



OPER – SÜDWEST

Herausgegeben von
Sarah-Denise Fabian und
Rüdiger Thomsen-Fürst

Beiträge zur Geschichte der Oper
an den südwestdeutschen Höfen
des 18. Jahrhunderts



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Oper – Südwest

Oper – Südwest

Beiträge zur Geschichte der Oper an den südwestdeutschen Höfen des 18. Jahrhunderts

Für Silke Leopold zum 70. Geburtstag
vorgelegt von den Mitarbeitern der Forschungsstelle
»Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik«
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften

Herausgegeben von Sarah-Denise Fabian & Rüdiger Thomsen-Fürst
unter Mitarbeit von Johannes Knüchel



**HEIDELBERGER AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN**

Forschungsstelle
Südwestdeutsche Hofmusik

Schwetzingen 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



**UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK**
HEIDELBERG

Publiziert bei heiBOOKS,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2020.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf heiBOOKS,
der E-Book-Plattform der Universitätsbibliothek Heidelberg,
<https://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks>, dauerhaft frei verfügbar
(Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heibooks-book-588-8

doi: <https://doi.org/10.11588/heibooks.588>

Text © 2020. Das Copyright liegt bei den Autorinnen und Autoren.

Umschlagillustration: »Coupe du nouvel Opera de Stuttgart«, nach einem Entwurf von Philippe de La Guèpière, um 1758 (in: Diderot/d'Alembert, *L'Encyclopédie*, Théâtres Pl. I)

ISBN 978-3-948083-09-0 (Hardcover)

ISBN 978-3-948083-20-5 (Softcover)

ISBN 978-3-948083-08-3 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort		VII
Sarah-Denise Fabian	Neptun sei Dank – oder: ein Selbstmord zum Geburtstag? Die Finalgestaltung von Jommellis <i>Didone abbandonata</i> (Stuttgart 1763)	1
Rüdiger Thomsen-Fürst	Nadeln im Heuhaufen. Der historische Katalog der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe als Quelle für das Repertoire des Rastatter Hoftheaters	24
Yevgine Dilanyan	»spectakln sind meine freüde« – Sigismund von Rumlings Werke für das Zweibrücker Musiktheater auf dem Karlsberg am Beispiel der Ariette »Demandez ma vie«	37
Panja Mücke	Von fremder Hand? Zum Kompositionsprozess in Hasses Dresdner Opern	61
Adrian Kuhl	»Feingefühlte Charakteristik« – Mozart-Rezeption in Franz Danzis <i>Der Berggeist</i>	77
Joachim Veit	Franz Danzis <i>Mitternachtsstunde</i> – ein Echo auf Mozarts <i>Figaro</i> ?	103
Armin Brinzing	<i>Bey Mozarts Grabe</i> – frühe Kompositionen zum Andenken Mozarts	131

Vorwort

Mit dem vorliegenden Band möchten die Mitarbeiter der Forschungsstelle »Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert« der Heidelberger Akademie der Wissenschaften der Leiterin Prof. Dr. Silke Leopold zu ihrem 70. Geburtstag ein Geschenk überreichen. Aus dem Anlass dieser kleinen Sammlung ergibt sich auch ihr Inhalt: Zum einen sind die Themen der Aufsätze regional auf Südwestdeutschland und zeitlich auf das 18. Jahrhundert konzentriert, zum anderen sind sie inhaltlich auf die Oper fokussiert. Denn was die pfälzische Kurfürstin Elisabeth Augusta von sich selbst sagte, gilt auch für die Jubilarin: Die Oper ist ihr das Liebste!

Erfreulicherweise konnten einige Kollegen, die freundschaftlich mit der Arbeit der Forschungsstelle verbunden sind, für die Mitarbeit an diesem Band gewonnen werden. *Oper – Südwest* beleuchtet ausgewählte Facetten des Musiktheaters im 18. Jahrhundert – insbesondere an südwestdeutschen Höfen, aber auch mit einem Blick weiter in Richtung Nordosten. So wird einerseits der Kompositionsprozess von Johann Adolf Hasses Dresdner Opern näher untersucht, andererseits werden neue Möglichkeiten zur Rekonstruktion des Opernrepertoires in Rastatt, Baron Sigismund von Rumlings Musiktheater für Zweibrücken und die besondere Finalgestaltung von Niccolò Jommellis *Didone abbandonata* am württembergischen Hof im Jahr 1763 thematisiert. Und zum dritten sind drei Beiträge dem Wirken des in Schwetzingen getauften Musikers Franz Danzi gewidmet.

Durch Letzteres wird der Band zugleich zu einem Tagungsbericht: Im Juni 2013 veranstaltete die Forschungsstelle in Schwetzingen ein eintägiges Symposium zum Thema »Mozartvariationen – Franz Danzi und die Mozartverehrung im ausgehenden 18. Jahrhundert«. Anlass dafür war der 250. Geburtstag des Komponisten. Die Vorträge dieser Tagung blieben aus verschiedenen Gründen ungedruckt. Im vorliegenden Band sind nun die Referate des Symposiums enthalten, die im weitesten Sinne mit dem Musiktheater zu tun haben. So werden zum einen Danzis Opern *Der Berggeist* und *Die Mitternachtsstunde* auf Mozart-Anspielungen untersucht, zum anderen frühe Kompositionen zum Andenken Mozarts – darunter auch ein Werk Danzis – vorgestellt. Den

Referenten gebührt Dank dafür, dass sie ihre Referate in schriftliche Fassungen brachten, uns zur Verfügung stellten und sich damit der Reihe der Gratulanten anschließen.

Johannes Knüchel danken wir für das sorgfältige Korrekturlesen, das Einrichten und den Satz der Texte.

Herzlichen Glückwunsch!

Sarah-Denise Fabian und Rüdiger Thomsen-Fürst

Neptun sei Dank – oder: ein Selbstmord zum Geburtstag?

Die Finalgestaltung von Jommellis *Didone abbandonata* (Stuttgart 1763)

Sarah-Denise Fabian

Nachdem Niccolò Jommelli Pietro Metastasio's Libretto *Didone abbandonata* bereits zweimal vertont hatte – einmal für Rom und einmal für Wien¹ –, wandte er sich ihm anlässlich des 35. Geburtstags von Herzog Carl Eugen erneut zu. An diesem Tag, dem 11. Februar 1763, erklang Jommellis dritte Version der *Didone* im Rahmen der Festveranstaltungen erstmals am württembergischen Hof.

Mit Dido fiel die Wahl² hierbei allerdings auf eine Geschichte, deren Ende nicht unbedingt Feierstimmung aufkommen lässt, denn bekanntlich wählt Dido den Freitod, nachdem sie von Aeneas verlassen worden ist. Diesem dramaturgischen Problem begegneten die Verantwortlichen bei den Aufführungen im Jahr 1763 durch eine bemerkenswerte Schlussgestaltung, nach der problemlos wieder in die dem Anlass entsprechende Feierlaune umgeschwenkt werden konnte. Um diese Schlussgestaltung und die Gesamtdramaturgie jener Aufführung soll es in vorliegendem Beitrag gehen.

Der Schluss im Libretto und Vertonungen vor 1763

Am Ende von Pietro Metastasio's Libretto steht die verzweifelte Dido im Fokus: Aeneas hat sie verlassen, Iarbas hat Karthago in Brand gesteckt und auch von ihrer Schwester Selene, die ihr erst jetzt gesteht, dass sie ebenfalls Aeneas liebt, fühlt sich Dido hintergangen. So sieht Dido schließlich den Selbstmord als einzige Lösung und stürzt sich in den brennenden Palast.³

Mit ihren letzten Worten benennt sie in der *Scena ultima*, dass sie von allen verlassen wurde, und fasst den Entschluss des Freitodes:

-
- 1 Vgl. Art. »Niccolò Jommelli. *Didone abbandonata*«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth u. L. v. Sieghart Döhring, Bd. 3, München 1989, S. 202–204 (Sabine Henze-Döhring), hier: S. 204.
 - 2 Die Wahl der Libretti traf dabei der Herzog selbst. Vgl. Audrey Lyn Tolkoff: *The Stuttgart Operas of Niccolò Jommelli*, Diss. Yale 1974, S. 211.
 - 3 Vgl. Art. »*Didone abbandonata*« (Henze-Döhring), S. 203.

DIDONE

Ah, che dissi infelice! A qual eccesso
mi trasse il mio furore?
Oh Dio, cresce l'orrore! Ovunque io miro,
mi vien la morte e lo spavento in faccia:
trema la reggia e di cader minaccia.
Selene, Osmida! Ah! tutti,
tutti cedeste alla mia sorte infida:
non v'è chi mi soccorra, o chi m'uccida.

Vado... Ma dove? Oh Dio!
Resto... Ma poi... Che fo?
Dunque morir dovrò
senza trovar pietà?

E v'è tanta viltà nel petto mio?
No no, si mora; e l'infedele Enea
abbia nel mio destino
un augurio funesto al suo cammino.
Precipiti Cartago,
arda la reggia; e sia
il cenere di lei la tomba mia.⁴

4 »Didone abbandonata«, in: *Pietro Metastasio. Opere (= La letteratura italiana. Storia e testi* 41), hg. v. Mario Fubini, Mailand u.a. 1968, S. 85. Zeitgenössische Übersetzung: DIDO alleine: »Ich Unglückselige, was habe ich gesagt? Zu was für einer Ausschweifung hat mich meine Wuth verleitet? O ihr Götter! Der Greuel vermehret sich: wo ich mich nur immer hinwende, sehe ich dem Schrecken und Tod entgegen: die Burg wird erschüttert und ist dem Einsturz nahe. Selene! Osmidas! Ach! Ihr seyd alle vor meinem grausamen Schicksal geflohen. Ist dann Niemand da, der mir zu Hülfe käme, oder mich des Lebens beraubte? ¶ Ich gehe... Wohin?... O ihr Götter! Ich will hier bleiben... was werde ich aber hernach thun? Soll ich also ohne eines Menschen Mitleiden sterben? ¶ Wie? Soll in meinem Herzen eine so große Niederträchtigkeit herrschen? Nein, ich will sterben; mein Schicksal soll dem ungetreuen Aeneas eine unglückliche Reise vorbedeuten; Carthago solle in Steinhaufen, und die Burg in Aschen verwandelt, diese aber meine Grabstätte werden.« Zitiert nach: *LA DIDONE ABBANDONATA. DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DUCALE STUTTGART FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO DI SUA ALTEZZA SERENISSI-*

Der Untergang Karthagos und der Tod Didos als Ende einer Oper sind in der Geschichte der Opera seria bemerkenswert, da es sich hierbei keineswegs um ein ›typisches‹ lieto fine handelt. Auch wenn zum Schluss auf moralischer Seite die Ordnung wieder hergestellt ist, nimmt die Oper für die weibliche Hauptfigur ein tragisches Ende.⁵ Mit den oben zitierten Worten Didos endet die erste Vertonung von Metastasios Libretto – Domenico Natale Sarros Oper *Didone abbandonata*, die 1724 in Neapel uraufgeführt wurde.⁶

Bekanntlich wurde Metastasios Libretto anschließend noch von zahlreichen weiteren Komponisten in Musik gesetzt⁷ und tatsächlich schließen bei den meisten die Opern auch mit dieser tragisch endenden *Scena ultima* – so etwa Tommaso Albinonis Vertonung von 1725⁸ sowie diejenige von Davide Perez aus dem Jahr 1751⁹ und auch Tommaso Traettas Oper von 1757.¹⁰ Ebenso Jommellis beide vor Stuttgart komponierten Versionen von *Didone abbandonata* können hier als Beispiel angeführt werden. In seiner 1746 für Rom komponierten Oper singt Dido die erwähnten letzten Worte und anschließend erklingt lediglich ein Schlussakkord.¹¹ Die für Wien 1749 neu vertonte Version endet ebenfalls mit dem letzten Vers Didos »Il cenere di lei la tomba mia.«¹²

MA CARLO, *DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. [...]*, Stuttgart 1763, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 201, 203.

- 5 Vgl. Art. »Metastasio, eigentlich Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura«, in: *MGG*², Personenteil 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 85–97 (Silke Leopold), hier: Sp. 94. Vgl. auch Art. »Didone abbandonata« (Henze-Döring), S. 203.
- 6 Vgl. Domenico Sarro: *La Didone*, Neapel, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Rari 7.2.5 (Abschrift von 1730).
- 7 Vgl. Art. »Metastasio« (Leopold), Sp. 87.
- 8 Vgl. dazu das Libretto: *Didone abbandonata. Tragedia [...] da rappresentarsi in musica nel Teatro Tron di S. Cassano. Il carnevale dell'anno MDCCXXV. [...] In Venezia*, Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Lo. 69.
- 9 Vgl. dazu das Libretto (von 1752): *Didone abbandonata. Dramma per Musica [...] in occasione della Fiera dell' Anno MDCCLII. Consacrato a Sua Altezza Serenissima Francesco III. Duca di Modena, Reggio, Mirandola, ec.*, München, Bayerische Staatsbibliothek, L.eleg.m. 3876.
- 10 Vgl. dazu das Libretto: *Didone abbandonata. Dramma per Musica [...] Da Rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè. L'Autunno dell' Anno 1757. In Venezia, MDCCLVII*, Mailand, Biblioteca nazionale Baldense, Racc. Dramm. 548.
- 11 Vgl. *La Didone. Musica del Sig.r Niccolò Jommelli*, Neapel, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Rari 7.7.23.
- 12 Vgl. dazu: *La Didone abbandonata. Dramma per musica, da rappresentarsi nel nuovo privilegiato imperial Teatro, alla corte. In occasione del gloriosissimo giorno natalizio di S. S. C. R. M. di Francesco Primo [...]*, In *Vienna l'Anno M. D. CC. XLIX*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 672, S. 71.

Bei anderen Werken findet sich im Libretto sogar noch eine Regieanweisung,¹³ die Didos Weg in den brennenden Palast nennt oder beschreibt. Ersteres findet sich beispielsweise bei Andrea Bernasconis *Didone abbandonata* aus dem Jahr 1741¹⁴ und Johann Adolph Hasses Oper von 1742.¹⁵ Eine ausführlichere Beschreibung wiederum ist für Giuseppe Sartis Vertonung (1762) vorgesehen, hier heißt es im Libretto:

*Dicendo l'ultime parole corre Didone a precipitarsi disperata e furiosa nelle ardenti ruine della reggia: e si perde fra i globi di fiamme, di faville, e di fumo, che si sollevano alla sua caduta.*¹⁶

Der Schluss im Libretto für die Stuttgarter Aufführung von 1763

Von den genannten Beispielen hebt sich Jommellis Stuttgarter Version für das Jahr 1763 nun deutlich ab. Im Libretto beginnt die *Scena ultima* mit Didos oben wiedergegebenen letzten Worten, bevor eine ausführliche Regieanweisung folgt, die zunächst Didos Gang in den brennenden Palast beschreibt. Außerdem wird geschildert, wie sich der Untergang Karthagos in einer Unordnung der Natur spiegelt: Ein Gewitter zieht auf und das Meer stürmt mit hohen Wellen.

Doch endet die Oper an dieser Stelle nicht, sondern das tosende Meer löscht schließlich den Brand der Burg, wodurch auch die Naturelemente wieder zur Ruhe kommen. Der Himmel hellt sich auf, das Meer beruhigt sich und die Burg des Neptuns kommt zum Vorschein. Der Meeresherr nähert sich auf einer Muschel sitzend, umgeben von seinem Gefolge aus Nereiden, Sirenen und Tritonen. Er mahnt die Wellen und Winde

13 Auch in der modernen Edition von Metastasios Werken findet sich eine ausführliche Regieanweisung am Ende: »*Didone abbandonata*«, in: *Metastasio. Opere*, hg. v. Mario Fubini, S. 85f.; vgl. auch »*Didone abbandonata*«, in: *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*, Bd. 1 Drammi, hg. v. Bruno Brunelli, Verona 1953, S. 52.

14 Vgl. dazu das Libretto: *La Didone abbandonata da rappresentarsi in Musica nel Teatro Nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Massimiliano Giuseppe Duca dell'Alta, e Bassa Baviera [...]*, nel *Carnovale 1760*, München, Bayerische Staatsbibliothek, vol. XXVIII.

15 Vgl. dazu das Libretto: *Didone abbandonata. Tragedia da rappresentarsi nel Regio Teatro di Berlino per ordine di Sua Maestá*, Berlin 1753.

16 Libretto: *Didone abbandonata. Dramma per Musica da rappresentarsi sul Regio Teatro Danese, l'inverno dell'anno 1762*, Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, DA 1.–2.S 568, S. 126. Übersetzung: s. Fußnote 17 erster Absatz.

zur Ruhe und fordert eine allgemeine Stille. Außerdem wünscht Neptun, dass nicht nur das Feuer an dem Abend eine große Wirkung erzielen soll, sondern auch er selbst und sein Gefolge – alle Meeresgottheiten und Meereswesen sollen erscheinen und die Prächtigkeit des Meeres (und damit die Macht Neptuns) demonstrieren. Dem folgt wiederum eine Regieanweisung, in der darauf hingewiesen wird, dass alle den Befehl Neptuns mit Tänzen umsetzen:

Dicendo l'ultime parole corre Didone a precipitarsi disperata e furiosa nelle ardenti ruine della Reggia: e si perde fra i globi di fiamme, di faville, e di fumo, che si sollevano alla sua caduta.

Nel tempo medesimo sul ultimo Orizzonte comincia a gonfiarsi il mare, e ad avanzarsi lentamente verso la Reggia, tutto addombrato al di sopra da dense nuvole, e secondato dal tumulto di strepitosa sinfonia. Nell'avvicinarsi all'incendio, a proporzione della maggior resistenza del fuoco, va crescendo la violenza dell'acque. Il furioso alternar dell'onde; il frangersi, ed il biancheggiar di quelle nell'incontro delle opposte ruine; lo spesso fragor de' tuoni, l'interrotto lume de' lampi, e quel continuo muggito marino, che suole accompagnar le tempeste, rappresentano l'ostinato contrasto dei due nemici elementi.

Trionfando finalmente per tutto sul fuoco estinto le acque vincitrici; si rasserena improvvisamente il cielo, si dileguano le nubi: si cangia l'orrida in lieta sinfonia: e dal seno dell'onde, già placate e tranquille, sorge la ricca, e luminosa Reggia di Nettuno.

Nel mezzo di quella assiso nella sua lucida conca, tirata da mostri marini, e circondata da festive schiere di Nereidi, di Sirene, e di Tritoni, comparisce il Nume, che, appoggiato al gran Tridente, parla nel seguente tenore.

NETTUNO

Su, procelle, omai cessate,
E negli antri vostri argenti
Fieri venti – ritornate:
Vuò calmato intorno il mar.

No l'emulo Vulcano oggi fra voi
Co' spettacoli suoi – la gloria tutta
Solo non otterrà. Gran parte anch'io
D'avervene desio. – Nereidi belle,

Miei Tritoni, Sirene, e quante mai
Albergan Deitadi in fonti, e in fiumi
Tutte soggette all'umido mio regno,
Sì, la mia impresa a sostener v'impegno.

