.), *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*, (ured. Sanja Roić), Zagreb: FF press, Bd. 9, S. 149-167.
Bartók, Béla: *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, Szabolcsi, Bence (Hrsg.), Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1972.
Bartók, Béla: „Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, in: Szabolcsi, Bence (Hrsg.), *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe.*, Budapest: Corvina Verlag 1957.
Bartók, Béla: „Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik“, in: Reich, Willi

(Hrsg.), *Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, Basel /Stuttgart: Benno Schwabe & CO Verlag 1958, S. 39.
Becher, Christoph: *Die Variantentechnik am Beispiel Alexander Zemlinskys*, Wien/ Köln/ Weimar, Böhlau, 1999.
Bek, Josef, Die tschechische Musik-avantgarde, IRASM 14/1 (1983), S. 79-92.
Brugnera, Caterina: «`La madre slava` di Nikola Strmić: un tentativo di incontro tra illirismo e opera italiana», in: *Musica e storia*, 3/2014 (Dezember), S. 591.
Cvetko, Dragotin: *Zgodovina glasbene umetnosti na slovenskem*, Ljubljana: Državna založba Slovenije 1960 (Bd. 3).
Cvetko, Dragotin: *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1993.
Danuser, Hermann: *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde*, München: Wilhelm Fink Verlag 1986.
Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Varlag 1984.
Fajdetić, Vladimir: "Dr. Josip Mandić, hrvatski skladatelj", in: Munić, Darinko (Hrsg.), *Zbornik Kastavštine III*, Kastav: Općina Kastav 1995.
Floros, Constantin: *Gustav Mahler Band I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977.
Floros, Constantin: *Gustav Mahler, Band II. Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977.
Floros, Constantin: *Gustav Mahler. Band III. Die Symphonien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985.
Floros, Constantin: „Struktur und Semantik in Alban Bergs 'Lyrischer Suite'", in: *Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposion 1994.* Ottner, Carmen (Hrsg.) Eine Veröffentlichung der Franz Schmidt-Gesellschaft. Studien zu Franz Schmidt XI, Wien- München: Doblinger 1995, S. 136-147.
Floros, Constantin: „Tragische Ironie und Ambvalenz bei Mahler", in: *Musik-Konzepte. Sonderband Gustav Mahler*, München: edition text+kritik GmbH 1989, S. 213-220.
Gantar Godina, Irena: Vpliv izseljenske izkušnje 1911–1921 na svetovnonazorsko opredelitev, in: *Migracijske i etničke teme*, 23/3 (2007), S. 271–272.
Gligo, Nikša: „O ‚avangardnosti' ‚nacionalnih škola' u glazbi prve polovine 20. stoljeća. Pokušaj određenja mjesta Krste Odaka u hrvatskoj glazbenoj kulturi" in: Sedak, Eva (Hrsg.), *Krsto Odak. Life and Opus. Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on October 20-22, 1988*, Zagreb: Croatian Music Institute / Croatian Musicological Society 1997, S. 93-110.
Gligo, Nikša: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ und Matica hrvatska 1996.
Gligo, Nikša: *Problemi Nove glazbe 20). stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb 1987.
Gligo, Nikša: *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb 1985.
Goglia, Antun: *Orkestralna muzika u Zagre*bu (sep. Sv. Cecilije), Zagreb: Tisak nadbiskupske tiskare 1935.
Halbreich, Harry: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, Mainz: Schott Music GmbH & Co KG 2007.
Holzknecht, Václav: *Jaroslav Ježek & osvobozené divadlo,* Prag: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1957.
Juranić, Zoran: «O životu i djelu Antonija Smareglie», in: *Arti musices* 8/2 (1977), S. 140.
Kárpáti, János: *Bartók's String Quartets*, Budapest: Franklin Printing House 1975.
Konjović, Petar: *Miloje Milojević kompozitor i muzički pisac*, Beograd: Srpska akademija nauka. Odeljenje likovne i muzičke umetnosti 1954.