*A questi accenti i Segvaci di Nettuno s'affrettano a vicenda per eseguire gli ordini di lui, ed a celebrar colla danza la gloria, e il trionfo suo.*¹⁷

Dieses Ende der Oper ist zwar keine Stuttgarter Erfindung, scheint aber dennoch ganz bewusst auf die dramaturgische Anlage der Aufführungen am württembergischen Hof im Februar 1763 zugeschnitten zu sein. Aber zunächst einmal zur textlichen Erweiterung des Librettoschlusses: Die ausführliche Regieanweisung, die schließlich das

¹⁷ Vgl. Libretto der Aufführung 1763; *LA DIDONE ABBANDONATA*, A 21 Bü 638, S. 200–206. Zeitgenössische Übersetzung: »Indeme Dido die letzten Worte spricht, läuft sie nach dem Feuer, und stürzet sich in voller Wuth und Verzweiflung in den brennenden Schutt hinein, allwo sie unter denen durch ihren Fall erregten Flammen, Funken und Rauch sich verlieret. ¶ Zu gleicher Zeit überziehet sich der Himmel mit einem dichten Gewölke. Man sieht äusserst an dem Horizont, wie das Meer steigt, und sich nach und nach unter dem Getöse einer lebhaften Symphonie gegen der Burg ausbreitet. Je näher dasselbe dem Feuer kommt, je mehr nimmt dessen Gewalt über Hand. Das abwechselnde Toben der Wellen, das Schäumen und Anprellen derselben an denen eingefallenen Stücken, das öftere Donnern und Blitzen und das ständige Rauschen des stürmenden Meers stellen den hartnäckigen Streit dieser zwey widrigen Elemente vor. ¶ Nachdeme endlich die Menge und Gewalt des Wassers der Feuer gänzlich gedämpft, so heitert sich unversehens der Himmel auf, die Wolken zertheilen sich, die Symphonie verändert sich ebenfalls auf eine schickliche Arth, und aus der Tiefe der bereits gelegten Wellen kommt die prächtig und helleuchtende Burg des Neptuns hervor. ¶ Die Gottheit erscheint mitten in derselben, in Begleitung der Nereiden, Sirenen und Tritonen: Sie sitzt auf ihrer glänzenden von Meer-Wundern gezogenen Muschel, lehnet sich auf die dreyzinkigte Gabel, und gibt folgendes zu vernehmen: ¶ NEPTUNUS: Ihr Wellen, höret auf zu toben, und ihr brausenden Winde ziehet euch in eure Höhlen zurück; denn ich gebiete nunmehr eine allgemeine Stille. Nein, der eifernde Vulcan soll heute bey Euch mit seinen Schau-Spielen nicht alle Ehre allein behalten; ich will auch Theil daran haben. Ihr schöne Nereiden, ihr meine Tritonen, Sirenen, und was immer für Gottheiten sich in denen Brunnen und Flüssen befinden, ich befehle euch hiermit, daß ihr zu Ausführung meines Vorhabens alles Mögliche beytragen sollet. ¶ Hierauf beeifert sich das Gefolge des Neptuns seinen Befehl zu befolgen und seinen Ruhm und Triumph mit Tänzen feyerlich zu begehen.« Zitiert nach: *LA DIDONE ABBANDONATA*, A 21 Bü 638, S. 203–207.

Erscheinen Neptuns ankündigt, findet sich ebenfalls in anderen Libretti des 18. Jahrhunderts.¹⁸ Nach Studien von Mario Fubini und Friedrich Lippmann wurde sie wohl erstmals in Spanien im Jahr 1752 bei Giuseppe Sclaris Oper für Barcelona¹⁹ und bei Baldassare Galuppi's Version für Madrid verwendet – und im Gegensatz zum Stuttgarter Libretto als ›Licenza‹ bezeichnet.²⁰ Dort kommt anschließend auch Neptun zu Wort, wobei es sich allerdings um andere Verse als diejenigen im Stuttgarter Libretto handelt.²¹

Während Neptun in der Stuttgarter Version einfach den Naturelementen Einhalt gebietet und sein Gefolge zu einem fröhlichen Treiben und Feiern auffordert, enthalten die Verse für Spanien deutlichere Anspielungen auf politische Auseinandersetzungen und die Ermahnung zu friedlicher Einigung. Die Worte Neptuns sollten dort vermutlich auf die Auseinandersetzung Spaniens mit Portugal um die Grenzen in Südamerika anspielen.²²

Diese politische Subnote wurde am württembergischen Hof wahrscheinlich ganz bewusst weggelassen. Die Anspielungen hätten in Stuttgart auch keinen Sinn ergeben, da die Auseinandersetzungen im für damalige Verhältnisse weit entfernten Spanien aktuell, nicht aber für Württemberg von Bedeutung waren. Außerdem fielen die Operaufführungen der Jahre 1763 und 1764 am württembergischen Hof besonders

18 Vgl. »Didone abbandonata«, in: *Metastasio. Opere*, hg. v. Fubini, S. 85f.; »Didone abbandonata«, in: *Tutte le Opere*, hg. v. Brunelli, S. 52f.

19 Vgl. ebd., S. 86. Das Libretto für die Aufführung von Sclaris Aufführung im Jahr 1753 verzichtet auf Neptuns Erscheinen, hier endet die Oper mit Didos Weg in die Flammen. Vgl. dazu das Libretto: *Didone abbandonata. Dramma di Pietro Metastasio, da rappresentarsi nel Teatro della molto illustre Città di Barcellona, nell'anno di 1753* [...], Bologna, Biblioteca Liceo musicale, Lo.O. 1270, S. 132.

20 Vgl. Friedrich Lippmann: »La ›Didone abbandonata‹ di Niccolò Jommelli (Stoccarda, 1763)«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 38 (2003), S. 257–281, hier: S. 262.

21 Hier heißt es: »NETTUNO: Se alla discordia antica | ritornar gli elementi, astri benigni | del ciel d'Iberia, in questo di vedete, | non vi rechi stupor. Di merto eguali, | bella gara d'onor ci fa rivali. | Se l'emulo Vuclano | qui degl'incendi suoi | fa spettacolo a voi, per qual cagione | dovrà sì nobile peso | a me nune dell'acque esser conteso? Perché ceder dovrei? S'ei tuona in campo | talor da' cavi bronzi, | dell'ira vostra esecutor fedele; | della vostra giustizia | fedele ognora esecutore anch'io | porto a' mondi remoti | le vostre leggi; e ne riporto i voti. | Onde a ragion pretesi | parte alla gloria; onde a ragion costrinsi | nell'illustre contesa | a fremer le procelle in mia difesa. | Tacete, o mie procelle, | di questo soglio al piè, or che il rivale a me | cedé la palma. | E dell'ibere stelle | al fausto balenar | tutti i regni del mar | tornino in calma.« Zitiert nach: »Didone abbandonata«, in: *Metastasio. Opere*, hg. v. Fubini, S. 86f.

22 Vgl. Lippmann: »La ›Didone abbandonata‹ di Niccolò Jommelli«, S. 263.

prächtig aus, um von den politischen Sorgen des Herzogs abzulenken. Zu dieser Zeit wurde Carl Eugen nämlich von den Landständen allmählich unter Druck gesetzt²³ – bei der Opernaufführung selbst, zumal zur Feier seines Geburtstags, wieder eine politische Anspielung mithineinzubringen, wäre also für den Herzog wenig erfreulich gewesen. An seinem Geburtstag sollte es schließlich eine ›sorgenfreie‹ Unterhaltung geben, die zugleich durch eine äußerst großartige und damit kostspielige Aufführung die Macht des Hofes – zumindest auf dem Gebiet der Kunst – nach außen demonstrierte.

Entsprechend unterstützen die ›württembergischen‹ Neptun-Verse, die vermutlich von dem nicht bekannten Bearbeiter des Librettos stammen,²⁴ wunderbar das dramaturgische Konzept des Aufführungsabends. Bei *Didone abbandonata* im Jahr 1763 handelt es sich nämlich um eine derjenigen Opern Jommellis, bei denen zwischen den Akten je ein neuartiges Handlungsballett des Ballettmeisters Jean Georges Noverre aufgeführt wurde.

Nachdem 1760 Noverre am württembergischen Hof engagiert wurde, stellte ihm der Herzog alle erdenklichen Mittel zur Realisierung seiner Ballettreform zur Verfügung und entsprechend waren die spektakulären Ballettaufführungen – ebenso wie Jommellis Opern – damals allgemein bekannt.²⁵ Am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg wurden die Reformballette Noverres im Rahmen der Theaterveranstaltungen aufgeführt, also zwischen den Akten der Opera seria Jommellis. Nach dem ersten Akt folgte meist ein großes, tragisches Ballett, das auch tragisch enden konnte. Das zweite Ballett war in der Regel ein heroisches Handlungsballett, das vielfach Divertissementcharakter hatte. Nach dem dritten und letzten Akt der Opera seria wurde meist ein pompöses Divertissement oder ein Schlussballo (häufig eine Chaconne)

23 Vgl. zur politischen Situation am württembergischen Hof: Gabriele Haug-Moritz: *Württembergischer Ständekonflikt und deutscher Dualismus. Ein Beitrag zur Geschichte des Reichsverbands in der Mitte des 18. Jahrhunderts* (= *Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg* Reihe B Forschungen 122), Stuttgart 1992, S. 92.

24 Lippmann vermutet, dass Mattia Verazi das Libretto für die Stuttgarter Aufführung bearbeitet hat; es handelt sich insgesamt aber um nicht allzu viele Abweichungen von Metastasios Libretto. Vgl. zu den Abweichungen im Libretto: Lippmann: »La ›Didone abbandonata‹ di Niccolò Jommelli«, S. 260–264.

25 Vgl. Art. »Noverre, Jean Georges«, in: *MGGz*, Personenteil 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1127–1231 (Sibylle Dahms), hier: Sp. 1228; dies.: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München 2010, S. 40f.

getanzt.²⁶ Dabei schwebte Noverre vor, dass die Ballette nicht die Opernhandlung unterbrechen, sondern sie sinnvoll ergänzten oder fortführten. Entsprechend sollten die Hauptmotive der Opernhandlung bzw. der drei Akte der Opera seria in der Thematik des jeweiligen Balletts wieder aufgegriffen werden.²⁷ So wurde 1763 zwischen dem ersten und zweiten Akt von *Didone abbandonata* das Ballett *Medée et Jason* aufgeführt, das die Thematik ›Liebe und Liebesverlust‹ aufnimmt und auch tragisch endet. Nach dem zweiten Akt wurde *Orphée et Euridice* getanzt – hier steht entsprechend das Thema ›Liebe und Tod‹ im Vordergrund, allerdings nimmt das zweite Ballett ein gutes Ende: Amor befreit Eurydike aus der Schattenwelt und zum Schluss sind die beiden Liebenden vereint.²⁸

Das Libretto der *Dido* aus dem Jahr 1763 leitet nun am Ende der Oper direkt in die Tänze über, indem Neptun sein Gefolge zu Tänzen auffordert und diese in der finalen Regieanweisung genannt werden. Das Ende der Oper verlangt ein abschließendes Divertissement-artiges Ballett – 1763 wurde also nicht einfach ein Ballett nach dem dritten Akt angefügt, sondern es ergab sich zwangsläufig aus dem Libretto-Ende: Zum Schluss wurde das Ballett *La Gloria e il Trionfo di Nettuno*²⁹ getanzt. Die Handlung der Oper und die Handlung des Balletts schließen folglich nahtlos aneinander an bzw. die beiden Genres gehen fließend ineinander über.³⁰ Dem festlichen Anlass entsprechend ist die Gesamtdramaturgie des Opernabends also in Richtung einer Feierstimmung angelegt: Das erste Ballett um Medea und Jason endet tragisch, das zweite Ballett nimmt ein gutes Ende und die Dido-Oper führt zum Schluss direkt zum großen, freudigen

26 Vgl. Sibylle Dahms: »Noverres Stuttgarter Ballette und ihre Überlieferung. Das Warschauer Manuskript«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 3 (1996), S. 197–204, hier: S. 199.

27 Vgl. Dahms: *Der konservative Revolutionär*, S. 126.

28 Vgl. ebd., S. 127. Vgl. dazu auch die Auflistung der Ballette in den ausführlichen Beschreibungen der Feierlichkeiten von Joseph Uriot: »Le premier a pour titre *Médée & Jason*. Le second est *Orphée & Eurydice*.« Zitiert nach: [Joseph Uriot]: *DESCRIPTION DES FETES DONNEES PENDANT QUATORZE JOURS A L'OCCASION DU JOUR DE NAISSANCE DE SON ALTESSE SERENISSIME MONSEIGNEUR LE DUC REGNANT DE WURTEMBERGE ET TECK &c. &c. &ch. LE ONZE FEVRIER M DCC LXIII.*, Stuttgart 1763, S. 38. (Hervorhebungen im Original).

29 Vgl. Dahms: »Noverres Stuttgarter Ballette und ihre Überlieferung«, S. 202.

30 Dies nennt auch Uriot in seinen Beschreibungen der Feierlichkeiten: »Et le troisième [Ballet] qui tient au sujet de l'Opéra est un Ballet de toutes les Divinités de la Mer & des Eaux qui par l'ordre de Neptune s'empresent par leurs Danses a couronner les divertissements de ce grand Jour.« Zitiert nach: [Uriot]: *DESCRIPTION DES FETES*, S. 38.

Schlussballo der Meeresgottheiten. Dadurch erinnert die ausführliche Regieanweisung am Ende der Oper auch an eine ›Licenza‹, zumal durch sie zur Stimmung, die dem Anlass der Aufführung entspricht, zurückgeführt wird.

Jommellis Vertonung der Scena ultima und Noverres abschließendes Ballett

Jommelli wiederum vertont die Scena ultima vielgestaltig. Entsprechend der Zerstörung Karthagos und Didos Verzweiflung weicht die Vertonung hier vom Seria-typischen Rezitativ-Aria-Schema ab. Vielmehr werden unterschiedlich gestaltete Abschnitte zu einem Szenenkomplex zusammengefügt.

So beginnt die letzte Szene mit einem Abschnitt, der wie ein *Accompagnato-Rezitativ* gestaltet ist:³¹ Dido sieht den Untergang Karthagos und sich selbst von allen verlassen. Die innere und äußere Unruhe wird dabei – typisch für Jommelli – durch die Instrumentalbegleitung verdeutlicht: Sechzehntel-Sextolen in den Violinen (T. 6–11), *Tirate* in den Streichern und der Bassgruppe (T. 13–17, T. 27) sowie Tonrepetitionen (T. 22–26) zeichnen die Gefühlslage nach. Die mehrmaligen Tempowechsel – *Adagio* (T. 1), *Andante* (T. 6), *Allegro assai* (T. 12) – unterstützen dies zusätzlich. Äußerst eindrücklich wird auch der Vers »tutti cedeste alla mia sorte infida« vertont: Von allen verlassen singt hier Dido auch einsam, indem im Kontrast zu allen anderen Takten kein einziges Instrument den Gesang begleitet (T. 30f., s. Abb. 1).

31 Grundlage für folgende Analyse ist das Wiener Autograph: *DIDONE ABBANDONATA. Da rappresentarsi nel Ducal Teatro di Stutgard il dì 11. Febraro 1763. Felicissimo Giorno Natalizio di S. A. S. il Duca Regnante di Wirtemberg e Tec & Nuovamente posto in Musica da Nicolò Jommelli Direttore della Musica, e primo Maestro di Cappella di S. A. S.*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16488/1–3.

29
Cor. I/II

29
Ob. I/II

29
VI. I

VI. II

Va.

29
Did.
ah tut - ti tut - ti ca - des - te al - la mia sor - te in fi - da non

Basso

f *p*

Abb. 1: Jommelli: *Didone abbandonata*, Scena ultima, T. 29–32.

Wiedergabe nach: *DIDONE ABBANDONATA*, A-Wn, Mus.Hs.16488/3.

Ariosier sind die folgenden Abschnitte gestaltet. Die in Es-Dur stehenden Verse »Vado... Ma dove? Oh Dio | Resto... Ma poi... Che fo« sind von einer immer wieder aufwärts gerichteten, mit Tonwiederholungen versehenen Sechzehntel-Begleitung geprägt, die Didos Aufgewühltheit verdeutlichen (»Allegro« T. 37–56) und schließlich in Jommellis berühmtes »crescendo il forte« münden. In einem deutlich sanfter klingenden Abschnitt (»Adagio assai« T. 57–64), bei dem ein lombardischer Rhythmus vorherrschend ist, stellt Dido die Frage, ob sie einsam sterben soll (»Dunque morir dovrò | senza trovar pietà?«). Der Entschluss zum Freitod wird schließlich mit punktierten Rhythmen, Läufen und Tonrepetitionen in den Instrumenten untermalt (»Allegro assai« T. 65–78). Eine Notiz in der Partitur Jommellis gibt vor, was auch in der Regieanweisung im Libretto folgt – Dido läuft mit ihren letzten Worten auf die Flammen zu (»va a buttarsi nel fuoco« s. Abb. 2).

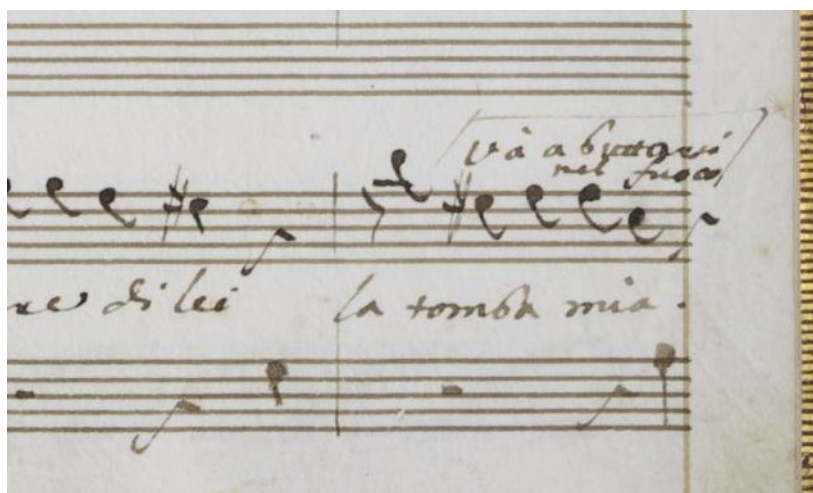


Abb. 2: Jommelli: *Didone abbandonata*, Scena ultima, T. 78.

DIDONE ABBANDONATA, A-Wn, Mus.Hs.16488/3, S. 55^f.

Anschließend erklingt ein sehr langer instrumentaler Abschnitt (T. 79–129), der schließlich wieder nach D-Dur zurückkehrt, der Anfangstonart der Oper. Obwohl hier kein Tempowechsel mehr vorgesehen ist, kann man diese Instrumentalpassage noch einmal deutlich in unterschiedlich gestaltete Unterabschnitte unterteilen. Diese bilden die verschiedenen Zustände der Naturgewalten ab, die in der ausführlichen Regieanweisung genannt werden. Die ersten Takte mit Tonrepetitionen und mehreren kleinen, abwärts gerichteten Läufen scheinen Didos Gang in die Flammen zu begleiten (T. 79–84), die schließlich in einen längeren Orgelpunkt auf D münden (T. 85–91). Nach Didos Tod und dieser kurzzeitigen musikalischen Ruhe baut sich der musikalische Satz wieder auf (T. 92–116) – wie es im Libretto heißt, steigt das Meer an, die Wellen nähern sich dem brennenden Karthago und es gewittert. Insbesondere Tonrepetitionen, Läufe und die Anweisung ›crescendo il forte‹ verbildlichen die aufgewühlte Natur. Nach zwei Takten, in denen sich dynamische Kontraste häufen (T. 117f.), erklingt eine deutlich ruhigere, kantabler gestaltete Passage (T. 119–129), die vermutlich – nachdem das Feuer gelöscht wurde – die wieder beruhigte Natur verdeutlichen soll (s. Abb. 3). Bei den abschließenden Trillern, die später auch bei Neptuns Gesang in der Begleitung auftauchen (T. 128, vgl. T. 150), könnte am Horizont die Burg des Meeresherrn erscheinen, wie es in der Regieanweisung heißt.

The image displays a musical score for measures 120-125 of the final scene of Jommelli's opera 'Didone abbandonata'. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the parts are: Cor. I/II (Corns), Ob. I/II (Oboes), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Va. (Viola), Did. (Flute), and Basso (Bass). The key signature is G major (one sharp). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamics like 'p' (piano). The measures are numbered 120 through 125.

Abb. 3: Jommelli: *Didone abbandonata*, Scena ultima, T. 120–125.

Wiedergabe nach: *DIDONE ABBANDONATA*, A-Wn, Mus.Hs.16488/3.

Der nächste Großabschnitt, der nach der Fermate unmittelbar erklingen soll (Anweisung »siegue subito«), wendet sich dem Meeresherrn und seinem Gefolge zu. Das instrumentale Vorspiel (T. 130–145), das die Motive der folgenden Gesangsstimme antizipiert, dient dabei vermutlich dem Auftreten Neptuns mit den Nereiden, Sirenen und Tritonen. In G-Dur stehend, mit Trillern, kleinen Läufen und kantablen Melodien versehen, nimmt die Passage nun einen deutlich fröhlicheren Gestus ein. In diesem Sinne ist auch Neptuns Gesang gestaltet, der den Winden und dem Feuer Einhalt gebietet. Die Passage (T. 146–186) ist arios gestaltet und im ersten Textdurchgang mit einigen längeren Koloraturen versehen (T. 160–167, 169–172). Beim zweiten Textdurchgang wird entsprechend der Bitte, dass die Naturelemente zur Ruhe kommen sollen, auf dem Wort »calmato« keine ausgedehnte Koloratur mehr gesungen, sondern lediglich ein langer Ton ausgehalten (T. 182f., vgl. Abb. 4a und 4b).

158

Cor. I/II

Ob. I/II

VI. I

VI. II

Va.

Nett.

Basso

p

p

p

p

p

162

Cor. I/II

Ob. I/II

VI. I

VI. II

Va.

Nett.

Basso

Vuò cal - - - ma

Abb. 4a: Jommelli: *Didone abbandonata*, Scena ultima, T. 158–165.

Wiedergabe nach: *DIDONE ABBANDONATA*, A-Wn, Mus.Hs.16488/3.

180

Cor. I/II

Ob. I/II

VI. I

VI. II

Va.

Nett.

Basso

p *f* *p* *f* *p* *f* *tr*

- sa - te vuò cal - ma to in - tor - no il mar.

Abb. 4b: Jommelli: *Didone abbandonata*, Scena ultima, T. 180–184.

Wiedergabe nach: *DIDONE ABBANDONATA*, A-Wn, Mus.Hs.16488/3.

Dem schließt sich noch ein rezitativisch gestalteter Abschnitt an (T. 187–203), in dem Neptun sein Gefolge zu Tänzen auffordert, um damit auch seine Macht zu demonstrieren. Nach dem letzten Takt ist in Jommellis Opernpartitur vermerkt, was nun folgen soll: ein »Ballo« (s. Abb. 5). Dieser muss sich auch zwangsläufig unmittelbar anfügen: Zum einen wird es durch die Aufforderung Neptuns inhaltlich verlangt, zum anderen erfordert das Rezitativ musikalisch ein abschließendes Schlusstück.

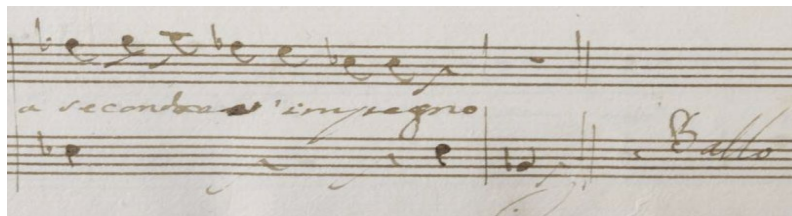


Abb. 5: Jommelli: *Didone abbandonata*, Scena ultima, T. 202f.
DIDONE ABBANDONATA, A-Wn, Mus.Hs.16488/3, fol. 62^v.

In der Opernpartitur ist der Schlussballett nicht enthalten. Dies ist auch nicht weiter verwunderlich, denn Jommelli komponierte nicht die Musik für die Ballette Noverres. Dafür waren die Hofmusiker Johann Joseph Rudolph und Florian Deller zuständig. 1763 komponierte Rudolph die Musik zu *Medée et Jason* und Deller die Musik zu *Orphée et Euridice*.³² Die Musik für den Schlussballett, das Ballett *La Gloria e il Trionfo di Nettuno*, komponierte ebenfalls Deller.³³ Während für die ersten beiden Ballette Handlung, Musik und Kostümfiguren im sogenannten Warschauer Manuskript – der Hauptquelle für Noverres Wirken am württembergischen Hof – überliefert sind,³⁴ ist dies beim Abschluss-Ballett leider nicht der Fall.³⁵ Im Warschauer Manuskript sind von diesem Ballett weder Handlung, noch Musik, noch Figuren enthalten. Die Musik zu *La Gloria e il Trionfo di Nettuno* gilt als verschollen.³⁶ Auch im Opernlibretto zu *Didone abbandonata*,

32 Vgl. Sibylle Dahms: »Das Repertoire des ›Ballet en Action‹. Noverre – Angiolini – Lauchery«, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, hg. v. Wolfgang Grätzer u. Andrea Lindmayr, Laaber 1992, S. 125–142, hier: S. 138f.

33 Vgl. ebd., S. 136.

34 Vgl. *Warschauer Manuskript*, MS Warschau, Bd. 2, 3, 4 u. 7, Warschau, Biblioteka Uniwersytecka, Zb. Król.vol.796, 797, 798, 801.

35 Vgl. MS Warschau, Zb. Król.vol.795–805; vgl. Dahms: »Noverres Stuttgarter Ballette«, S. 202.

36 Vgl. Hermann Abert: »Einleitung«, in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Florian Deller und Johann Joseph Rudolph)* (= *Denkmäler Deutscher Tonkunst* I. 43 u. 44), hg. v. dems., Leipzig 1913, S. V–XXIV, hier: S. XIII. Vgl. Art. »Deller, Florian Johann«, in: *MGGz*, Personenteil 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 768–770 (Sibylle Dahms), hier: Sp. 769; dies.: »Noverres Stuttgarter Ballette«, S. 202.

das für die ersten beiden Ballette ausführliche Handlungsbeschreibungen enthält,³⁷ ist am Ende nichts weiter zum Schlussballo geschrieben.³⁸

Einzige Quelle, bei der man etwas zu *La Gloria e il Trionfo di Nettuno* erfährt, sind die ausführlichen Beschreibungen des Hofbibliothekars Joseph Uriot, der relativ detailliert den Ablauf der Feierlichkeiten um den Geburtstag des Herzogs im Jahr 1763 festgehalten hat.³⁹ Dort gibt es auch einen Abschnitt, der mit ›TRIOMPHE DE NEPTUNE. Troisième Ballet‹ betitelt ist.⁴⁰ Uriot schreibt hier, dass das dritte Ballett in gewisser Weise an die Opernhandlung anknüpft. Interessant ist dabei, dass die Inhaltsbeschreibung des Balletts nun mit Didos Gang in den brennenden Palast beginnen. Anschließend wird geschildert, was auch in der abschließenden Regieanweisung des Librettos zu lesen ist und was Neptun singt: Das Meer steigt an, ein Unwetter kommt auf, schließlich wird das Feuer gelöscht, die Natur beruhigt sich, der Palast Neptuns erscheint und Neptun fordert sein Gefolge zu Tänzen auf.⁴¹ Erst der vorletzte Absatz beschreibt darüber hinaus etwas, das nicht im Opernlibretto enthalten ist: Demnach bestand der Schlussballo zunächst aus einer ›Entrée‹, bei der neun Meereshötter tanzten. Anschließend erklang

37 Vgl. *LA DIDONE ABBANDONATA*, A 21 Bü 638, S. 74–89, 138–157.

38 Vgl. ebd., S. 206.

39 Vgl. [Uriot]: *DESCRIPTION DES FETES*.

40 Vgl. ebd., S. 51.

41 Vgl. »Le troisième Ballet tenoit en quelque manière au sujet de l'Opéra. ¶ Didon en se précipitant dans les flammes qui réduisoient son Palais & Carthage en cendres, avoit glacé l'ame des Spectateurs; l'épaisse fumée qui s'élevoit dans les Airs achevoit d'obscurir le Ciel déjà couvert de nuages. Bientôt les Vents déchainés agitent la Mer qui s'enfle, & s'avance en fureur jusqu'aux murs embrasés du Palais de la malheureuse Didon. Les Flammes irritées par les Vents résistent aux efforts redoublés des Vagues horrible mugissement des Flots semble vouloir étouffer le bruit épouvantable du Tonnerre, & ce combat furieux des deux Elémens les plus terribles fait continuellement frémir d'horreur. L'Eau l'emporte à la fin sur le Feu; les flammes s'abaissent, la fumée disparoit, les nuages se dissipent, la Mer se calme, le Ciel redevient serein, & le Soleil remplit l'Hémisphère de ses rayons. ¶ Tout-à-coup on vit sortir du sein des Ondes le Palais de Neptune; il étonna par sa grandeur & sa magnificence. Ce Dieu parut sur sa Conque brillante tirée par des Monstres marins: il étoit appuyé sur son Trident redoutable, & sa Cour formée par plusieurs Groupes de Dieux marins, de Nereides, & de Syrens habillés dans le Costume le plus éclatant achevoit de donner à ce Spectacle la majesté la plus pompeuse. ¶ Neptune après avoir ainsi calmé les Tempêtes, & forcé les Vents de rentrer dans leurs Antres sombres, ordonna aux Divinités soumises à son Empire de se réunir pour donner une Fête qui, par un contraste frappant avec l'horreur des derniers instants de l'Opéra, fit oublier au Spectateur le sort de l'infortunée Reine de Carthage, & le livra tout entier à son ravissement.« Zitiert nach: *DESCRIPTION DES FETES*, S. 51–53.

eine ›Chaconne‹, bei der der Startänzer der Pariser Opéra – Gaetano Vestris, der extra für die Aufführungen am württembergischen Hof in Stuttgart engagiert worden war und 1763 auch die Rolle des Jason tanzte,⁴² – noch einmal solistisch hervortreten konnte. Nach Uriots Beschreibungen war damit die Aufführung zu Ende und die Hofgesellschaft begab sich zum Diner in das Schloss.⁴³

Auch wenn nur wenige Informationen zum abschließenden Ballett überliefert sind, kann man von ihnen dennoch einiges über das Ende des Opernabends ableiten. Interessant ist, dass Uriot als Anfang des Balletts beschreibt, was eigentlich noch Schluss des Opernlibrettos ist und auch noch von Jommelli vertont wurde. Dies bedeutet aber, dass hier wirklich für die Zuschauer Opernende und Schlussballo fließend ineinander übergingen. Offensichtlich entstand keinerlei Bruch zwischen den beiden Genres. Bemerkenswert ist dies vor allem deswegen, da die Musik von zwei Komponisten stammte – der Schlussballo wurde schließlich von Deller komponiert. Das Ende der Opernpartitur ist musikalisch auch so offen gestaltet, dass zwangsläufig ein weiteres Stück folgen musste, und offensichtlich schloss sich die Musik Dellers nahtlos an.

Die Beschreibungen Uriots zeigen aber ebenfalls, dass sich beim Schlussballo inhaltlich nichts Neues mehr ereignete. Es handelte sich wohl einfach um einen abschließenden Tanz im Stile eines Divertissements. Vermutlich wurde deswegen kein Inhalt für das dritte Ballett im Opernlibretto separat notiert. Wahrscheinlich dürfte dies auch der Grund sein, warum *La Gloria e il Trionfo di Nettuno* nicht im ›Warschauer Manuskript‹ enthalten ist – es ist so eng mit dem Ende der Opernhandlung verknüpft bzw. geht direkt daraus hervor, dass es nicht als eigenständiges Ballett hätte gedruckt werden können. Diese fließenden Übergänge der Genres – einerseits das Entstehen

42 Vgl. die Auflistung der Besetzung im Opernlibretto: *LA DIDONE ABBANDONATA*, A 21 Bü 638, S. 74.

43 Die beiden letzten Absätze bei Uriot lauten: »Ce Ballet peut passer pour le triomphe de la belle Danse, tant par la beauté des Pas, que par l'entete des Figures. On y remarqua une Entrée de neuf Dieux de la Mer, dont la composition épouisa les applaudissements, & de la quelle l'exécution ne pouvoit être plus parfaite. Le Sieur Vestris l'ainé y dansa une Chaconne dans la quelle il fit admirer toutes les espèces de beauté dont la haute Danse est susceptible; il s'y éleva au dessus de lui même, & l'on peut assurer que ce Morceau seul seroit courir tout Paris pendant plusieurs mois. ¶ La Cour se rendit au Palais après l'Opéra. La Table principale fut de cent vingt Couverts, & plusieurs autres occupées par près de deux cents Personnes surent aussi splendidement servies que celles du matin.« Zitiert nach: [Uriot]: *DESCRIPTION DES FETES*, S. 53f.

von Szenenkomplexen in der Oper durch dichtes Aneinanderfügen unterschiedlicher Abschnitte wie Rezitativ, Arioso und Tanz sowie andererseits das direkte Aufgreifen von Inhalten der Opernhandlung im Ballett – entsprechen dabei den reformatorischen Bestrebungen sowohl Jommellis als auch Noverres, die sie beide am württembergischen Hof (weiter) umzusetzen bestrebt waren.⁴⁴

Neptun sei Dank

Der erweiterte, an eine ›Licenza‹ erinnernde Librettoschluss mit Neptun und der daraus hervorgehende Schlussballo der Meeresgötter war ein extra für den Anlass der Aufführung geschaffenes Finale – dank Neptun nahm der Opernabend, ohne die aus der Mythologie überlieferte Entscheidung Didos zum Freitod verändern zu müssen, ein positives Ende und so konnte die Hofgesellschaft – wie es Uriot schildert – unbeschwert bei einem Diner im Schloss den Geburtstag des Herzogs feiern.

Dass dieses Finale und damit die Dramaturgie des Aufführungsabends auf den Anlass im Jahr 1763 zugeschnitten war, kann man auch von weiteren, nach der Entlassung von Jommelli und Noverre am württembergischen Hof stattgefundenen Aufführungen dieser Fassung von *Didone abbandonata* ableiten. Der Schluss wurde dafür nämlich verändert. Das Libretto der Aufführung am 10. Januar 1777 durch Schüler der Militärakademie (der späteren Hohen Karlsschule) endet mit Didos letzten Worten und folgender Regieanweisung: »Dicendo l'ultime parole corre Didone a precipitarsi disperata e furiosa nelle ardenti ruine della Reggia: e si perde fra i globi di fiamme, di faville, e di fumo, che si sollevano alla sua caduta.«⁴⁵ Auch das Textbuch der Aufführung im Jahr 1782 anlässlich des Besuchs vom russischen Großfürsten Pavel I. Petrovich und seiner

44 Vgl. zu Jommellis Opernschaffen Marita Petzold McClymonds: »The Evolution of Jommelli's Operatic Style«, in: *Journal of the American Musicological Society* 33,2 (1980), S. 326–355, hier: S. 332; Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *MGGz*, Personenteil 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 1148–1159 (Reiner Nägele), hier v.a. Sp. 1149f.; Tolkoff: *The Stuttgart Operas of Niccolò Jommelli*, v.a. S. 34, 192. – Vgl. zu Noverres Wirken am württembergischen Hof Dahms: *Der konservative Revolutionär*, v.a. S. 40–43; dies.: »Noverres Stuttgarter Ballette«, S. 197–204.

45 *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 640, S. 180. Übersetzung s. Fußnote 17 erster Absatz.

Frau schließt ebenso⁴⁶ – der Auftritt Neptuns sowie die daraus hervorgehenden Tänze der Meeresgötter kommen hier also nicht mehr vor.

Überlieferte Abschriften von Jommellis Stuttgarter Fassung legen auch nahe, dass nach 1763 die Oper ohne das Neptun-Finale aufgeführt wurde. Eine Stuttgarter Partitur-Abschrift, die vermutlich für eine Aufführung der Karlsschule angefertigt wurde, endet mit dem Takt, der Takt 129 im Autograph entspricht.⁴⁷ Auch eine auf um 1800 datierte Berliner Partitur-Abschrift endet an dieser Stelle.⁴⁸ Die Partituren hören also mit dem ersten Abschnitt des ursprünglich längeren instrumentalen Zwischenspiels – hier dann also als Nachspiel – nach Didos letzten Worten auf, das den Gang der Protagonistin in die Flammen begleitet und auch harmonisch wieder zur Grundtonart D-Dur der Oper zurückkehrt. Auf die Passage ab Takt 130, die dann musikalisch das Erscheinen Neptuns einleitet, wurde offensichtlich verzichtet.

Das Finale mit Neptun und den tanzenden Meeresgöttern war also tatsächlich gezielt auf die Aufführung 1763 zugeschnitten – ein Jahr, das zu der Zeitspanne am württembergischen Hof gehört, in der für Musik und Kunst enorme Summen ausgegeben wurden. Der Herzog unterstützte in diesen Jahren uneingeschränkt Jommellis Operschaffen und Noverres tänzerisches Wirken – beide konnten so zum Ruhm des württembergischen Hofes auf dem Gebiet der Kunst beitragen. Dass beide Genres sich bei den Aufführungsabenden im Prinzip in eine Gesamtdramaturgie einfügten, Oper und Ballett also aufeinander abgestimmt waren und dadurch die beiden Genres auch äußerst harmonisch ineinander übergehen konnten, wird an der Finalgestaltung der Stuttgarter *Didone abbandonata* aus dem Jahr 1763 ganz besonders deutlich.

46 Vgl. das Libretto der Aufführung 1782: *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 641.

47 Vgl. *Didone abbandonata*, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XVII 242a–d. Die Partitur enthält bei den Arien im Vergleich zum Wiener Autograph nur die A-Teile; die Arien wurden offensichtlich immer um den B-Teil und das da-Capo gekürzt. Vgl. dazu: Lippmann: »La ›Didone abbandonata‹ di Niccolò Jommelli«, S. 257.

48 Vgl. *Opera: Didone Abbandonata: Rappresentata nel Teatro Ducale di Stutgard 1763*, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 11246, S. 155. Vgl. zur Datierung auch den Eintrag bei RISM: <https://opac.rism.info/search?id=452024184&View=rism>, letzter Zugriff: 06.09.2018.

Literaturverzeichnis

Primärquellen. Musikalien

- [Jommelli, Niccolò]: *La Didone. Musica del Sig.r Niccolò Jommelli*, Neapel, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Rari 7.7.23.
- [Jommelli, Niccolò]: *DIDONE ABBANDONATA. Da rappresentarsi nel Ducal Teatro di Stutgard il dì 11. Febraro 1763. Felicissimo Giorno Natalizio di S. A. S. il Duca Regnante di Wirtemberg e Tec & Nuovamente posto in Musica da Nicolò Jommelli Direttore della Musica, e primo Maestro di Cappella di S. A. S.*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16488/1-3.
- [Jommelli, Niccolò]: *Didone abbandonata*, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XVII 242a-d.
- [Jommelli, Niccolò]: *Opera: Didone Abbandonata: Rappresentata nel Teatro Ducale di Stutgard 1763*, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 11246.
- Sarro, Domenico: *La Didone*, Neapel, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Rari 7.2.5.
- Warschauer Manuskript*, MS Warschau, Bd. 2, 3, 4 u. 7, Warschau, Biblioteka Uniwersytecka, Zb. Król.vol. 795-805.

Primärquellen. Texte

- Didone abbandonata. Dramma per Musica da rappresentarsi sul Regio Teatro Danese, l'inverno dell'anno 1762*, Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, DA 1.-2.S 568, S. 126.
- Didone abbandonata. Dramma per Musica [...] Da Rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè. L'Autunno dell' Anno 1757. In Venezia, MDCCLVII*, Mailand, Biblioteca nazionale Baldense, Racc. Dramm. 548.
- Didone abbandonata. Dramma di Pietro Metastasio, da reppresentarsi nel Teatro della molto illustre Città di Barcellona, nell'anno di 1753 [...]*, Bologna, Biblioteca Liceo musicale, Lo.O. 1270.
- Didone abbandonata. Dramma per Musica [...] in occasione della Fiera dell' Anno MDCCCLII. Consacrato a Sua Altezza Serenissima Francesco III. Duca di Modena, Reggio, Mirandola, ec.*, München, Bayerische Staatsbibliothek, L.eleg.m. 3876.
- »Didone abbandonata«, in: *Pietro Metastasio. Opere* (= *La letteratura italiana. Storia e testi* 41), hg. v. Mario Fubini, Mailand u.a. 1968.