Kramar, Janez: *Narodna prebuja istrskih Slovencev*, Koper: Založba Lipa 1991.
Kuna, Milan, *Exulantem proti své vůli. Život a dílo Karla Boleslava Jiráka*, Prag: Editio Bärenreiter 2003.
Lendvai, Ernő: „Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks“, in Szabolcsi, Bence (Hrsg.), *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Budapest: Corvina Verlag 1957.
Leverić, Nataša: *Josip Mandić (1883-1959) – Tragovi*, Diplomarbeit Musikakademie Zagreb 1995.
Leverić, Nataša: «Josip Mandić (1883.-1959.) – Tragovi», in: *Arti Musices,* 30/1 (1999), S. 3-46
Leverić, Nataša: «Josip Mandić (1883.-1959.) – Tragovi», in: Tadejević, Vinko (Hrsg.), *Zbornik Ivan Matetić Ronjgov. Odjeci glazbene prošlosti*, Viškovo / Ronjgi: Ustanova I. M. Ronjgov 2002, Bd. 6, S. 89-132.
Lovrić, Danijela, Neke značajke opere «Kapetan Niko» Josipa Mandića; uz četrdesetu obljetnicu skladateljeve smrti, Zbornik radova s Drugog međunarodnog muzikološkog skupa «Antonio Smareglia i njegovo doba», Novigrad, 2000., str. 378-382)
Ludvová, Jitka: «Spolek pro moderní hudbu v Praze», in: *Hudební věda* 13/2 (1976), S. 147-173
Magris, Claudio und Ara, Angelo: *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2013.
Majer-Bobetko, Sanja: Djelovanje stranih (osobito čeških) glazbenika u drugoj polovici 19. stoljeća u našim krajevima», in: Tuksar, Stanislav (Hrsg.), *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti 2005, (455 Muzikologija, Bd. 7).
Majer-Bobetko, Sanja, «The Case of the Croatian Symphony till the Modern Age», in: *Arti Musices,* 28/1-2, 1997, S. 47-56.
Mandić, O. Oleg: *Kronika obitelj Mandić*, Rijeka-Opatija: adamić, Katedra Čakavskog sabora Opatija 2001.
Mäkelä, Tomi: *Jean Sibelius und seine Zeit*, Laaber: Laaber Verlag 2013.
Očadlík, Mirko: *Svět orchestru. Česká hudba*, Praha: Panton 1961.
Pahor, Milan: *Slavjanska sloga. Slovenci in Hrvati v Trstu. Od avstroogrske monarhije do italijanske republike*, Triest: ZTT EST 2004.
Paulová, Milada: *Jugoslavenski odbor. Povijest jugoslavenske emigracije za svjetskog rata od 1914.-1918.*, Zagreb: Prosvjetna nakladna zadruga, 1925.
Popp, Susanne: *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015
Reittererová, Vlasta: «Alois Hába und die tschechoslowakische Sektion der IGNM: Niederlagen und Siege», in: Březina, Aleš / Velická, Eva (Hrsg.), *Aspekte der Musik, Kunst und Religion zur Zeit der Tschechischen Moderne*, Bern: Peter Lang 2009.
Reittererová, Vlasta / Reitterer Hubert: *Alois Hába – Slavko Osterc: Briefwechsel 1931-1940*, Leipzig: Universität Leipzig, 2006.
Ruck, Lovorka: «Veze skladatelja Josipa Mandića (1883.-1959.) s Rijekom», in: Tadejević, Vinko (Hrsg.), *Zbornik Ivan Matetić Ronjgov. Odjeci glazbene prošlosti*, Viškovo / Ronjgi: Ustanova «Ivan Matetić Ronjgov» 2002, Bd. 6, S. 83-88.
Ruck, Lovorka: «Život i djelo skladatelja Josipa Mandića (1883.-1959.)», in: Tadejević, Vinko (Hrsg.), *Zbornik Ivan Matetić Ronjgov*, *Hrvatski istarski preporoditelji Matko Laginja, Vjekoslav Spinčić, Matko Mandić*, Rijeka: Ustanova «Ivan Matetić Ronjgov» 1996-1997, Bd. 5, S. 347-356.
Rutar, Sabine: »Arbeiterkulturvereine und die Entwicklung städtischer Öffentlichkeit in Triest vor dem Ersten Weltkrieg«, in: Hofmann, Andreas R. und Wendland, Anna

Veronika (Hrsg.), *Stadt und Öffentlichkeit in Ostmitteleuropa 1900-1939,Beiträge zur Entstehung moderner Urbanität zwischen Berlin, Charkiv, Tallinn und Treist*, Stuttgart: Steiner 2002 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des Östlichen Mitteleuropa 14), S. 193-212.