»Didone abbandonata«, in: *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*, Bd. 1 Drammi, hg. v. Bruno Brunelli, Verona 1953.

Didone abbandonata. Tragedia da rappresentarsi nel Regio Teatro di Berlino per ordine di Sua Maestá, Berlin: Haude und Spener 1753.

Didone abbandonata. Tragedia [...] da rappresentarsi in musica nel Teatro Tron di S. Cassano. Il carnevale dell'anno MDCCXXV. [...] In Venezia, Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Lo. 69.

La Didone abbandonata da rappresentarsi in Musica nel Teatro Nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Massimiliano Giuseppe Duca dell'Alta, e Bassa Baviera [...], nel Carnovale 1760, München, Bayerische Staatsbibliothek, vol. XXVIII.

La Didone abbandonata. Dramma per musica, da rappresentarsi nel nuovo privilegiato imperial Teatro, alla corte. In occasione del gloriosissimo giorno natalizio di S. S. C. R. M. di Francesco Primo [...], In Vienna l'Anno M. D. CC. XLIX, Paris, Bibliothèque nationale de France, 672.

LA DIDONE ABBANDONATA. DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DUCALE STUTTGART FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA CARLO, DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. [...], Stuttgart 1763, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638.

[Uriot, Joseph]: *DESCRIPTION DES FETES DONNEES PENDANT QUATORZE JOURS A L'OCCASION DU JOUR DE NAISSANCE DE SON ALTESSE SERENISSIME MONSEIGNEUR LE DUC REGNANT DE WURTEMBERGE ET TECK &c. &c. &ch. LE ONZE FEVRIER M DCC LXIII*, Stuttgart 1763.

Sekundärliteratur

Abert, Hermann: »Einleitung«, in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Florian Deller und Johann Joseph Rudolph) (= Denkmäler Deutscher Tonkunst I. 43 u. 44)*, hg. v. dems., Leipzig 1913, S. V–XXIV.

Art. »Deller, Florian Johann«, in: *MGG2*, Personenteil 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 768–770 (Sibylle Dahms).

Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *MGG2*, Personenteil 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 1148–1159 (Reiner Nägele).

- Art. »Metastasio, eigentlich Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura«, in: *MGG2*, Personenteil 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 85–97 (Silke Leopold).
- Art. »Niccolò Jommelli. Didone abbandonata«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth u. L. v. Sieghart Döhring, Bd. 3, München 1989, S. 202–204 (Sabine Henze-Döring).
- Art. »Noverre, Jean Georges«, in: *MGG2*, Personenteil 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1127–1231 (Sibylle Dahms).
- Dahms, Sibylle: »Das Repertoire des ›Ballet en Action‹. Noverre – Angiolini – Lauchery«, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, hg. v. Wolfgang Gratzer u. Andrea Lindmayr, Laaber 1992, S. 125–142.
- Dies.: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München 2010.
- Dies.: »Noverres Stuttgarter Ballette und ihre Überlieferung. Das Warschauer Manuskript«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 3 (1996), S. 197–204.
- Eintrag »Jommelli. Didone abbandonata« bei RISM, <https://opac.rism.info/search?id=452024184&View=rism>, letzter Zugriff: 06.09.2018.
- Haug-Moritz, Gabriele: *Württembergischer Ständekonflikt und deutscher Dualismus. Ein Beitrag zur Geschichte des Reichsverbands in der Mitte des 18. Jahrhunderts (= Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg Reihe B Forschungen 122)*, Stuttgart 1992.
- Lippmann, Friedrich: »La ›Didone abbandonata‹ di Niccolò Jommelli (Stoccarda, 1763)«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 38 (2003), S. 257–281.
- Petzold McClymonds, Marita: »The Evolution of Jommelli's Operatic Style«, in: *Journal of the American Musicological Society* 33.2 (1980), S. 326–355.
- Tolkoff, Audrey Lyn: *The Stuttgart Operas of Niccolò Jommelli*, Diss. Yale 1974.

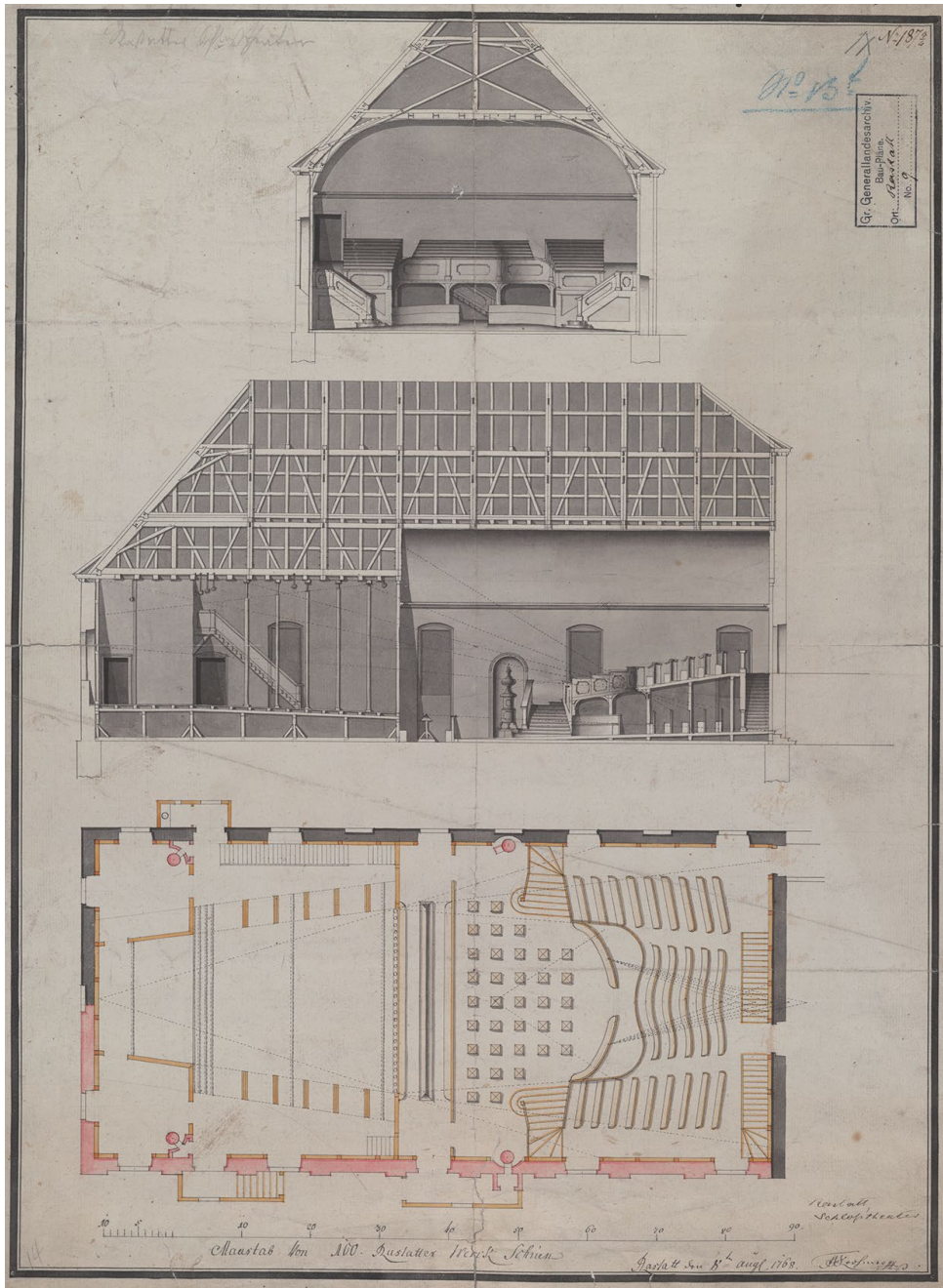


Abb. 1: Das 1768 gebaute neue Hoftheater in Rastatt, Zeichnung von Franz Ignaz Krohmer (Karlsruhe, Generallandesarchiv, G Rastatt Nr. 9).

Nadeln im Heuhaufen

Der historische Katalog der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe als Quelle für das Repertoire des Rastatter Hoftheaters

Rüdiger Thomsen-Fürst

Musikalien, insbesondere die für Aufführungen notwendigen Stimmen, waren in der Vergangenheit in erster Linie Gebrauchsgegenstände, die nach ihrer praktischen Verwendung vielfach als nicht sammel- oder archivwürdig angesehen, sondern oft makuliert oder ganz vernichtet wurden. Anders verhielt es sich mit den Libretti: Sie waren Sammelobjekte von Privatleuten, fanden aber auch Eingang in höfische Bibliotheken. Häufig sind schon Einzelexemplare prachtvoll und aufwendig gebunden, nicht selten aber in Sammelbänden buchbinderisch zusammengefasst.

Der Verlust von fast allen musikalischen Quellen ist für den Fall der Hofmusik in Rastatt zu beklagen. Nach der Zerstörung Baden-Badens im Pfälzischen Erbfolgekrieg hatte Markgraf Ludwig Wilhelm hier ein neues Schloss errichten lassen. Mit dem Rastatter Frieden von 1715 entfaltete sich in der Folge das höfische Leben, zu dem auch eine bedeutende Hofkapelle zählte.¹ Rastatt blieb bis zum Aussterben der Linie im Jahre 1771 für gut ein halbes Jahrhundert Residenz der katholischen Markgrafen von Baden-Baden.

Leider sind auch die Libretti des Rastatter Hoftheaters nur in den seltensten Fällen erhalten. Wie groß die Verluste sind, lässt sich unter anderem aus einem Brief ableiten, den Joseph Aloys Schmittbaur am 22. Mai 1775 an das Oberhofmarschallamt in Karlsruhe richtete.² Schmittbaur, zunächst Kapellmeister in Rastatt, dann Konzertmeister in Karlsruhe, war im Zusammenhang mit seinem Wechsel nach Köln aufgefordert worden, nicht nur seine für Karlsruhe komponierten Werke, sondern auch die in Rastatt entstandenen Kompositionen an den Hof abzuliefern, ohne einen finanziellen Ausgleich dafür zu erhalten: »Es folgen also noch 12 operetten samt denen dazu gedruckten 300 stük beyläufig Exemplarien des Textes«, schrieb der angehende Domkapellmeister

1 Zur Geschichte der Rastatter Hofmusik vgl. Rüdiger Thomsen-Fürst: »Die Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715–1771)«, in: Silke Leopold/Bärbel Pelker (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1)*, Heidelberg 2014/2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 409–434, dort auch weitere Literaturangaben.

2 Karlsruhe, Generallandesarchiv, in: 56/974.

resignierend. Von diesen Rastatter Libretti fehlt heute im Bestand der Badischen Landesbibliothek, der Nachfolgeinstitution der Hofbibliothek, jede Spur.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war dies offenkundig noch anders. Ludwig Schieder-mair fand hier das Textbuch »der 1762 aufgeführten Oper *L'Isola disabitata*, die von dem »Concertmeister von Seiner fürstl. Durchl.« Joseph Schmittbaur »von Neuem« auf den bekannten Text Metastasio's komponiert war«. ³ Die Badische Landesbibliothek erlitt im Zweiten Weltkrieg erhebliche Verluste, zu denen auch viele der von Schieder-mair noch eingesehenen Materialien gehören.

Erhalten hat sich jedoch der historische handschriftliche Zettelkatalog der Bibliothek, der den Bestand bis zur Zerstörung im Jahre 1942 dokumentiert. Seit einigen Jahren ist dieser Katalog auch online einsehbar. ⁴ Seine Benutzung ist aber trotz der digitalen Verfügbarkeit nicht unproblematisch: ⁵ Gesucht werden kann entweder nur nach dem Autor oder, ist dieser unbekannt oder gibt es deren mehrere, nach dem Werk-titel. Eine systematische nach Schlagwort, Ort und Jahr oder gar eine kombinierte Suche sind nicht möglich. Daher bleibt als einzige Möglichkeit die Stichprobe, um diesen Katalog als Quelle zu erschließen.

Vor einiger Zeit konnten eine Reihe von Textbüchern beziehungsweise Periochen (Programmen mit Zusammenfassungen) zu Werken aufgefunden oder zumindest

3 Ludwig Schieder-mair: »Die Oper an den badischen Höfen des 17. u. 18. Jahrhunderts«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 14 (1912/13), S. 191–207, 369–449 u. 510–550, hier: S. 200. Der Karlsruher Katalog und das Mannheimer Libretto (ein Exemplar in D-Heu) verwenden den Titel *L'Isola inhabitata*.

4 <https://www.blb-karlsruhe.de/die-blb/geschichte/historischer-katalog-1872-1942/>, hier auch weitere Informationen zum Katalog (letzter Zugriff 23.10.2018).

5 Neben gelegentlichen Leseproblemen bestehen einige grundlegende Schwierigkeiten: Auf der Homepage der Badischen Landesbibliothek heißt es dazu: »Der Katalog wurde nach den für die wissenschaftlichen Bibliotheken in Deutschland üblichen Ordnungsregeln der Zeit sortiert. Das heißt, die Ordnung der Titel erfolgt nach einem grammatikalischen Prinzip. Bei Schriften ohne Verfasser oder wenn bei einem Verfasser mehrere Titel nachgewiesen sind, werden die Titel nicht nach der gegebenen Wortfolge sondern nach dem regierenden Substantiv geordnet. Die Preußischen Instruktionen als einheitliches Regelwerk waren noch nicht entstanden, deshalb weist der Katalog an einigen Stellen deutlich lokale Besonderheiten auf. Bisweilen ist die Ordnung der Katalogkarten nicht korrekt. Die Karten waren und sind lose eingelegt und der Katalog war auch über 1942 hinaus ein Arbeitsinstrument. Es war nicht möglich, vor der Digitalisierung den Katalog durchzusortieren. Es empfiehlt sich daher, um die gesuchte Stelle herum oder im alphabetischen Index etwas zu blättern.«, <http://ipac.blb-karlsruhe.de/help.php>, (letzter Zugriff 23.10.2018).

nachgewiesen werden, die am Rastatter Hof aufgeführt worden waren.⁶ So ließ sich zumindest ein rudimentärer Singspiel- und Opern-Spielplan für die Regierungszeit des letzten baden-badischen Markgrafen rekonstruieren. Zu diesen Funden gehört das Libretto *Scherzo Pastorale*⁷ eines ungenannten Autors in der Vertonung von Schmittbaur sowie ein Fragment, das sich als Teil eines Librettos zur Oper *Imeneo in athene* von Silvio Stampiglia, vertont wahrscheinlich ebenfalls von Schmittbaur, identifizieren ließ.⁸

Ausgehend von diesen Funden war ein erster Versuch, nämlich die Suche nach dem Titel *Imeneo in athene*, erfolgreich. Im Zettelkatalog der BLB ließ sich folgende Karte auffinden:

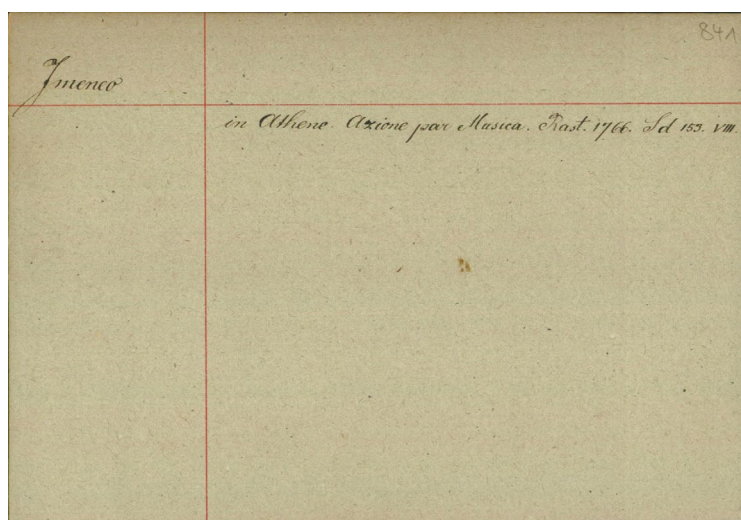


Abb. 2: Historischer Katalog der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karte Nr. 130883.

Diese Karteikarte bestätigt zunächst die Rastatter Provenienz des in der Historischen Bibliothek zu Rastatt aufgefundenen Fragments, das nur aus einem einzigen Blatt (ohne Titel) besteht.⁹ Bisher wurde angenommen, dass das Werk im Spätjahr 1768 zur Einwei-

6 Rüdiger Thomsen-Fürst: *Studien zur Musikgeschichte Rastatts im 18. Jahrhundert* (= *Stadtgeschichtliche Reihe* 2), Frankfurt am Main u.a. 1996, S. 188–189.

7 Rastatt, Stadtarchiv, Sign. Oq 11; vgl. Thomsen-Fürst: *Musikgeschichte Rastatts*, S. 135–137.

8 Rastatt, Historische Bibliothek, o. Sign.; vgl. Thomsen-Fürst: *Musikgeschichte Rastatts*, S. 138–141.

9 S. Thomsen-Fürst: *Studien zur Musikgeschichte Rastatts*, S. 139.

hung des in Rastatt neu errichteten Hoftheaters (vgl. Abb. 1) aufgeführt worden sei.¹⁰ Aus dem Katalog geht nun aber hervor, dass die »Azione per Musica« bereits 1766 gespielt worden war.¹¹ Leider fehlt auf der Karteikarte ein Hinweis auf den Komponisten.

Die Recherche nach weiteren Titeln (*L'Isola disabitata*, *Scherzo Pastorale*) führte zu keinem Treffer. Ebenso erfolglos blieb in diesem Zusammenhang die Suche nach den Komponisten Joseph Aloys Schmittbaur, Johann Adolf Hasse und Niccolò Jommelli, von denen man vermuten könnte, dass ihre Werke in Rastatt aufgeführt wurden.

Eine größere Anzahl an Treffern erhält man bei der Autorensuche mit Blick auf die Librettisten. Zu dem Lemma »Metastasio, Pietro« ist eine ganze Reihe von Karten vorhanden. Neben einzeln verzeichneten Textbüchern findet sich hier auch eine Sammelkarte, die einen Hinweis auf die Existenz einer Libretto-Sammlung mit der Stammsignatur Sd. 153 beziehungsweise Sd. 154 beinhaltet:

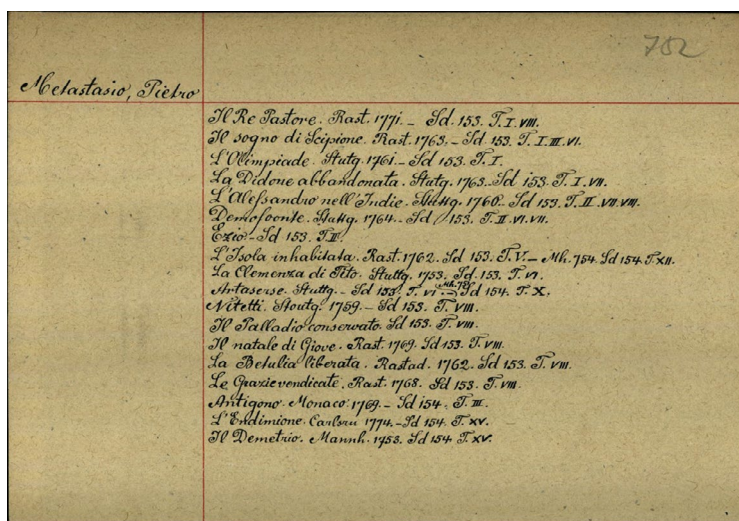


Abb. 3: Historischer Katalog der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karte Nr. 176572.

¹⁰ S. Thomsen-Fürst: *Studien zur Musikgeschichte Rastatts*, S. 139.

¹¹ Zur Geschichte der Theaterbauten im Rastatter Schloss s. Martina Kitzing-Bretz: *Der Markgräflisch Baden-Badische Hofbaumeister und Bauinspektor Franz Ignaz Krohmer (1714–1789)*, Diss. Heidelberg 2001, S. 115–123.

Ein weiterer Librettist, dessen Werke man in der Bibliothek vermuten könnte, ist der zunächst württembergische, dann kurpfälzische Hofpoet Mattia Verazi. Tatsächlich liefert die Suche unter dem Lemma »Verazi, Mattia«, eine Reihe von Treffern, insgesamt sind sechs Titel aus Mannheim und Stuttgart aufgelistet:

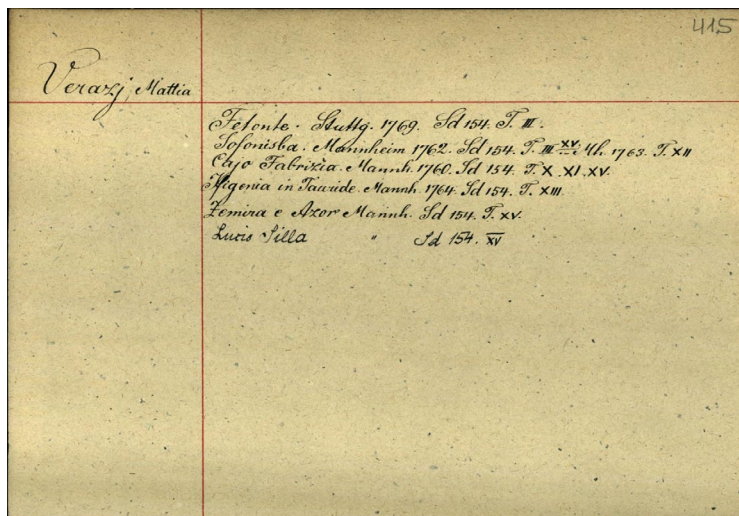


Abb. 4: Historischer Katalog der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karte Nr. 273592.

Hinter der Stammsignatur »Sd. 153–154« scheint sich also eine Libretto-Sammlung aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts zu verbergen, worauf die geographisch dicht beieinanderliegenden Herkunftsorte (Mannheim, Stuttgart, Rastatt, Karlsruhe) und Publikationsdaten (1753–1776)¹² hindeuten.¹³ Zu dieser Signaturengruppe gehörte auch das *Imeneo in athene* Libretto aus Rastatt (Signatur: Sd. 153 VIII). Es scheint, als wären von einigen Libretti gleich mehrere Exemplare vorhanden gewesen, worauf die

12 Das letzte auf den hier angeführten Katalogkarten genannte Datum ist das Jahr 1774, jedoch fand die Aufführung von Verazis *Zemira e Azor* in Mannheim erst 1776 statt. Zur Datierung und zur Überlieferung dieses Librettos vgl. Thomas Betzwieser: »Opéra comique als italienische Hofoper: Grétrys *Zemira e Azor* in Mannheim (1776)«, in: *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999 (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 8)* hg. von Ludwig Finscher, Bärbel Pelker u. Rüdiger Thomsen-Fürst, Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 435–466.

13 Leider ließ sich die genaue Bedeutung der Signatur nicht mehr klären, da neben den Beständen auch zahlreiche Unterlagen der Bibliothek verbrannten. Für Nachforschungen und Auskünfte bedankt sich der Autor bei Brigitte Knödler von der Badischen Landesbibliothek.

römischen Zahlen nach dem »T.« (möglicherweise = Tomus, Band) hindeuten könnten (vgl. z.B. Abb. 4: »Cajo Fabrizio Mannh. 1760 Sd. T. XI. XI. XV.«) Auch sind Drucke desselben Textes von verschiedenen Orten (s. *L'Isola inhabitata* = Rastatt 1762 und Mannheim 1754) vorhanden gewesen.

Es ist weiter anzunehmen, dass diese Sammlung am Karlsruher Hof zusammengetragen wurde und schon im 18. Jahrhundert zum Bestand der damaligen Hofbibliothek gehörte. Das muss jedoch Vermutung bleiben, da letztlich nicht bekannt ist, wann diese Textbücher in die Bibliothek kamen, ob sie zusammen oder als Einzelbände eingestellt wurden. Wir wissen aber, dass der Markgraf Carl Friedrich und seine Frau Caroline incognito Opern-Aufführungen etwa in Mannheim besuchten.¹⁴ Auf diesem Weg könnten die Libretti der besuchten Aufführungen in die Hofbibliothek gelangt sein. Mit den von Schmittbaur abgeführten 300 Textbüchern seiner eigenen Kompositionen kamen wahrscheinlich auch weitere Textbücher aus dem Bestand der baden-badischen Hofbibliothek nach Karlsruhe.

Glücklicherweise sind hinter den Titeln in der Regel (Druck-)Ort und Jahr genannt. So lassen sich im Bestand der Bibliothek insgesamt sieben Libretti aus Rastatt nachweisen, von denen vier zuvor völlig unbekannt waren:

<i>L'Isola inhabitata</i>	1762	Sd. 153 T. V
<i>La Betulia liberata</i> [Oratorium]	1762	Sd 153 T. VIII
<i>Imeneo in Athene. Azione in Musica</i>	1766	Sd 153 VIII
<i>Le Grazie vendicate</i>	1768	Sd 153 T. VIII
<i>Il Sogno di Scipione</i>	1769	Sd. 153 T. I.III.VI.
<i>Il natale di Giove</i>	1769	Sd. 153 T. VIII
<i>Il Re Pastore</i>	1771	Sd. 155 T. I.VIII

¹⁴ Beleg hierfür ist ein Brief vom 9. Februar 1773 des badischen Hofrats Johann Dominikus Ring an Christoph Martin Wieland, in dem Ring schreibt: »Das Resultat ware, daß man vieles zu ihrem [Wielands] Lobe sagte und versicherte, wann Weimar nur so weit als etwa Manheim, wo man oft der Opera zu gefallen sich incognito einfindet, von Carlsruhe entfernt läge, wir alle kommen und ihre Alceste mit bewundern helfen würden.«, zitiert nach: *Wielands Briefwechsel. Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772 – 31. Dezember 1777)* bearbeitet von Hans Werner Seiffert, Berlin 1983, S. 76–77, hier: S. 76.

Von besonderem Interesse ist der Nachweis der Rastatter Herkunft eines *Il Re Pastore* Librettos. Eine Aufführung dieser Oper in der Vertonung Schmittbaurs war bereits angenommen worden,¹⁵ lässt sich aber letztlich erst durch diesen Fund beweisen.

In diesem Zusammenhang müssen nun auch zwei musikalische Quellen neu bewertet werden. In der Universitätsbibliothek Basel werden zwei Nummern dieser Oper aufbewahrt, nämlich das *Duetto* »Vanne regnar ben mio« (CH-Bu kr. IV 307) und das *Quartetto* »Ah tu non sei più mio« (CH-Bu kr. IV 306). Die beiden Stimmensätze stammen aus der Sammlung des Basler Seidenhändlers Lucas Sarasin. Sie waren Aufführungsmaterial des Basler Collegium musicum, dem Sarasin seit 1749 angehörte.¹⁶

Bei den beiden Ensemble-Sätzen aus *Il Re Pastore* handelt sich um sauber geschriebene Stimmensätze von einer Hand, die Zusätze von zwei weiteren Schreibern enthalten, die vermutlich erst in Basel hinzugefügt wurden: Beide Manuskripte erhielten in Basel jeweils einen Umschlag mit einem neuen, zusätzlichen Titelblatt. Außerdem wurden in dem *Quartetto* die Horn- zu Bratschen-Stimmen umgeschrieben. Ein dritter Schreiber fertigte außerdem eine »piccolopartitura«, eine Partitur der Gesangsstimmen, an. Darüber hinaus wurde in der Kopfzeile der Stimme für die Partie des »Agenore« die Stimmbezeichnung »Soprano« gestrichen und durch »Tenore« ersetzt (s. Abb. 9). Jeweils oben auf den Blättern findet sich eine Zahl, die als Signatur auf den Katalog verweist, der ebenfalls in der Universitätsbibliothek Basel erhalten ist.

Sehr wahrscheinlich entstanden diese Handschriften am Rastatter Hof, denn nirgendwo sonst ist eine Aufführung von Schmittbaurs Komposition nachgewiesen. Sowohl das verwendete Papier der Basler Papiermühle von Niklaus Heusler, das in Südwestdeutschland weit verbreitet war und nicht nur in Rastatt, sondern zugleich in Mannheim verwendet wurde,¹⁷ als auch die ungefähre Datierung auf »nicht lange nach 1770«¹⁸ unterstützen diese These. Träfe sie zu, wären die Handschriften wichtige Quellen, die künftig bei der Identifikation weiterer Rastatter Handschriften herangezogen werden könnten.

15 Vgl. Thomsen-Fürst: *Musikgeschichte Rastatts*, S. 137–138.

16 Vgl. Fritz Sarasin: *Geschichte der Familie Sarasin in Basel. Erster Band*, Basel 1914, S. 89–91.

17 Thomsen-Fürst: *Musikgeschichte Rastatts*, S. 137–138; vgl. auch Eugene K. Wolf: *Manuscripts from Mannheim, ca. 1730–1778. A study in the methodology of musical source research* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* 9), Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 303–308.

18 Thomsen-Fürst: *Musikgeschichte Rastatts*, S. 138.

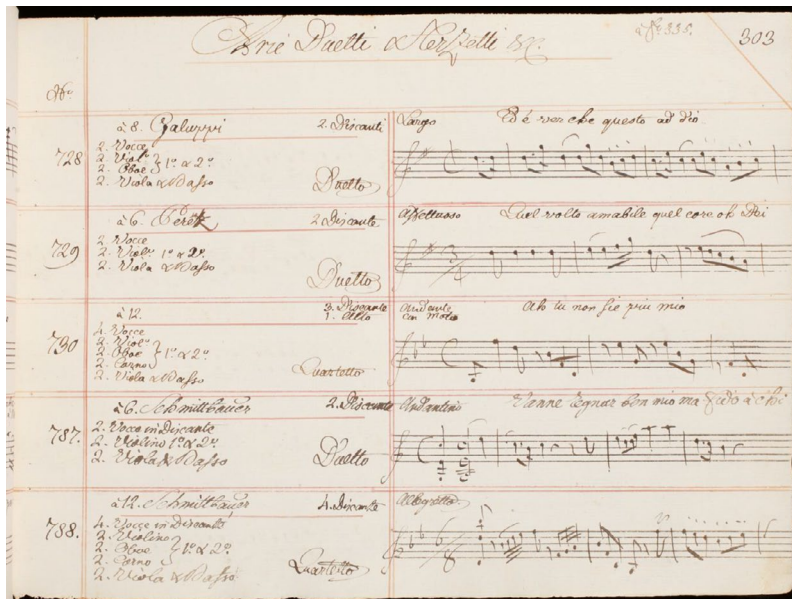


Abb. 5: Katalog der Lucas Sarasin'schen Musiksammlung (Basel, Universitätsbibliothek, HKun d III 9), S. 303, Nr. 787 und 788.

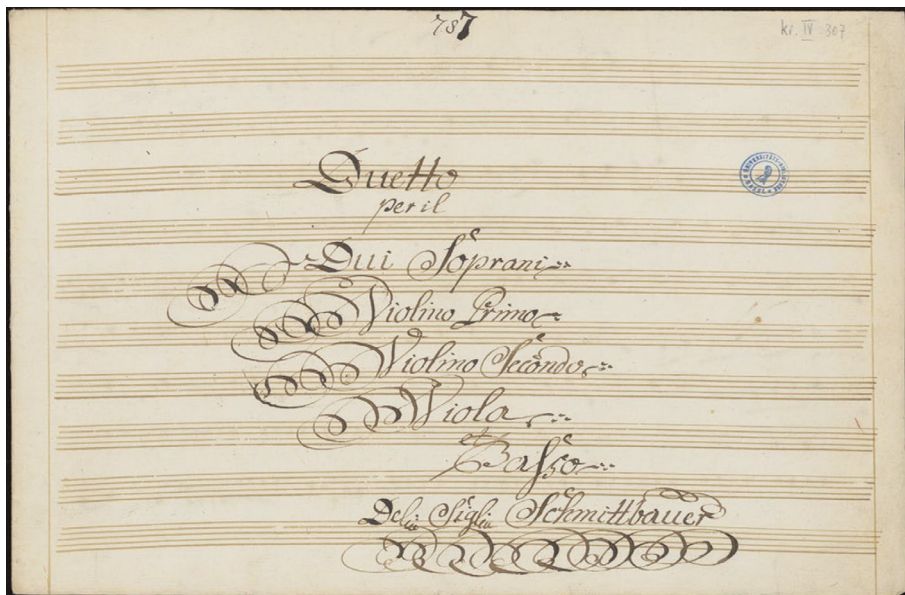


Abb. 6: Duetto per il Dui Soprani, Titel auf der ersten Seite der Bass-Stimme (Basel, Universitätsbibliothek, Sign.: kr. IV. 307).



Abb. 7: *Duetto per il Dui Soprani*, erste Seite der Stimme der »Aminta« (Basel, Universitätsbibliothek, Sign.: kr. IV. 307).

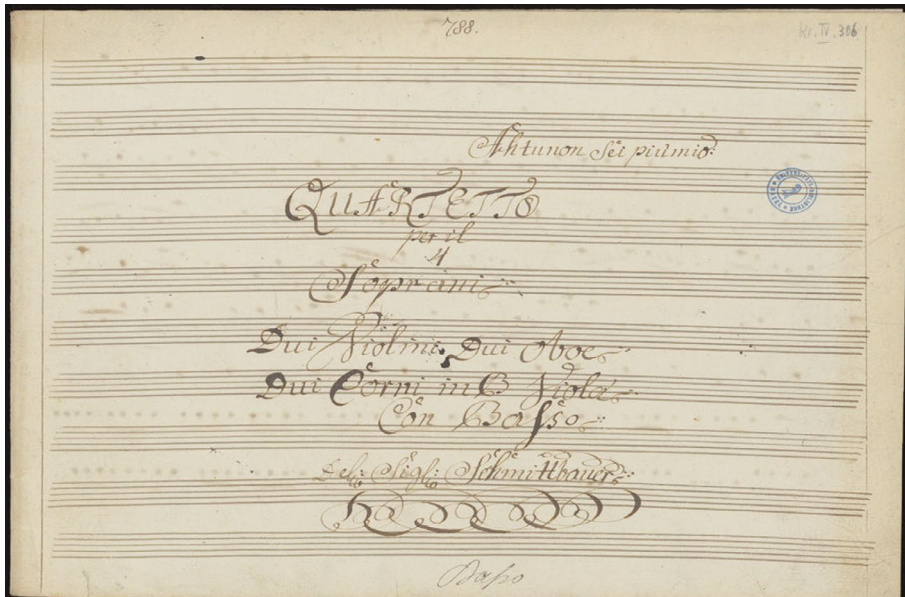


Abb. 8: *Ah tu non sei piu mio* | *Quartetto*, Titel auf der ersten Seite der Viola-Stimme (Basel, Universitätsbibliothek, Sign.: kr. IV. 306).

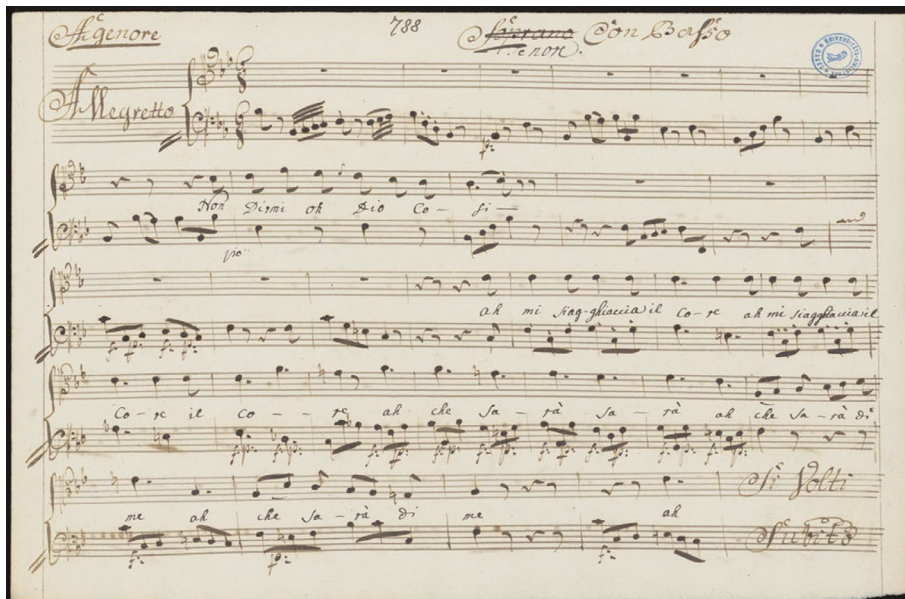


Abb. 9: *Ah tu non sei piu mio* | *Quartetto*, erste Seite der Stimme des »Agnore« (Basel, Universitätsbibliothek, Sign.: kr. IV. 306).

Es ist keineswegs ausgeschlossen, dass sich weitere Libretti Rastatter Provenienz im Historischen Katalog der Badischen Landesbibliothek nachweisen lassen werden. Die Recherche gestaltet sich aber im Angesicht von über 300 000 Titeltkarten bei den genannten Suchoptionen als die sprichwörtliche Suche nach der Nadel im Heuhaufen. Es ist jedoch einer der wenigen erfolgversprechenden Wege, mehr über das Repertoire des vergessenen Hoftheaters in Rastatt zu erfahren. Die Auswertung des Historischen Kataloges der Badischen Landesbibliothek als musikhistorische Quelle steht in jedem Fall erst am Anfang.

Literaturverzeichnis

- Betzwieser, Thomas: »Opéra comique als italienische Hofoper: Grétrys *Zemira e Azor* in Mannheim (1776)«, in: *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* 8) hg. von Ludwig Finscher, Bärbel Pelker u. Rüdiger Thomsen-Fürst, Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 435–466.
- Kitzing-Bretz, Martina: *Der Markgräflisch Baden-Badische Hofbaumeister und Bauinspektor Franz Ignaz Krohmer (1714–1789)*, Diss. Heidelberg 2001.
- Schiedermaier, Ludwig: »Die Oper an den badischen Höfen des 17. u. 18. Jahrhunderts«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 14 (1912/13), S. 191–207, 369–449 u. 510–550.
- Sarasin, Fritz: *Geschichte der Familie Sarasin in Basel. Erster Band*, Basel 1914.
- Thomsen-Fürst, Rüdiger: *Studien zur Musikgeschichte Rastatts im 18. Jahrhundert* (= *Stadtgeschichtliche Reihe* 2), Frankfurt am Main u.a. 1996.
- Thomsen-Fürst, Rüdiger: »Die Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715–1771)«, in: Silke Leopold & Bärbel Pelker (Hg.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme* (= *Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik* 1), Heidelberg 2014/2018, DOI: <https://doi.org/10.17885/heiup.347.479>, S. 409–434.
- Wielands Briefwechsel. Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772 – 31. Dezember 1777)* bearbeitet von Hans Werner Seiffert, Berlin 1983.
- Wolf, Eugene K.: *Manuscripts from Mannheim, ca. 1730–1778. A study in the methodology of musical source research* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* 9), Frankfurt am Main u.a. 2002.