Rutar, Sabine: „Kultur, Nation und sozialdemokratisches Milieu im habsburgischen Triest", in: Panje, Aleksander (Hrsg.), *Pogledi od zunaj na novejšo zgodovino Istre in Trsta / Visiti da fuori: Prospettive sulla storia contemporanea dell'Istria e di Trieste / Views From the Outside On the Contemporary History of Istria and Trieste*, Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče 2006, (Acta Histriae 14/1).

Rutar, Sabine: „Zur Konstruktion kollektiver Erinnerung in einem multinationalen sozialdemokratischen Kontext: Triest vor dem Ersten Weltkrieg", in: Adanir, Fikret (Hrsg.), *Social Movements in Southeast Europe. Reassesment of Historiography and Perspectives for Future Research*, Essen: Klartext 2005 (Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegung 33).

Sandberger, Wolfgang (Hrsg.): *Brahms Handbuch*, Stuttgart und Weimar usw.: J. B. Metzler und Bärenreiter 2009.

Saremba, Meinhard: *Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung*, Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter 2001.

Scherliess, Volker: *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber: Laaberverlag 2002.

Schönberg, Arnold: "Probleme des Kunstunterrichts", in: *MusikalischesTaschenbuch*, 2. Jg., Wien: Verlag der Universal-Edition A.-G. 1911

Schubert, Giselher / Floros, Constantin / Schmidt, Christian Martin: *Johannes Brahms. Die Sinfonien. Einführung. Kommentar. Analyse*, Mainz, London, etc: Schott Musik International 1998.

Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, I. Bd, Leipzig: Georg Wigands Verlag 1854.

Sedak, Eva: „Još jedan pokušaj o nacionalnom u glazbi, in: *Zvuk* 36 (1990), S. 25-30.

Sedak, Eva: „Mjesto-vrijeme-putovi, Bilješke uz životopis Blagoja Berse", in: Sedak, Eva und Bezić, Nada (Hrsg.): *Blagoje Bersa. Dnevnik i uspomene*,Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod 2010.

Sedak, Eva: „Predgovor izdanju Gudačkog kvarteta br. 1 Josipa Štolcera Slavenskog", *J. Š. Slavenski. Sabrana djela. Gudački kvartet br. 1*, Društvo skladatelja Hrvatske i Udruženje kompozitora Srbije, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber 1984.

Sedak, Eva: *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb 1984.

Sedak, Eva: „Suvremenost kao epizoda. Prilog za poimanje napretka u međuratnoj glazbi s južnog ruba srednje Europe. Uz dokumentaciju Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku, 1925-1930", in: *Arti musices* 22/2 (1992), S. 185-200.

Seifert, Herbert: «Musik und Musiker der Grafen Erdődy in Kroatien im 18. Jahrhundert», in: Schneider, Hans (Hrsg.), *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (Tutzing 1995), S. 191-208.

Steinbeck, Wolfram: „Kulmination und Krise, Kapitel VII", in: Mauser, Siegfried / Blumröder von, Christoph (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. Und 20. Jahrhundert. Teil 2, Stationen der Symphonik seit 1900*, Laaber: Laaber Verlag 2002 (3,2).

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Ferruccio Busoni: Zeittafel eines Europäers*, Zürich / Freiburg: Atlantis, 1967.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Neue Musik*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1981.

Strčić, Mirjana: «Preporodni pjesnik Karlo Lukež», in: Kolonić Bistričić, Sandra (Hrsg.), *Lovran u XIX. stoljeću, Bilten Općine Lovran* (separate Ausgabe zum gleichnamigen Rundtisch), Lovran: Poglavarstvo Općine Lovran 1998, S. 31-34.