»spectakln sind meine freude« – Sigismund von Rumlings
Werke für das Zweibrücker Musiktheater auf dem Karlsberg
am Beispiel der Ariette »Demandez ma vie«

Yevgine Dilanyan

Der Musik und den Musikern am Zweibrücker Hof zur Zeit des Herzogs Carl II. August wurde von der Forschung bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Denn immer wieder rückt das glanzvolle ›Zeitalter‹ der Hofkapelle unter seinem Vorgänger Christian IV., in dem solch bedeutende Musiker und Komponisten wie Jean Baptist Wendling oder Ernst Eichner wirkten, in den Fokus der Wissenschaftler. Aber ein wahres Desiderat bleibt die Geschichte des Musiktheaters am Zweibrücker Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bereits Christian IV. bemühte sich, ein solches zu etablieren. So gründete Gräfin Forbach, die morgantische Gattin des Herzogs, ein Gesellschaftstheater,¹ in dem neben den Höflingen auch Hofmusiker mitwirkten. Die Begeisterung aller Beteiligten für Aufführungen veranlasste Christian IV. 1775 ein Theaterhaus bzw. ein Komödienhaus bauen zu lassen. Von allen Bauplänen wurde der Idee von einem neuartigen Theaterraum des Hofmalers Johann Christian von Mannlich Vorrang gegeben; er erhielt sowohl den Auftrag als auch die Oberleitung, dies auszuführen.² Der Herzog selbst, der u.a. als Musikmäzen über die neuesten Tendenzen in der Opernwelt durch seine regelmäßigen Aufenthalte in Paris und Mannheim bestens informiert war, war bestrebt, namhafte Opernkomponisten für seinen Hof zu gewinnen. Er unterstützte nicht nur den begabten französischen Opernkomponisten François-André Danican Philidor,³ sondern versuchte Christoph Willibald Gluck an Zweibrücken zu binden.⁴ Mit dem plötzlichen Tod des Herzogs im November 1775 wurden diese Pläne vereitelt.

Carl II. August hatte einen anderen Regierungsstil als sein Onkel. Wider die anfänglichen Versuche, Sparmaßnahmen einzuführen,⁵ umgab er sich bald mit Prunk und

1 Vgl. Kurt Bregel: *Die Geschichte des Theaters in Zweibrücken von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Diss. Mainz 1956, S. 40.

2 Vgl. Bregel: *Die Geschichte des Theaters in Zweibrücken*, S. 56 und Johann Christian von Mannlich: *Rokoko und Revolution. Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich*, hg. von Eugen Stollreither, 2. Auflage, Berlin 1913, S. 307–308.

3 Vgl. Art. »Zweibrücken«, in: *MGG*, Sachteil 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 2494 (Rüdiger Thomsen-Fürst) und Mannlich; *Rokoko und Revolution.*, S. 37–38.

4 Mannlich: *Rokoko und Revolution.*, S. 298–306.

5 Mannlich: *Rokoko und Revolution.*, S. 319.

Pracht. In diesem Zeichen ließ er eine neue Residenz – Schloss Karlsberg bei Homburg – errichten; hier hat es wahrscheinlich ein neues Theater gegeben. Laut Kurt Bregel »bestätigen zeitgenössische Briefe und Nachrichten das Vorhandensein eines Theaters auf dem Karlsberg, dessen Existenz sich nicht zuletzt auch in Mannlichs Memoiren, und zwar in einer [...] ungekürzten Abschrift des Originals nachweisen lässt.«⁶ Demnach sollten entsprechende Werke – Schauspiele und nicht zuletzt Musiktheaterstücke – für die neue Bühne entstehen. Solange das Theater noch nicht fertig gebaut war, spielte man nach wie vor auf der Bühne des Komödienhauses. Es wurden die damals neuen oder populären Musiktheaterstücke wie *Les deux avares* oder *Zémire et Azor* von Grétry aufgeführt. Der wesentliche Unterschied zum Gesellschaftstheater der Gräfin Forbach war jedoch der freie Zugang für die Öffentlichkeit.⁷

1778 bekam die Hofmusik einen Intendanten,⁸ den Freiherrn Baron Sigismund von Rumling, der zusätzlich zu seinen Pflichten als Kammerherr und Intendant der Hofmusik noch komponierte. Der Frage, welche Stellung und welche Qualität die Musiktheaterwerke des Barons am Zweibrücker Hof hatten, soll in diesem Beitrag nachgegangen und exemplarisch anhand der Arie »Demandez ma vie« untersucht werden.

»...der neue von Eifer glühende Intendant...«⁹ – Baron von Rumlings
Anstellung und Aufgaben als Hofmusikintendant

Über den Freiherrn Baron Sigismund von Rumling, der zunächst am Hof des bayerischen Kurfürsten Maximilian III. und später in Zweibrücken unter Herzog Carl II. August von Pfalz-Zweibrücken als Intendant der Hofmusik und anschließend am Hof des ersten bayrischen Königs Maximilian Joseph als Vice-Intendant tätig war, ist bislang wenig bekannt.

6 Vgl. Bregel: *Die Geschichte des Theaters in Zweibrücken*, S. 104.

7 Vgl. Bregel: *Die Geschichte des Theaters in Zweibrücken*, S. 101.

8 Bislang sind keine Belege für die Existenz des Amtes eines Hofmusikintendanten bis 1778 bekannt.

9 »Nekrolog. Sigismund Freyherr von Rumling in München«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, hg. von Gottfried Christoph Härtel, Jahrgang 28, Leipzig 1826, Sp. 12.

Den Grundstein aller biographischen Informationen über Rumling lieferte der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AmZ) 1826 erschienene mehrseitige Nekrolog¹⁰ von einem anonymen Autor wahrscheinlich aus München. Diesen druckte man ein Jahr später im *Neuen Nekrolog der Deutschen*¹¹ mit einigen Abweichungen und Kürzungen nach. Die darin enthaltenen Angaben zu den Lebensdaten und Werken Rumlings wurden im Laufe der Zeit in verschiedene Lexika aufgenommen und variierten von Lexikon zu Lexikon.¹²

Nach Jahren der Ausbildung und des Dienstes als Kammerknabe¹³ in München wurde Rumling die Anstellung als Kammerherr und Intendant der Hofmusik an dem Hof des Zweibrücker Herzogs angeboten.¹⁴ Tatsächlich kam er im Jahre 1778 nach Zweibrücken, um sein Amt anzutreten. Dies belegt einerseits ein Brief Mozarts vom 2. Oktober 1777¹⁵ aus München an seinen Vater in Salzburg, in dem er seine Begegnung mit Rumling und dessen lobende Worte an ihn schilderte. Also war Rumling 1777 noch in München. Andererseits belegen die in den Kammerrechnungen des Herzogtums Pfalz-Zweibrücken enthaltenen Dekrete vom 1. März 1778 die Anstellung des Barons als Kammerherr und Intendant der Hofmusik.¹⁶ Im Dekret für die Intendanz begründete man die Entscheidung damit, dass Rumling in seinen »musikalischen Wißenschaften eine vorzügliche

10 »Nekrolog«, Sp. 10–16.

11 »XXX. Sigismund Freiherr von Rumling, Intendant der königlichen Hofkapelle zu München.«, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen*, 3. Jahrgang, 1. Heft, Ilmenau 1827, S. 496–502.

12 Vgl. Art. »Rumling oder Rumlingen, Sigismund Freiherr von«, in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. von Gustav Schilling, Bd. 2, Stuttgart 1838, S. 90–91; Art. »Rumling (le baron Sigismond DE)«, in: *Biographie universelle des Musiciens*, hg. von François-Joseph Fétis, Bd. 7, Bruxelles 1841, S. 509; Art. »Rumling oder Rumlingen, Sigismund Freiherr von« in: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, hg. von Eduard Bernsdorf, 3. Bd., Offenbach 1861, S. 400; Art. »Rumling, Sigismund Baron von«, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, hg. von Hermann Mendel, Bd. 8, Berlin 1877, S. 464.

13 Vgl. *Churbayerischer Hof- und Staats-Kalender, Für das Jahr 1777*. BayHStA, Abt. I, Z 86/1777, S. 66–67.

14 Zu dem Zeitpunkt war Carl August der potentielle Nachfolger des Kurfürsten Carl Theodor, da sein Vorgänger und Onkel Herzog Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken 1775 überraschend verstarb.

15 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von Wilhelm A. Bauer, Bd. II, Kassel u.a. 1962, S. 28–33.

16 Landesarchiv Speyer, Bestand B 3, Nr. 55, 1778, Urkunden-Band I, Nr. 85, Urkundennummer 1364, f. 102^r und Nr. 86, Urkunden-Nummer 1368, f. 103^r.

Erkänntniß und Geschicklichkeit besizet und dieses hinlänglich erprobet hat.«¹⁷ Die genauen Pflichten oder Aufgaben Rumlings sind im Ernennungsdekret nicht festgelegt worden. Aus den Kammerrechnungen, die im Landesarchiv Speyer aufbewahrt werden, erschließt sich dennoch ein weites Tätigkeitsfeld. Rumlings Unterschrift ist beinahe auf jeder Rechnung und Mitteilung zu sehen: Reparatur und Ankauf der Instrumente, Sonderzahlungen an Musiker, die bei Tafel- und Ballmusik mitwirkten, und nicht zuletzt in den Zahlungen an Kopisten, mit den dazu beigelegten Listen der für die herzogliche Musikbibliothek abgeschriebenen Werke. Darüber hinaus eröffnete ihm diese Stellung die Möglichkeit, für den Hof zu komponieren und somit einen Einfluss auf die Entwicklung der Hofmusik zu nehmen. Dies belegen die oben genannten Listen der kopierten und mit Incipits versehenen Musikalien, die in den Urkunden-Bänden Nr. 59 (1779), 63 (1780) und 74 (1783) vorliegen. Vor allem in den Bänden Nr. 59 und 74 fallen die zahlreichen Einträge zu Rumlings Werken auf: 35 von 94 Einträgen in Nr. 59 und 35 von 65 in Nr. 74.¹⁸ Die übrigen stellen Kopien von Werken sowohl auswärtiger Komponisten als auch der Hofmusiker dar. So verzeichnete man beispielsweise im Band Nr. 74 einige Werke des Konzertmeisters Ludwig Karr, aber auch welche zu Vanhals, Mozarts (»di Mozart fils«), Grétrys oder Schmittbaurs Kompositionen.

»spectakln sind meine freüde« – Rumlings Werke für das Musiktheater am Hofe von Carl II. August von Pfalz-Zweibrücken

Dass der Baron eine Affinität für das Schauspiel und Musiktheater besaß, bestätigt eine Passage aus dem oben erwähnten Brief Mozarts vom 2. Oktober 1777: »Baron Rumling machte mir neülich das Compliment; spectakln sind meine freüde. gute acteurs und actrices, gute sänger und sängerinen, und dann einen so brafen Componisten darzu wie sie [...]«.¹⁹

17 Landesarchiv Speyer, Bestand B 3, Nr. 55, 1778, Urkunden-Band I, Nr. 86, Urkunden-Nummer 1368, f. 103^r.

18 Zwei weitere Bände enthalten Kopiatorenlisten mit Incipits: Nr. 51 (1777) und Nr. 77 (1784), die allerdings keine Werke von Rumling aufweisen.

19 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, S. 30.

Auch im Nekrolog wird angemerkt: »selten fehlte er in dem Theater und dem Concertsaale.«²⁰

Als Komponist konnte Rumling seine Freude an »spectakln« erst in Zweibrücken ausleben. Neben Sinfonien²¹ und Kammermusikwerken,²² werden in den meisten Quellen zwei Opern von Rumling erwähnt: *Polidor* und *Romeo et Juliette*. Diese findet man im *Dictionnaire des Opéras (dictionnaire lyrique)*, beide »représenté au théâtre de la résidence de Karlsberg«.²³ Hierbei ist unter Oper ein nicht näher erläutertes (wie z.B. Opéra-comique) musikdramatisches Werk zu verstehen.

Die erste wurde laut Nekrolog auf dem Karlsberg 1785 aufgeführt und war vermutlich der Herzogin von Zweibrücken gewidmet.²⁴ In diesem Jahr fanden viele Festlichkeiten anlässlich der Vermählung des Prinzen Maximilian Joseph, des jüngeren Bruders von Carl II. August, statt. Womöglich wurde die Oper im Rahmen dieser Feierlichkeiten auf die Bühne gebracht.

Einige Jahre später – so die meisten Lexika – folgte ihr die Oper *Romeo et Juliette*, die möglicherweise auch in Paris dargeboten wurde.²⁵ Ob es sich hierbei um eine Vertonung des beliebten Sujets oder der Tragödie von Shakespeare handelt, lässt sich aufgrund des fehlenden Notenmaterials und Librettos nicht feststellen. Fest steht aber, dass das Werk oder Auszüge daraus bereits 1783 oder zuvor komponiert wurden, denn

20 »Nekrolog«, Sp. 14.

21 Eine Abschrift der Sinfonie in C-Dur von Rumling befindet sich in der Hofbibliothek Fürst Thurn und Taxis, Sign. D-Rtt, Rumling 1. Weitere drei in E-, Es- und D-Dur werden im Thüringischen Staatsarchiv Rudolstadt, Sign. 2665–2667, aufbewahrt. Laut Gerber wurden in Paris drei Sinfonien und sechs »Violinquartette« gedruckt. Vgl. Art. »Rumlingen (Sigismund Baron von)«, in: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, hg. von Ernst Ludwig Gerber, Zweiter Theil, Leipzig, 1792, Sp. 351.

22 S. Annoncen in: *Mercure de France*, März 1783, S. 192 (Rondo par Rumling) und *Mercure de France*, November 1783, S. 47 [27 – Druckfehler] (3 Sonaten für Clavecin mit Violine), vgl. Art. »Rumling, Sigismund Freiherr von«, in: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, hg. von Robert Eitner, 8. Bd., Leipzig 1903, S. 358. Einige kammermusikalische Werke Rumlings wurden bei Leduc in Paris und bei Götz in Mannheim publiziert. Diese werden hauptsächlich in der Bayerischen Staatsbibliothek, ferner in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz und in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt.

23 »Polydore«, S. 538 und »Roméo et Juliette«, S. 592, in: *Dictionnaire des Opéras (dictionnaire lyrique)*, hg. von Félix Clément und Pierre Larousse, Paris 1881.

24 Vgl. »Nekrolog«, Sp. 12.

25 S. Anm. 12.

die Existenz von *Romeo et Juliette* ist durch den Druck einer Arie in *Choix de musique* von 1783 (Nr. VII/22)²⁶ nachweisbar. War vielleicht *Romeo et Juliette* noch vor *Polidor* in Arbeit?

Eine Antwort auf die Frage der Datierung findet man erneut in den besagten Kammerrechnungen. Diese weisen nicht nur eine große Anzahl der Werke des Barons auf, sondern legen die Vermutung nahe, dass die Komposition der Musiktheaterwerke womöglich zu Rumlings Aufgaben gehörte. Im Zeitraum von 1778 bis 1785 (die kulturelle Blütezeit unter Carl II. August) wurden in den Kopiatorenlisten sechs Werke²⁷ Rumlings für das Musiktheater verzeichnet, während von Hofmusikern zwei titellose Opern²⁸ von Karr²⁹ und *L'heureux divorce*³⁰ von Ludwig Wenzel Lachnith nachweisbar sind. In den Jahren vor Rumlings Einstellung sind lediglich zwei Opern von Lachnith³¹ verzeichnet. Solch eine Liste aus dem Urkunden-Band vom Jahr 1780 belegt die Existenz von *Romeo et Juliette*. Das Werk wird in der Liste dreimal aufgeführt. Als erstes verzeichnete der Schreiber: »Ein Opera von Romeo und Juliet di Baron de Rumling«, wahrscheinlich mit dem Incipit der Ouvertüre, auf 175 Bögen Papier. Im unteren Drittel des Blattes findet man sie erneut: »Vor Ihre Durchlaucht Herzog(in)³² Rommeo[sic!], und Juliette, di B: de Rumling«³³ (mit demselben Incipit) aber diesmal auf 100 Bögen Papier. Bei dem letzten Eintrag auf der Rückseite des Blattes 508: »die Opera Romeo und Juliette: vor Ihre durchlaucht Herzogin«³⁴ (100 Bögen Papier) fehlt schließlich der Komponistenname. Es gibt noch einen Hinweis, dass Teile der Oper bereits ein Jahr

26 *Journal de Littérature et Choix de Musique, dédié a S.A.S. Monseigneur Le Duc Régnant des Deux-Ponts.*, Zweibrücken 1783.

27 Ausführlicher hierzu siehe auf S. 43–46 in diesem Beitrag.

28 Die Musiktheaterwerke auswärtiger Komponisten wurden nicht berücksichtigt.

29 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 63, Urkunden-Band I, Nr. 454, Urkunden-Nummer 4207, f. 508^r und Nr. 74, 1783, Urkunden-Band, Nr. 337.

30 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 55, 1778, Urkunden-Band I, Nr. 538, Urkunden-Nummer 1611, f. 622^r.

31 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 51, 1777, Urkunden-Band I, Nr. 473, Urkunden-Nummer 3414, f. 511^v und f. 513^r.

32 Die letzten zwei Buchstaben sind verblasst.

33 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 63, 1780, Urkunden-Band I, Nr. 454, Urkunden-Nummer 4207, f. 507^v.

34 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 63, 1780, Urkunden-Band I, Nr. 454, Urkunden-Nummer 4207, f. 508^v.

zuvor entstanden sind. In den Musikalienlisten aus dem Jahr 1779 wird eine Ouvertüre in D-Dur angeführt.³⁵ Anhand des Incipits lässt sie sich als solche aus *Romeo et Juliette*³⁶ identifizieren.³⁷

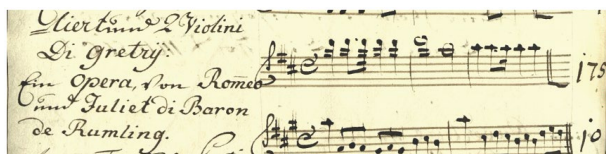


Abb. 1: Auszug aus dem Urkunden-Band I, Nr. 63 (1780).



Abb. 2: Auszug aus dem Urkunden-Band I, Nr. 59 (1779).

Der Librettist bleibt leider unerwähnt (wie auch bei den Abschriften anderer Opern), was die Anmerkung Bregels eher untermauert. Die für die Herzogin kopierte und vielleicht ihr gewidmete Oper wurde also spätestens 1780 komponiert und abgeschrieben; die Rechnung für die Kopien trägt das Datum vom 4. Dezember 1780. Möglicherweise wurde die Oper im selben Jahr zum Geburts- bzw. Namenstag der Herzogin aufgeführt. Der Konzertmeister Karr, der dem Sängereensemble bereits zur Zeit des Gesellschaftstheaters der Gräfin Forbach angehörte,³⁸ hat nicht nur auf der Bühne, sondern wahrscheinlich auch als Librettist mitgewirkt.³⁹ Ein Jahr später spielte man für die Kurfürstin Elisabeth Augusta Ende Juli die Oper erneut, wahrscheinlich mit einer

35 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 59, 1779, Urkunden-Band I, Nr. 527, Urkunden-Nummer 3077, f. 556^r.

36 Diese Ouvertüre wurde dem 1. Satz der D-Dur-Sinfonie (s. Anm. 21) zugrunde gelegt.

37 S. Anm. 35 und Anm. 37.

38 Vgl. Mannlich: *Rokoko und Revolution*, S. 227–228.

39 Vgl. Bregel: *Die Geschichte des Theaters in Zweibrücken*, S. 99, Anm. 2.

Star-Besetzung: Die berühmte Opernsängerin portugiesischer Herkunft, Luísa Todi, war in der Hauptrolle zu bewundern.⁴⁰

Das mehrmalige Aufführen von *Romeo et Juliette* spricht für ihre Qualitäten. Die Kammerrechnungen für das Jahr 1781 sind bedauerlicherweise verschollen. In den Listen der kopierten Musikalien aus dem Band Nr. 74 (1783), die mit 12. Dezember 1781 datiert sind,⁴¹ befinden sich noch zwei Einträge zur kopierten Partitur von *Romeo et Juliette*.⁴² Ferner verraten die Kammerrechnungen aus dem Jahr 1782, dass Rumling drei weitere bisher nirgendwo erwähnte Opern schrieb. Eine titellose Oper ist in einer Musikalienliste zweimal verzeichnet, die für den Zeitraum Dezember 1781 bis Dezember 1782 erstellt wurde.⁴³ Aus der Rechnung Nr. 516 geht hervor, dass am 24. August ein Musikband angefertigt wurde und zwar »La Nuit Opera en deux Actes. Comp: par Mr: le B: de Rumling« mit einer Anmerkung auf der linken Seite »Vor Ihro durchl:ichsten Herzog.« In der selben Rechnung, einen Absatz höher wurde festgehalten, dass am 18. Juli ein Musikband »Vor Ihro durchl. der frau Herzogin« gebunden wurde. Auf der linken Seite ist »La Nuit en deux Actes. Comp: par Mr. le B: de Rumling«⁴⁴ angemerkt.

Und noch eine titellose Oper ist in den Kopien der Musikalien für das Jahr 1781 verzeichnet: »die Neue Opera sambt den Rollen geschrieben di B. de Rumling«.⁴⁵ Für diese verbrauchte der Kopist ganze 197 Papierbögen – zum Vergleich: die höchste Anzahl an Papierbögen wies bisher *Romeo et Juliette* (175) auf.

Von der oben genannten Oper *Polidor* gibt es erfreulicherweise auch eine Spur. Im Urkundenband von 1785 steht auf der Liste der kopierten Musikalien folgender Eintrag: »L'Oouverture du second Acte des Polidor. et Ismene«.⁴⁶ Das ist die erste schriftliche

40 Rudolf Buttman: »Beiträge zur Geschichte des Zweibrücker Theaters«, S. 6.

41 In den Urkundenbänden gibt es häufig Rechnungen für die kopierten Musikalien, die aus vergangenen Jahren stammen. Im Band Nr. 74 sind zwei Listen mit Kopiaturen der Musikalien zu finden. Eine wurde am 11. Dezember 1780 begonnen und am 12. Dezember 1781 beendet und die andere am 13. Dezember 1782 begonnen und am 15. Dezember 1783 fertiggestellt.

42 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 74, 1783, Urkunden-Band, Nr. 337 (Folia in diesem Band sind nicht nummeriert, da der Band beschädigt ist).

43 »Eine Opera vor Ihro Hochfürstlichen durchlaucht Herzog in die Particion geschriben p: M: Le B: de Rumling«. S. Landesarchiv Speyer, Bestand B 3, Nr. 110, 1789–1792, Urkunden-Band IX, Urkunden-Nr. 3499, f. 492^r–492^v.

44 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 70, 1782, Urkunden-Band I, Nr. 516, Urkunden-Nummer 1244, f. 571^r.

45 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 74, 1783, Urkunden-Band, Nr. 337.

46 Landesarchiv Speyer, Bestand B3, Nr. 81, 1785, Urkunden-Band I, Nr. 480, Urkunden-Nummer 1575, f. 655^r.

Erwähnung der Oper, aus der hervorgeht, dass die Oper mindestens zwei Akte hatte. Es ist zwar anzunehmen, dass es sich hier um Rumlings Werk handelt, dennoch fehlen dieser Liste jegliche Komponistennamen.

Glücklicherweise wurden einige Arien und Arien Rumlings, darunter eine Arie aus der Oper *Romeo et Juliette*, in der musikalischen Beilage *Choix de Musique* der literarischen Zeitung von Zweibrücken abgedruckt, sodass es möglich ist, einen Eindruck von seiner Musik zu gewinnen.

Journal de Littérature et Choix de Musique 1783–1784

Die wichtigste Quelle für die Hofmusik in Zweibrücken ist das *Journal de Littérature et Choix de Musique*, das seit dem 15. Juli 1783 in Zweibrücken erschien. Die Zeitschrift, die aus der Literaturzeitung mit einem Musikanhang bestand, erschien vierzehntägig in französischer Sprache und war dem Herzog von Zweibrücken, Carl II. August, zugeeignet. Ab 1784 wurden der literarische und der musikalische Teil getrennt angeboten und verkauft.⁴⁷ Insgesamt wurden zwei Jahrgänge – 1783 und 1784 – mit Musiknummern veröffentlicht.

In Zweibrücken wurde die Zeitung laut Impressum von Sanson herausgegeben, in Paris war der Buchhändler Merigot für die Verbreitung zuständig, der die Zeitung »tous les jours d’Opéra sous le Vestibule.« – alle Tage im Foyer Pariser Oper – verkaufte.⁴⁸ Obwohl dieses Journal offensichtlich an dem Pariser Kulturleben orientiert ist (»Poésies Nouvelles«, Anekdoten, Besprechungen der neu erschienenen Bücher oder Theaterkritiken),⁴⁹ beschränken sich die oben genannten Besprechungen nicht ausschließlich auf die französische Metropole, sondern zeigen eine breite Spanne: von

47 Vgl. Joseph Müller-Blattau: »Die musikalischen Schätze der Bipontina. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Zweibrückens im 16., 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hg. von Julius Dahl und Karl Lohmeyer, 2. erw. Auflage, Waldfishbach 1957, S. 548.

48 Vgl. Wilhelm Weber: »250 Jahre Zeitung in Zweibrücken. Geschichte des Druck- und Zeitungswesens vom 15. bis 19. Jahrhundert in Zweibrücken«, hg. vom *Pfälzischen Merkur*, Zweibrücken 1963, S. 44.

49 S. z.B. *Journal de Littérature et Choix de Musique* Nr. IV vom 30. August 1783, Zweibrücken 1783.

Aufführungen italienischer Theater bis zu den Nachrichten über die Inszenierungen am russischen Hof.⁵⁰

Im Musikteil wechseln sich Vokalkompositionen mit den instrumentalen ab, ob- schon im Jahrgang 1783 mehr Vokalwerke enthalten sind und im Jahr 1784 die Instrumentalstücke überwiegen. Unter Vokalmusik sind Arien, Arietten, Chansons und Romanzen für Singstimme mit Begleitung (Orchester, Clavecin etc.) zu verstehen, die Instrumentalkompositionen sind meist für kammermusikalische Besetzungen konzi- piert: hauptsächlich Duos für »Clavecin« und ein weiteres Begleitinstrument. Wilfried Gruhn sah darin vor allem ein Bild »des höfischen Musikgeschmacks«:⁵¹ »galante Schäferlieder, amouröse Romanzen und Arietten für Gesang ›bey dem Clavier‹« so- wie »Sätze aus Sonaten und Variationen für das Cembalo«, kurzum »allenthalben Ge- brauchsmusik im galanten Stil.«⁵²

Wie sehr die Herausgeber der musikalischen Beilage um die Vielfalt der Gattungen bemüht waren, zeigt die Auswahl der Werke hauptsächlich moderner, bekannter und vielleicht beliebter Komponisten an. Interessant ist die Verteilung der Stücke in man- chen Nummern: Sie enden mit dem ersten Teil einer Komposition, die Fortsetzung bzw. der Schluss eröffnet dann die nächste Nummer. So schließt bereits die Nummer I mit dem ersten Teil Gaetano Andreozzis Arie »Ne lasciarti« für Sopran und Orchester und eröffnet die Nummer II mit dem abschließenden Allegro-Teil derselben Arie.

Eine weitere Auffälligkeit betrifft die Vokalstücke: Die meisten von ihnen sind für Sopranstimme komponiert. In beiden Jahrgängen gibt es lediglich fünf Tenorarien, von denen vier Eingang in die Ausgabe von 1784 fanden, und zwei Arien für Alt und Cem- balo.

Die Musiker der Zweibrücker Hofkapelle wie Karr, Lenoble, Devienne, Lachnith, Mayer und auch der Intendant von Rumling sind mit zahlreichen Werken vertreten. Der Fokus wird jedoch auf den ersten Jahrgang von 1783, der die besagte Ariette aus der Oper *Romeo et Juliette* enthält, gerichtet. Von den ›Einheimischen‹ liefern hauptsächlich Rumling

50 Vgl. Weber: »250 Jahre Zeitung in Zweibrücken«, S. 45.

51 Wilfried Gruhn: »Musik- und Theaterrezensionen in den höfisch zweibrückischen Literatur- journalen. Ein Beitrag zur Musikrezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Aufklärungen. Band 2: Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert – Einflüsse und Wirkungen* (= *Annales Universitatis Saraviensis, Reihe: Philosophische Fakultät* 20), hg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Heidelberg 1986, S. 154.

52 Gruhn: »Musik- und Theaterrezensionen«, S. 155.

und Konzertmeister Karr die Kompositionen für Gesang. Hierbei stammen von 22 Vokalkompositionen fünf von Rumling und zwei von Karr – ca. ein Drittel der vorhandenen Gesänge.⁵³ Die Tatsache, dass Rumling mit so vielen Werken vertreten war, veranlasste Wilhelm Weber zur Annahme, dass der Baron bei der Gründung oder Herausgabe des Journals maßgeblich mitgewirkt haben sollte.⁵⁴

Die meisten Arien, entgegen der Meinung Gruhns, »galante Schäferlieder, amouröse Romanzen und Arietten für Gesang ›bey dem Clavier‹« zu sein, sind hauptsächlich Konzertarien oder entstammen einer Oper (wie bei Méreaux und Rumling) und weisen einen beträchtlichen Umfang auf. Die galante Vokalmusik erkennt man nicht nur am geringeren Umfang und anspruchsloseren Melodien, sondern u.a. an der Besetzung: Singstimme mit Cembalo (oft nur in zwei Systemen gedruckt),⁵⁵ mit Harfe⁵⁶ oder Gitarre.⁵⁷

Welche Qualitäten die Opernmusik Rumlings besaß, soll die Analyse der Ariette der Juliette aus *Romeo et Juliette* für Sopran und Orchester zeigen.

Die Ariette der Juliette »Demandez ma vie« aus der Oper *Romeo et Juliette*

Der vorliegenden Ariette⁵⁸ Juliettes liegt ein französischer Text zugrunde. Diese Tatsache sowie der französische Titel der Oper erlauben die Annahme, dass das (ganze) Libretto in Französisch verfasst wurde. Die Ariette steht in Es-Dur, im ¾-Takt und die Besetzung weist eine Singstimme (dem Ambitus d^1 – a^2 zufolge ein Sopran) auf, die von Streichern begleitet wird. In der Ariette fleht Juliette ihre Eltern an, ihre anstehende Vermählung mit Paris aufzulösen:

53 Eine Übersicht der Arien aller bedeutenden auswärtigen Opernkomponisten und jenen von Rumling aus diesem Jahrgang steht im Anhang.

54 Vgl. Wilhelm Weber: *Schloss Karlsberg. Legende und Wirklichkeit. Die Wittelsbacher Schloßbauten im Herzogtum Pfalz-Zweibrücken*, Homburg-Saarpfalz 1987, S. 256.

55 Ludwig Karr: »Que j'aime la voix de Silvie«, in: *Choix de Musique*, Nr. II/4, Zweibrücken 1783.

56 Ch. de Nerciat, »Rose choisie«, in: *Choix de Musique*, Nr. V/15, Zweibrücken 1783.

57 C. [der Name lässt sich nicht bestimmen] »Qu'est-ce qu'importe à l'amour« in: *Choix de Musique*, Nr. VII/21, Zweibrücken 1783.

58 S. die vollständig edierte Arie im Anhang.

Juliette:

Demandez ma vie, elle est un fardeau pour moi,
Mais ne me forces pas, a lui donner ma foi,
Vous plaire est ma plus chere envie,
Ces nœuds sont affreux, ils feroient mon supplice,
N' exigez pas de moi ce cruel sacrifice,
Laissez vous attendrir ou laissez moi mourir.⁵⁹

Zerrissen zwischen ihrer Tochterpflicht und der Pflicht einer Ehefrau (sie ist bereits heimlich mit Romeo vermählt worden) versucht Juliette, ein ihr bevorstehendes Unheil abzuwehren. Verzweiflung »N' exigez pas de moi ce cruel sacrifice« und schwache Hoffnung »Laissez vous attendrir«, Appell an die Tochterliebe »Vous plaire est ma plus chere envie« und ultimative Aussagen »Laissez vous attendrir ou laissez moi mourir« sind auf engstem Raum miteinander verwoben, wobei das Motiv des Todes diese Ariette eröffnet und schließt. Diese Verflechtung der zum Teil polarisierenden Gefühle⁶⁰ ist eine Herausforderung für einen Komponisten.

Zunächst verleiht Rumling der Begleitung einen speziellen Farbton: Die Streicher spielen durchgehend *con sordini*. Der gedämpfte Klang kombiniert mit langsamem Tempo (*Adagio*) erlaubt der Singstimme, sich auch in tiefen Lagen zu entfalten. Feinfühlig folgen sowohl die Stimme als auch die Begleitung den inhaltlichen Biegungen des Textes. Das in *Es-Dur* lieblich klingende instrumentale Vorspiel verrät die nahende seelische Katastrophe Juliettes noch nicht. Die erste Phrase der Singstimme (T. 8ff.) besteht aus einer absteigenden Sequenz, dabei endet ihr erster Teil im Trugschluss, der das Wort »vie« hervorhebt. Danach fallen die Töne immer tiefer, bis zum *es*¹, wie eine Juliette niederdrückende Last, von der sie singt »Elle est un fardeau pour moi«. Der Abschnitt »Mais ne me forces pas« ab T. 15 bewegt sich harmonisch durch die Modulation zur Dominante weg von der Tonika. In der Stimme wird der Sprachfluss durch lange Haltetöne angehalten, als ob Juliette nicht den Mut hätte, ihre Bitte in einem Atemzug

59 Verlangt nach meinem Leben, es ist eine Last für mich, | Aber zwingt mich nicht, ihm meine Treue zu geben, | Euch zu gefallen ist meine liebste Lust, | Diese Knoten sind schrecklich, sie machen meine Qual, | Verlangt von mir nicht dieses grausame Opfer, | Lasst euch erweichen oder lasst mich sterben. – Einen herzlichen Dank möchte ich an Arwen Henrich für die Übersetzung des Ariettentextes richten.

60 Aber zwingt mich nicht, ihm meine Treue zu geben | Euch zu gefallen ist meine liebste Lust

zu äußern. Ihr äußeres Zögern wird von innerer Aufregung gespeist, denn wie ein lautes Echo füllen die Streicher die langgezogenen Töne mit beständiger (durchgehende Achtel) Abwärtsbewegung aus. Um eine wütende Reaktion auf ihr Flehen zu mildern, beteuert Juliette ihre Tochterliebe. Im T. 20 am Ende der Phrase »A lui donner ma foi«, steigen die Streicherstimmen hoffnungsvoll im Chor empor und halten pulsierend inne, als Juliette mit flehender Intonation (Tonrepetitionen) »Vous plaire [etc.]« singt. Das kurze instrumentale Zwischenspiel (T. 24–27) behält den flehenden Ausdruck (Seufzer-Motive) bei. Offensichtlich verfehlen die Worte ihr Ziel, denn plötzlich setzen düstere Harmonien (as-Moll) betont mit *fp*-Effekt über einen chromatisch absteigenden Bass ein. Auch die Singstimme bewegt sich chromatisch und zudem rhythmisch stockend abwärts. Lange Töne und Chromatik stehen für die ›schrecklichen Knoten‹ »Ces nœuds sont affreux«. »Ils feroient mon supplice« singt wiederholt Juliette. Der Endpunkt des chromatischen Basses ist die Auflösung in des-Moll (die Qualen), die eine Terz höher sequenziert wird, als ob sich dadurch Juliettes Qual steigern würde. Die im T. 36 aufkommende melodische Floskel, die zuvor im T. 15 verwendet wurde, deutet eine Symmetrie in der Struktur an, denn diese ist im Text zu finden. Analog zur Aussage »Mais ne me forces pas«, »A lui donner ma foi« singt Juliette »N' exigez pas de moi ce cruel sacrifice«. An dieser Stelle würde man der Konvention der Zeit entsprechend bereits ein As-Dur erwarten, aber der Komponist spannt den des-Moll-Bogen weiter und erreicht das ersehnte Dur erst nach sechs Takten. Anschließend (T. 39) folgen die flehenden Intonationen (wie im T. 21) mit jenem Unterschied, dass die Tonrepetitionen sich aufwärts bis zum *es*² (»Laissez vous attendre«) bewegen. Ein auffälliges Merkmal dieser Intonationen ist die darin enthaltene übermäßige Sekunde. Beim Wort »attendrir« (erweichen) bleibt die Stimme stehen und ihre Hoffnung darauf (Quintsprung kombiniert mit Synkope) blüht im Orchester auf. Einen dramatischen Tiefpunkt erreicht die Singstimme im T. 41 bei den Worten »ou laissez moi mourir«. Sie steigt tiefer denn je und bewegt sich im Bereich des verminderten Septakkords, dessen erniedrigte Terz die düstere Stimmung verschärft. Die Achtelpause vor »mourir« hebt das Wort zusätzlich hervor. Auch in der Begleitung herrschen Seufzer-Motive und das durch Achtel-Pausen geformte innere Schluchzen der Protagonistin. Das letzte durch Sequenzen gesteigerte Flehen »Laissez vous attendre ou laissez moi mourir« erklingt diesmal in As-Dur und führt zum Höhepunkt der Ariette (*as*²), die wieder ihre Lieblichkeit zurückerlangt. Die Herausforderung dabei ist der auf die höchsten Töne fallende

Vokal *i* (»attendrir«). Die letzten Worte erklingen wieder stockend (mit Viertelpausen dazwischen), beinahe kraftlos. Lediglich die bei den Violinen herunter gleitenden Akkordbrechungen deuten das innere Sterben der jungen Frau an. Eine aus dem Vorspiel stammende instrumentale Floskel (Kadenz) schließt die Ariette ab, ohne ein Nachspiel.

Strukturell betrachtet zeigt die textliche Vorlage ein einfaches Reimschema auf: aabccb', das eine Zweiteiligkeit impliziert. Aufgrund des harmonisch düsteren Abschnitts (T. 28–41), der als Mittelteil fungieren kann, zeichnet sich eine wenn auch etwas ungleichmäßige Dreiteiligkeit ab, der das instrumentale Nachspiel spürbar fehlt. Rumling arbeitet sehr sparsam mit musikalischen Ausdrucksmitteln. Dennoch mangelt es der Singstimme weder an schönen kantablen Melodien noch an dramatischem Ausdruck. Und obwohl die ersten Violinen beinahe durchgehend die Singstimme unterstützen, integrieren sie sich, ohne den Klang zu verflachen, in den Gesamtklang. Die Begleitung und die Solostimme greifen immer wieder ineinander, um dem anspruchsvollen Inhalt des Textes bzw. der facettenreichen Figur Juliettes gerecht zu werden. Daher ist die Ariette durchkomponiert, wenngleich sie die Symmetrie des Textes nicht gänzlich aufgibt. Einen weiteren Aspekt, die Tiefe, verleihen dem Stück die auffälligen, gewagten Harmonien. Stilistisch betrachtet bewegt sich Rumlings Musik durchaus im Rahmen seiner Zeit. Die harmonische Kühnheit scheint jedoch ihrer Zeit etwas voraus zu sein. Sie ist in erster Linie auf den Textinhalt zurückzuführen: auf das ineinander greifende Wort-Ton-Verhältnis, das den Tiefgang in der Musik bewirkt. Denn hier steht die Musik im Dienste des Textes. Auch der Autor des Nekrologs weist auf »eine höchst reine Behandlung der Worte, so wie manche schöne den Sinn derselben treffende Melodie«. ⁶¹ Offenbar steht die Ariette in der Tradition des französischen Musiktheaters: keine großen, ausgedehnten Arien, keine ausgeprägte Virtuosität, die vorrangige Stellung von Text (syllabischer Gesangsstil), keine starre Formen wie eine Da-Capo-Arie etc. ⁶² Obwohl Juliettes Ariette verhältnismäßig kurz ist, besitzt sie durch die dicht aufeinander folgenden Gefühlsänderungen eine innere Intensität. Diese rasch wechselnden Gefühle zeigen nicht nur den seelischen Zustand der Protagonistin an, sondern implizieren die Reaktionen ihrer Eltern, zu denen sie spricht bzw. singt. Je nach der (in diesem Fall stummen) Reaktion der Eltern, ändern sich Juliettes Aussagen, denn

61 »Nekrolog«, Sp. 12–13.