Strčić, Petar: «Nekoliko znamenitih pripadnika istarske obitelji Mandić», in: Tadejević, Vinko (Hrsg.), *Zbornik Ivan Matetić Ronjgov*, *Hrvatski istarski preporoditelji Matko Laginja, Vjekoslav Spinčić, Matko Mandić*, Rijeka: Ustanova «Ivan Matetić Ronjgov» 1996-1997, Bd. 5, S. 325-344.
Šepić, Dragovan: «Iz korespondencije Frana Supila», in: *Arhivski vjesnik*, 2/2, Zagreb 1959, S. 353-355.
Šepić, Dragovan: «Misija Carla Gallija u Trstu (u siječnju 1915.)«, in: Krbek, Ivo (Hrsg.), *Anali Jadranskog instituta*, Zagreb: Jadranski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 1958 (3/2), S. 53-80.
Širola, Božidar: *Hrvatska umjetnička glazba*, Zagreb: Matica Hrvatska 1942.
Širola, Božidar: *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Zagreb: Edition Rirop 1922.
Tuma, Henrik, *Iz mojega življenja. Spomini, misli in izpovedi*, Ljubljana: Naša založba 1937.
Ujfalussy, József: *Béla Bartók*, Budapest: Corvina Verlag 1973.
Valiani, Leo: *The End of Austria-Hungary*, London: Alfred A. Knopf, 1973.
Veselinović, Mirjana: *Krešimir Baranović – stvaralački uspon*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti 1979.
Vysloužil, Jiři: «Das Musikzentrum Prag in der Zeit der Moderne und Vítězslav Novák's, des Lehrers Krsto Odak», in: Sedak, Eva (Hrsg.), *Krsto Odak. Life and Opus. Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on October 20-22*, 1988, Zagreb: Croatian Music Institute / Croatian Musicological Society 1997.
Vysloužilova, Vera: «K literarnim virom češko-jugoslovanskih odnosov v glasbi, in: Zbornik predavanj *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* (*Slovenski glasbeni dnevi 1988*), Ljubljana 1992., S. 134-143.
Vošnjak, Bogumil, *U borbi za ujedinjenu narodnu državu. Utisci i opažanja iz doba svetskog rata i stvaranja naše države*, Naklada Tiskovne zadruge u Ljubljani, izdavačke knjižare Gece Kona u Beogradu, i izdavačke knjižare Z. i V. Vasića u Zagrebu, 1928.
Winkler, Eduard: *Wahlrechtsreformen und Wahlen in Triest 1905-1909: Eine Analyse der politischen Partizipation in einer multinationalen Stadtregion der Habsburgermonarchie*, München: R. Oldenbourg (Südosteuropäische Arbeiten 105), 2000.
Žitko, Salvator: «Agnelettovo delovanje v Narodni delavski oranizaciji», in: *Josip Agneletto - slovenski kulturnik in politik v Istri in Trstu, (Prispevki s strokovnega posveta Josip Agneletto – slovenski kulturnik in politik v Istri in Trstu (1884-1960)*; *Trst, 18 april1998*, Koper: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Znanstveno-raziskovalno središče Republike Slovenije Koper, 1999, S. 11-18.
Žmegač, Viktor: *Bečka moderna. Portret jedne kulture*, Zagreb: Matica hrvatska 2012.
Županović, Lovro: *Vatroslav Lisinski (1819-1854). Život. Djelo. Značenje*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti 1969.
Županović, Lovro: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga 1980.

Lexika

Art. „Mandić, Josip (Josef)“, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Riemann Musiklexikon*, Personenteil L-Z, Ergänzungsband, Mainz u. a.: B. Schott´s Söhne 1975, S. 120.
Černušák, Gracian: Art. „Mandić, Josef (Josip)“, in: Štědroň, Bohumír, Nováček, Zdenko und Černušák, Gracian (Hrsg.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. 2, Prag: Státní hudební vydavatelství 1965, S. 40.

Černušák, Gracian: Art. „Mandić, Josef (Josip), in: Pazdírek, Oldřich, Helfert, Vladimir und Černušák, Gracian (Hrsg.), *Pazdírkův hudební slovník naučný*, Bd. 2, Brno: Nákl. O. Pazdírka, 1937, S. 92.

Milošević, Predrag: Art. «Josip Mandić», in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.), *Muzička enciklopedija*, Bd. 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 1974, S. 522-523. „Josip Mandić“ Art. in: Kovačević, Krešimir (Hrsg.), *Leksikon jugoslavenske muzike*, Bd. 1, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža, S. 563.

6. SIGLEN- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Siglenverzeichnis

HAZU – Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (Kroatische Akademi der Wissenschaften und Künste)

NAM KSA – Nachlass Ante Mandić, Kroatisches Staatsarchiv, Zagreb

NAO – Nationale Arbeiterorganisation (slowenisch: Narodna delavska organizacija)

ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek

Abkürzungsverzeichnis

1. Vl.	erste Violine
2. Vl.	zweite Violine
Cbs.	Kontrabass
Cel.	Celesta
Cl. in b	Klarinette in *b*
Cor.	Horn
Cor. ingl.	Englischhorn
Ebd.	Ebenda
Fag.	Fagott
Fl.	Flöte
hg. von	herausgegeben von
Hf.	Harfe
Ob.	Oboe
op.	Opus
op. cit.	„opere citato“ – Opus zitiert
o. J.	ohne Jahr
Pk.	Pauken
Pos.	Posaune
Tr.	Trompete
Vcl.	Violoncello
Vla.	Viola
Verf.	Verfasser/in
Vgl.	vergleiche

7. ZUSAMMENFASSUNG/ABSTRACT

Zusammenfassung

Gegenstand dieser Dissertation sind die Biographie und das Kammer- und Orchesteropus aus der Prager Periode von Josip Mandić (*4. April 1883, Triest – 5. Oktober 1959, Prag), einem Komponisten kroatischer Herkunft, der fast 40 Jahre (1920 - 1959) in Prag lebte.

Das bestimmende Element der Arbeit ist die Tatsache, dass fast alle Autographen von Mandićs Kompositionen verschollen sind und auch der komplette Nachlass des Komponisten (Dokumente, Korrespondenz, persönliches Eigentum) verloren gegangen ist. Daher ging der Arbeit eine mehrjährige Suche nach den verlorenen Autographen voraus sowie eine umfassende Archivforschung, bei der sämtliche zugänglichen Informationen über Mandićs Leben und die Aufführungen seiner Werke aus diversen Archiven, Musikinstitutionen und Bibliotheken in Kroatien, Slowenien, Italien, der Tschechischen Republik, Österreich und der Schweiz zusammengetragen wurden.

Die Mehrzahl von Mandićs Musikwerken konnte wiedergefunden werden bzw. konnten wesentliche Teile des Werks trotz fehlender Partituren aus den wiedergefundenen Stimmen rekonstruiert werden, die im Nachlass verschiedener Prager Kammerensembles bewahrt blieben.

Auf Basis der umfassenden Recherche (gesammelte Informationen, teilweise wiedergefundene Korrespondenz, erhaltene Dokumente) wird in der Dissertation Mandićs Leben detailliert rekonstruiert (inklusive eines Exkurses über die außerordentlich wichtige politische Tätigkeit Mandićs in Triest und teilweise in Zürich).

Auch werden relevante Aspekte der Rezeption seiner Werke durch angesehene zeitgenössische Musikkritiker und Komponisten in der Triester wie auch der Prager Schaffensperiode besprochen. Da Mandićs Musikwerke von einigen weltbekannten Dirigenten jener Zeit (z.B. N. Malko, V. Talich, F. Busch, G. Széll, K. Ančerl u.a.) und von Orchestern wie der Tschechischen Philharmonie, dem Royal Scottish National Orchestra und der Dresdner Staatskapelle sowie von bekannten Prager Ensembles wie dem Tschechischen Nonett, dem Zika-Streichquartett, oder dem Tschechischen Bläserquintett aufgeführt wurden, sind auch die erhaltenen Texte aus den Konzertprogrammen dieser Orchester und Ensembles Gegenstand des Interesses.

Einen wesentlichen Teil der Arbeit bilden die Analysen der Musikwerke Mandićs, die in Prag entstanden sind, von denen drei ausführlicher analysiert werden (die *Erste Symphonie*,

das *Streichquartett* und die sinfonische Dichtung *Nächtliche Wanderung*). Außer der Form stehen auch die harmonische Sprache und die stilistischen Charakteristika der Kompositionen im Fokus der Analyse sowie nicht zuletzt die in den Werken erkennbaren Vorbilder (Komponisten bzw. Werke) und Einflüsse.

Es wird auch der Versuch unternommen, die Werke nach kompositionstechnischen wie auch ästhetischen Kriterien zu bewerten. Die Kompositionen werden außerdem im Kontext des damaligen Musikschaffens in Tschechien und Kroatien aber auch im Kontext des gesamten europäischen Musikschaffens beleuchtet. Und es wird – zum ersten Mal in Rahmen einer musikwissenschaftlichen Arbeit – das komplette Werkverzeichnis von Mandićs Œvre zusammengestellt, das auf den erhaltenen Autographen, den Informationen über die verlorengegangenen Werke aus Sekundarquellen (Periodika, Konzertprogramme, etc.) und auf der detaillierten Recherche zu den Aufführungen der einzelnen Kompositionen basiert.

In der verwendeten Literatur nehmen die gesammelten Texte (Zeitungsartikel etc.) über Mandićs Leben, seine politische Tätigkeit sowie die zeitgenössische Rezeption seiner Kompositionen breiten Raum ein, aber auch das gesamte Spektrum der Literatur, die notwendig ist, um Mandićs Musikwerke in den weiteren Kontext des europäischen Musikschaffens jener Zeit zu stellen.

Abstract

This dissertation is a study of the life of Josip Mandić (b. 4 April 1883, Trieste; d. 5 October 1959, Prague) and the chamber and orchestral oeuvre of his Prague period. This composer, a Croatian by birth, resided in Prague for almost forty years (1920-59).

This project developed against the background of two fundamental facts: hardly any autographs of Mandić's compositions were known to exist, and the entirety of his estate (documents, correspondence, personal possessions) was regarded as lost. For this reason the writing phase was preceded by a search of several years for his lost autographs and by comprehensive research in the archives. During this process all the available information about Mandić's life and the performances of his works was collected from various archives, musical institutions, and libraries in Croatia, Slovenia, Italy, the Czech Republic, Austria, and Switzerland.

The majority of Mandić's compositions could be rediscovered. When the scores could not be found, substantial parts of the works concerned were reconstructed on the basis of the part books preserved in the papers of various Prague chamber ensembles.

On the basis of this comprehensive investigation (the information collected, the rediscovery of some correspondence, extant documents), the dissertation presents a detailed reconstruction of Mandić's life, including an excursus on his extraordinarily important political activity in Trieste and partly in Zurich.

Relevant aspects of the reception of his works by esteemed music critics and composers active during his Trieste and Prague compositional periods are also discussed. Since a number of world-renowned conductors from those times (e.g., N. Malko, V. Talich, F. Busch, G. Széll, K. Ančerl, among others), orchestras like the Czech Philharmonic, Royal Scottish National Orchestra, and Dresdner Staatskapelle, and well-known Prague ensembles such as the Czech Nonet, Zika String Quartet, and Czech Wind Quintet performed Mandić's compositions, the extant texts from the concert programs of these orchestras and ensembles also receive attention.

A substantial part of the dissertation is formed by the analysis of the works composed by Mandić in Prague, three of which are analyzed in greater detail (the *First Symphony*, the *String Quartet*, and the symphonic poem *Nächtliche Wanderung* / *Night Journey*). Along with musical form, the harmonic language and the stylistic characteristics of the compositions occupy the focus of the analysis, in which their identifiable models (composers or works) and influences likewise play an important role.

An attempt has also been made to evaluate the works on the basis of compositional-technical and aesthetic criteria. In addition, light is shed on the compositions by viewing them not only in the context of contemporary compositional production in Czechia and Croatia but also in the context of the whole of European musical production. And – for the first time in a musicological study – the complete work catalogue of Mandić's oeuvre has been compiled on the basis of the extant autographs, information about lost works culled from secondary sources (periodicals, concert programs, etc.), and a thorough investigation of the performances of individual compositions.

The texts (newspapers articles, etc.) collected on the topic of Mandić's life, his political activity, and the contemporary reception of his compositions account for a large share of the literature cited in the dissertation. The entire spectrum of literature required to situate Mandić's compositions in the larger context of European musical production has also been consulted.

8. LEBENSLAUF

DAVOR MERKAŠ (26.3.1965)**,** diplomierter Musikwissenschaftler und Musikpublizist

Seine erste Schulausbildung (Volksschule, 2 Jahre Mittelschule) erhielt Davor Merkaš in Duga Resa (Kroatien), und absolvierte das dritte und vierte Schuljahr am Gymnasium "Dr. Ivan Ribar" in Karlovac. Dort schloss er auch die Oberstufe des Musikschulgymnasiums ab und maturierte an der Abteilung für Dirigieren und Klavier. Das Studium der Musikwissenschaft beendete er an der Musikakademie in Zagreb mit ausgezeichnetem Erfolg. Neben dem Studium der Musikwissenschaft studierte er von 1990 bis 1992 auch Germanistik und Philosophie an der Zagreber Philosophischen Fakultät und setzte diese Studien (Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik) ab 1992 an der Universität Wien fort. Für sein Forschungsprojekt über die Hinterlassenschaft des kroatischen Komponisten Slavomir Grančarić in Wien wurde ihm 1994 durch das Ministerium für Wissenschaft und Technologie der Republik Kroatien ein ÖAAD-Stipendium (Österreichischer Akademischer Austauschdienst; im Rahmen der Erasmus-Stipendien) für die Dauer eines Semesters zuerkannt. Von 1995 bis 1999 studierte er als außerordentlicher Student am Konservatorium der Stadt Wien Cembalo in der Klasse von Prof. Thomas Schmögner sowie Generalbass-Spiel und Aufführungspraxis in der Barockzeit.

2005 kehrte er nach Zagreb zurück und nahm die Stelle des Leiters des Kroatischen Musikinformationszentrums (damals im Rahmen der Konzertdirektion Zagreb) an.

Bereits während seines Studiums war er als Mitarbeiter bei „Omladinski radio 101“ („Jugend-Rundfunk 101“) und beim Kroatischen Rundfunk tätig und schrieb eine Reihe von Konzertbesprechungen und stellte Sendungen über kroatische Musiker zusammen. Ab 1991 veröffentlichte er als freier Mitarbeiter Artikel über Musik (Musikkritiken, Berichte über Musikereignisse in Wien sowie Texte über seine musikwissenschaftlichen Forschungsarbeiten) in Tageszeitungen (*Večernji list*, *Jutarnji list*, *Novi list*), in den Zeitschrift *Zarez*, *Cantus*, sowie in der deutschen Monatszeitschrift *Gitarre und Laute*. In Wien war er bei ORF und Radio Stephansdom mehrmals in Sendungen zu Gast, die der kroatischen Musik gewidmet waren.

1999 gründete Merkaš in Wien den Verein zur Förderung der kroatischen Musik, der es sich zur Aufgabe macht, kroatische Musik in Österreich aktiv zu fördern. Seit der Gründung des Vereins bis heute beschäftigt sich dieser mit der Förderung und Entwicklung von Strategien und Förderungskonzepten zur Verbreitung von kroatischer klassischer Musik in

Österreich. Im Rahmen dieses Vereins organisierte er von 1999 bis 2004 mehrere beachtenswerte Konzerte, an denen kroatische Musiker und Komponisten präsentiert wurden.

Seit 2005 organisiert der Verein in Zusammenarbeit mit dem Kroatischen Musikinformationszentrums das Festival der kroatischen Musik in Wien, ein Projekt, das ausschließlich durch Merkaš realisiert wurde, als dieser nach Zagreb zurückgekehrt war und die Stelle des Leiters von MIC an der Konzertdirektion übernahm.

Inzwischen hat sich das Festival zu einem respektablen Musikereignis entwickelt: Jedes Jahr (heuer zum 13. Mal) wird eine Reihe von Konzerten innerhalb eines Monats in den prestigeträchtigsten Konzertsälen der Stadt Wien abgehalten (Musikverein, Konzerthaus, Jazz & Music Club Porgy & Bess usw.), an denen die prominentesten kroatischen Musiker aus dem Bereich der Klassik, des Pop-Rock, der Jazzmusik (z.B. Zagreber Philharmonie, Zagreber Solisten, Chor des Kroatischen Rundfunks etc.) sowie originaler traditioneller Musik auftreten. Durch die aufgeführten Konzerte im Rahmen des Festivals wurden kroatische Kulturkreise sowie ein breites Publikum in Wien für Konzertprogramme mit kroatischen Werken sensibilisiert. Zudem wurde dadurch die Zusammenarbeit mit einer Reihe angesehener und einflussreicher Institutionen in Österreich begründet. All diese Jahre hindurch hat Merkaš in Wien unermüdlich systematisch ein kulturelles Fundament aufgebaut, ein logistisches und finanzielles Netz geknüpft, das auch weiterhin die Präsentation kroatischer Musik in der österreichischen Hauptstadt ermöglichen und das Ansehen kroatischer klassischer Musik außerhalb der Grenzen Kroatiens heben kann.

Nach dem Vorbild des Festivals der kroatischen Musik in Wien organisierte er 2008 erfolgreich das Festival der kroatischen Musik in Berlin.

Nicht nur in Österreich und Deutschland sondern auch in der Tschechischen Republik hatte er Gelegenheit kroatische Musik vorzustellen, indem er eine Vorlesung über kroatische Musik an der Karls-Universität in Prag hielt, mit dem Titel „Kroatisch-tschechische Musikbeziehungen“. Unter seinen aktuellsten Projekten sollten folgende genannt werden: Als Leiter des Kroatischen Musikinformationszentrums (MIC) initiierte er die Herausgabe von sechs CDs mit Werken von Dora Pejačević beim Deutschen Musiklabel „cpo“ sowie zwei CDs mit Werken von Boris Papandopulo, und bereits einige weitere sind in Vorbereitung. Merkaš ist zugleich der Autor der Texte in den Begleitbüchern einiger dieser CDs. In derselben Funktion als Leiter von MIC regte er die Veröffentlichung einer Reihe von Notenausgaben an, die unter Mithilfe des internationalen Distributors Harrassowitz weltweite Verbreitung erfuhren. Er ist auch Initiator der MIC-Projekte „Noina arka“ (Arche Noah), „Hrčak“ (Hamster), „Živi skladatelj“ (Der lebende Komponist)), welche sich die wichtige

Aufgabe zum Ziel gesetzt haben, das kroatische Musikerbe zu schützen, zu bewahren und zu archivieren.

Als Musikwissenschaftler begab er sich auf Forschungsreisen (Prag, New York, Turin, Venedig, Sarajevo, Stuttgart, Belgrad, Wien, Bonn, Gelsenkirchen, Frankfurt, Budapest), um als verloren gegoltene Werke zu suchen und die Hinterlassenschaften der kroatischen Komponisten Božidar Kunc, Dora Pejačević, Boris Papandopulo, Blagoje Bersa und Ivan Šibenčanin (Giovanni Sebenico) ausfindig zu machen.

Er arbeitete beim Musiklexikon des Kroatischen Lexikographischen Instituts „Miroslav Krleža“ mit, und seine wissenschaftlichen Arbeiten wurden sowohl in der musikwissenschaftlichen Zeitschrift *Arti musices* sowie im Sammelband *Rad* der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste veröffentlicht. Er ist Träger des Preises „Vatroslav Lisinski“ der Kroatischen Komponistenvereinigung (2014, für den Beitrag zum kroatischen Musikschaffen). Derzeit ist er als Herausgeber im Kroatischen Musikinformationszentrum angestellt.

Davor Merkaš
Topolnica 28, 10000 Zagreb, Kroatien
davor.merkas@yahoo.com