62 Vgl. *Geschichte der Oper. Die Oper im 18. Jahrhundert*, Bd. 2, hg. von Silke Leopold, Laaber 2006, S. 161–388.

sie versucht, sie zu überzeugen. Auf diese Weise entsteht vielmehr eine Szenerie denn ein Monolog. Eine gewisse Dreidimensionalität zeichnet sich ab: Im Vordergrund steht zwar Juliette, aber auch ihre Eltern sind in der Ariette mehr als präsent; es obliegt deswegen allein der Sängerin, nicht nur zu singen, sondern auch entsprechend zu schauspielern. Die Musik hilft dabei enorm, da sich die meisten Gefühlsregungen und Reaktionen in der Begleitung spiegeln.

Fazit

Die Ariette aus *Romeo et Juliette* zeigt sowohl Rumlings solides Können auf dem Gebiet der Vokalmusik als auch die unkonventionellen Züge in seiner Musik wie die kühne Harmonik. Diese niveauvolle Vokalkomposition ist ein Beispiel für die Qualität der Musiktheaterwerke, die zur Zeit Carl II. Augusts entstanden sind.

Weitere Zeugnisse von Rumlings kompositorischen Fähigkeiten sind die im gleichen Band *Choix de Musique* veröffentlichte Konzertarie *Chere epouse, calme les douleurs*⁶³ für Tenor und Orchester sowie die Vertonung der großen Szene aus *Anne de Boulen*.⁶⁴ Ohne detaillierte Besprechung dieser Werke, aber nach einer eingehenden Betrachtung, lässt sich behaupten, dass Rumlings Vokalkompositionen zwei wesentliche Eigenschaften besitzen: einen eigenen Stil in der Musik und eine Vielfalt der Formen. Das letztere ist zwar für einen Amateur-Komponisten eher überraschend, doch sie entstand infolge Rumlings skrupulöser Arbeit mit der Textvorlage. Der Text bewirkte, ob eine Arie oder Ariette durchkomponiert wurde (wie in Ariette von Juliette), eine Da-Capo-Form annahm (wie die Konzertarie für Tenor) oder sich gar zu einer großen Szene mit Rezitativen und Arien entfaltete (*Anne de Boulen*).

Der Intendant der Hofmusik war ein strenger Kritiker seiner eigenen Musik: Er vernichtete wohl eigenhändig viele seiner Werke.⁶⁵ Dennoch wurde er von seinen

63 M. le B. de Rumling: »Chere Epouse, Calme les douleurs«, in: *Choix de Musique*, Nr. IV/11, Zweibrücken 1783.

64 M. le B. de Rumling: »ANNE DE BOULEN. A HENRI VIII, ROI D'ANGLETERRE. Avant de monter sur l'Echaffaud. Paroles de M. MOLINE.«, in: *Choix de Musique*, Nr. XI/34, Zweibrücken 1783.

65 »Viele seiner Arbeiten wurden gestochen, gingen aber wie so vieles andere von ihm unter; er selbst hatte das Meiste davon zerstört und wollte besonders in der letzten Zeit nicht, dass sein Name unter den Tonsetzern genannt würde.« Aus dem »Nekrolog«, Sp. 13.

Zeitgenossen wertgeschätzt, was Mozarts Briefstelle aber auch die Worte eines anderen prominenten Künstlers bezeugen. Johann Christian von Mannlich, der in seinen Lebenserinnerungen wenig über Rumling schreibt, widmete dem Komponisten eines seiner vielleicht interessantesten Bücher – »Versuch über Gebräuche, Kleidung und Waffen der älteren Völker bis auf Constantin den Grossen nebst einigen Anmerkungen über die Schaubühne«, das weniger mit Malerei und vielmehr mit der Bühne und mit den darauf inszenierten »spectacln«, die Rumling so schätzte, in Verbindung steht. Mannlichs einfühlsame Worte in der Widmung rekapitulieren die Zeit in Zweibrücken und Rumlings aktive Mitgestaltung des Musiktheaters:

»In den Zeiten, wo Ruhe, Friede und Jugend uns glücklich machten, wo unsere Liebe zu den schönen Künsten uns so manchen Genuß verlieh, welcher durch unsere Beyhülfe und Anstrengung auch unsern Mitbürgern zu Theil ward, fühlten wir beyde, daß noch so vieles zur Vollkommenheit der Darstellung alter Sitten und Gebräuche sowohl auf der Bühne, als in Gemälden und Bildsäulen erforderlich wäre, daß an der Beleuchtung der Ersten, und dem Einklange des Ganzen noch manches mangle. Unsere Unterhaltungen auf unseren Spaziergängen in den reißenden Thälern am Fusse des Karlsberges, und in langen Winterabenden am Kaminfeuer, hatten gewöhnlich diese Gegenstände zum Zwecke: Es ist also eben auch Ihr eigenes Werk, welches ich die Ehre habe, Ihnen in der Hofnung zu widmen, daß Sie es mit ihrer gewohnten Empfänglichkeit für das Schöne und Wahre in der Kunst aufnehmen werden.«⁶⁶

66 Christian von Mannlich: *Versuch über Gebräuche, Kleidung und Waffen der älteren Völker bis auf Constantin den Grossen nebst einigen Anmerkungen über die Schaubühne*, München 1802, Vorrede und Widmung (ohne Seitenzahl).

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archivalische Quellen:

Landesarchiv Speyer, Herzogtum Pfalz-Zweibrücken, Bestand B3,

Kammerrechnungen:

Nr. 51, 1777, Urkunden-Band I, Nr. 472, Urkunden-Nummer 1240, f. 508^r.

Nr. 55, 1778, Urkunden-Band I, Nr. 86, Urkunden-Nummer 1368, f. 103^r.

Nr. 59, 1779, Urkunden-Band I, Nr. 527, Urkunden-Nummer 3077, f. 556^r.

Nr. 63, 1780, Urkunden-Band I, Nr. 454, Urkunden-Nummer 4207, f. 507^r, f. 507^v, f. 508^v.

Nr. 70, 1782, Urkunden-Band I, Nr. 516, Urkunden-Nummer 1244, f. 571^r.

Nr. 74, 1783, Urkunden-Band, Nr. 337 (keine Nummerierung der Folia).

Nr. 77, 1784, Urkunden-Band I, Nr. 488, Urkunden-Nummer 2824, f. 526^r.

Nr. 81, 1785, Urkunden-Band I, Nr. 478, f. 653^r.

Nr. 81, 1785, Urkunden-Band I, Nr. 480, Urkunden-Nummer 1575, f. 655^r.

Primärliteratur:

»Nekrolog. Sigismund Freyherr von Rumling in München«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, hg. von Gottfried Christoph Härtel, Jahrgang 28, Leipzig 1826, Sp. 10–16.

»XXX. Sigismund Freiherr von Rumling, Intendant der königlichen Hofkapelle zu München.«, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen*, 3. Jahrgang, 1. Heft, Ilmenau 1827, S. 496–502.

Art. »Rumlingen (Sigismund Baron von)«, in: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, hg. von Ernst Ludwig Gerber, Zweiter Theil, Leipzig, 1792, Sp. 351.

Art. »Rumling, Sigismund, Freiherr von«, in: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, hg. von Robert Eitner, 8. Bd., Leipzig 1903, S. 358.

Art. »Rumling oder Rumlingen, Sigismund Freiherr von«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. von Gustav Schilling, Bd. 2, Stuttgart 1838, S. 90–91.

Art. »Rumling (le baron Sigismond DE)«, in: *Biographie universelle des Musiciens*, hg. von François-Joseph Fétis, Bd. 7, Bruxelles 1841, S. 509.

Art. »Rumling oder Rumlingen, Sigismund Freiherr von« in: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, hg. von Eduard Bernsdorf, Bd. 3, Offenbach 1861, S. 400.

- Art. »Rumling, Sigismund Baron von«, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, hg. von Hermann Mendel, Bd. 8, Berlin 1877, S. 464.
- Churbayerischer Hof- und Staats=Kalender, Für das Jahr 1777*. BayHStA, Abt. I, Z 86/1777, S. 66–67.
- Mercure de France*, März 1783, S. 192 – Rondo par Rumling.
- Mercure de France*, November 1783, S. 47 (27 – Druckfehler) – 3 Sonaten für Clavecin mit Violine.
- Dictionnaire des Opéras (dictionnaire lyrique)*, hg. von Félix Clément und Pierre Larousse, Paris 1881, S. 538 (Polydore), 592 (Romeo et Juliette).
- Mannlich, Johann Christian von: *Rokoko und Revolution. Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich*, hg. von Eugen Stollreither, 2. Auflage, Berlin 1913.
- Mannlich, Johann Christian von: *Versuch über Gebräuche, Kleidung und Waffen der älteren Völker bis auf Constantin den Grossen nebst einigen Anmerkungen über die Schaubühne*, München 1802 – Widmung und kurze Vorrede (ohne Seitenzahl).
- Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von Wilhelm A. Bauer, Bd. II, Kassel u.a. 1962.
- Par M. le B. de Rumling: *Ariette de Romeo et Juliette.*, in: *Journal de Littérature et Choix de Musique, dédié a S.A.S. Monseigneur Le Duc Régnant des Deux-Ponts*, Zweibrücken 1783, Speyer, Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz / Pfälzische Landesbibliothek, Per. 19086/1783.

Sekundärliteratur:

- Bregel, Kurt: *Die Geschichte des Theaters in Zweibrücken von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Diss. Mainz 1956.
- Buttmann, Rudolf: »Beiträge zur Geschichte des Zweibrücker Theaters im 18. Jahrhundert«, in: *Westpfälzische Geschichtsblätter. Monatlich erscheinende Beilage zur Zweibrücker Zeitung*, Jahrgang 12, Nr. 2, Zweibrücken 1909, S. 6.
- Art. »Zweibrücken«, in: *Musik und Musiker am Mittelrhein. Ein biographisches, orts- und landesgeschichtliches Nachschlagewerk Band 1 (= Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte 20)*, hg. von Hubert Unverricht, Mainz 1974, S. 171–183 (Wilfried Gruhn).

- Gruhn, Wilfried: »Musik- und Theaterrezensionen in den höfisch zweibrückischen Literaturjournalen. Ein Beitrag zur Musikrezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Aufklärungen. Band 2: Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert – Einflüsse und Wirkungen* (= *Annales Universitatis Saraviensis, Reihe: Philosophische Fakultät 20*), hg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Heidelberg 1986, S. 150–157.
- Müller-Blattau, Joseph: »Die musikalischen Schätze der Bipontina. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Zweibrückens im 16., 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hg. von Julius Dahl und Karl Lohmeyer, 2. erw. Auflage, Waldfishbach 1957, S. 531–596.
- Roland, Berthold: »Die Pfalz-Zweibrückischen Maler des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur neuen Sicht der künstlerischen Bedeutung und der Kunstpflege Pfalz-Zweibrückens«, Diss. München, Speyer 1955, S. 326–338.
- Weber, Wilhelm: »250 Jahre Zeitung in Zweibrücken. Geschichte des Druck- und Zeitungswesens vom 15. bis 19. Jahrhundert in Zweibrücken«, hg. vom *Pfälzischen Merkur*, Zweibrücken 1963, S. 43–46.
- Weber, Wilhelm: *Schloss Karlsberg. Legende und Wirklichkeit. Die Wittelsbacher Schloßbauten im Herzogtum Pfalz-Zweibrücken*, Homburg-Saarpfalz 1987, S. 256–257.
- Art. »Todi, Luisa«, in: *MGG*, Personenteil 16, Kassel u.a. 2006, Sp. 879 (Daniel Brandenburg).
- Art. »Zweibrücken«, in: *MGG*, Sachteil 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 2493–2496 (Rüdiger Thomsen-Fürst).
- Geschichte der Oper. Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. von Silke Leopold, Bd. 2, Laaber 2006, S. 161–388.

Noten:

- Baron Sigismund von Rumling: Ariette »Demandez ma vie« aus der Oper *Romeo et Juliette* für Sopran und Streichorchester, ediert von der Autorin, s. S. 57–60 in diesem Band.

Anhang

Eine Übersicht der Arien und Arietten aller bedeutenden (auswärtigen) Opernkomponisten und des Barons von Rumling aus dem Jahrgang 1783.

Choix de musique 1783

Nummer (Lfd. Nr.)	Komponist	Werktitel	Besetzung
I. (1)	Baron von Rumling	<i>De tous les bergers de nos bois</i>	Singstimme und Clavecin
I. (3) II.1 (ohne Nr.)	Gaetano Andreozzi	<i>Ne lasciarti</i> , Andante <i>Ne lasciarti</i> , Allegro	Sopran und Orchester
III. (7)	Pompeo Sales	<i>Voi se pieta provate</i>	Sopran und Orchester
III. (8)	Baron von Rumling	<i>Je vous connais vallo champetre</i>	Singstimme und Clavecin
IV. (11)	Baron von Rumling	<i>Chere epouse, calme les douleurs</i>	Tenor und Orchester
VI. (20)	Bernardo Mengozzi	<i>Gia presso al termine</i>	Sopran und Orchester
VII. (22)	Baron von Rumling	<i>Demandez ma vie</i>	Sopran und Orchester
VIII. (25)	Nicolas-Jean de Froide Mereaux	<i>Je ne m'en defends point</i>	Sopran und Clavecin
IX. (28)	Henri-Jean Rigel	<i>Sur un coeur parjure infidele</i>	Sopran und Orchester & Klavierauszug
X. (32)	Antonio Bianchi	<i>Placide selve soli voi fate</i>	Sopran und Clavecin
XI. (34)	Baron von Rumling	<i>Anne de Boulen</i>	Sopran, Violine und Clavecin

Sigismund von Rumling, »Demandez ma vie« aus *Romeo et Juliette* (Zweibrücken 1780)

Adagio

Violine I
Violine II
Viola
Sopran
Cello

Con sord.
rinf.
Con sord.
rinf.
Con sord.
rinf.
Con sord.
rinf.

6
VI. I
VI. II
Vla.
S
Vc.

p *f* *p*
p *f* *p*
p *f* *p*
De - man - dez ma vi - e de - man - dez ma

11
VI. I
VI. II
Vla.
S
Vc.

f *p*
f *p*
f *p*
vi - e Elle est un far - deau pour moi... Mais ne me for - ces

16

VI. I *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

S pas A lui don - ner ma foi A lui don - ner ma

Vc. *f* *p* *f* *p*

20

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

S foi Vois plaire est ma plus chere en - vi - e Vois plaire est ma plus chere en -

Vc. *f*

24

VI. I *rinf.* *rinf.* *rinf.*

VI. II *rinf.* *rinf.* *rinf.*

Vla. *rinf.* *rinf.* *rinf.*

S vie Ces

Vc. *rinf.* *rinf.* *rinf.*

28

VI. I *f p f p f p f p*

VI. II *f p f p f p f p*

Vla. *f p f p f p f p*

S
nœuds sont af - freux ce nœuds sont af - freux Ils fe -

Vc. *f p f p f p f p*

32

VI. I

VI. II

Vla.

S
roient mon sup - pli - ce Ils fe - roient mon sup - pli - ce N'é -

Vc.

36

VI. I *rinf. rinf. f p*

VI. II *rinf. rinf. f p*

Vla. *rinf. rinf. f p*

S
xig-ez pas de moi ce cru-el sa - cri - fi - ce Lais - sez vous at - ten -

Vc. *rinf. rinf. f p*

40

VI. I *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

S
drir — ou lais - sez moi mou - rir lais - sez vous at - ten -

Vc. *f* *p* *f* *p*

44

VI. I *rinf.* *p* *rinf.*

VI. II *rinf.* *p* *rinf.*

Vla. *rinf.* *p* *rinf.*

S
drir — ou lais - sez moi mou - rir lais - sez vous at - ten - drir

Vc. *rinf.* *p* *rinf.*

48

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

S
— ou lais - sez moi mou - rir

Vc. *p*

Von fremder Hand?

Zum Kompositionsprozess in Hasses Dresdner Opern

Panja Mücke

Unter den Autographen Hasses befinden sich mehrere Teil-Autographen, d.h. Handschriften, in denen autographe Passagen mit Teilen von fremder Hand abwechseln. Exemplarisch verdeutlicht sich dieses Prinzip im ersten Rezitativ von Hasses Autograph zum Drama per musica *Cajo Fabrizio*, uraufgeführt im Teatro Capranica in Rom im Karneval 1732 in exzellenter Sänger-Besetzung mit Gaetano Majorano detto Caffarelli (Pirro), Domenico Annibali (Cajo Fabrizio) und Felice Salimbeni (Bircenna). In der Quelle (vgl. Abb. 1) sind die Szenenbezeichnungen und -anweisungen in Hasses spitz zulaufender Handschrift verzeichnet; die Schlüssel und die Noten mit ihrer für Hasse charakteristischen Links-Neigung sowie der Verschleifung der Notenhäse sind ebenfalls autograph. Von anderer Hand stammt hingegen der Rezitativtext, der nach der Komposition der Melodie-Linien ergänzt worden sein dürfte. Der noch nicht identifizierte Schreiber trägt in dieser Quelle ausschließlich den Rezitativtext ein, bei den Arien sind sowohl Noten wie Worttext autograph. Ob es sich hier um einen professionellen Notisten gehandelt hat, ist bislang nicht erwiesen und scheint – aufgrund des ungleichmäßigen und schwer leserlichen Schriftbildes – eher fraglich.

Ferner befindet sich in einer Akte des Sächsischen Hauptstaatsarchivs ein Schriftstück, das das Anforderungsprofil für Hofnotisten beschreibt:

Sehr oft bekommen sie [die Notisten] falsch geschriebene und gänzlich unleserliche Partituren, wo sie dann erst jede Seite genau durchsehen und die falschen Noten abändern müssen [...]. Unleserliche Noten müssen sie aber aus dem Zusammenhange und der Tonfolge zu errathen suchen. [...]

Ferner treten sehr oft Fälle ein, wo sie mehrere Nummern in andere Tonarten setzen müssen, welches musikalische Kenntniße [...] erfordert. Hiernächst fallen bey den Opern sehr häufige Nebenarbeiten vor. So werden Musikstücke z.B. abgeändert, gestrichen oder eingelegt, und alles dieses muß von den Notisten nun sorgfältig sowohl in der Partitur als den einzelnen Stimmen geordnet und eingerichtet werden [...]. Endlich sind die Notisten auch sehr oft dadurch halbe Tage lang von der Arbeit abgehalten, daß bey jeder neuen

Musikaufführung, sowohl bey den Quartett- als Orchester-Proben, Einer oder Zwey stets zugegen seyn müssen, um eintretende Veränderungen oder Fehler gleich anzumerken. Es ergibt sich daraus deutlich [...], wie sie denn auch überhaupt außer einer guten Hand für Noten und Schrift noch nothwendig einige musikalische Kenntniße, so wie Bekanntschaft mit der lateinischen und italienischen Sprache besitzen müssen, um ihrem Berufe gehörig vorstehen zu können.¹



Abb. 1: Hasse, *Cajo Fabrizio*, Rom 1732, Mailand, Konservatorium, Part. Tr. ms. 157, fol. 11.

1 Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Loc. 15147/2, f. 242. Abgedruckt in Ortrun Landmann: *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25559>, S. 131 (letzter Zugriff: 28. November 2018).

Obgleich diese Stellenbeschreibung um 1800 entstand und vom damaligen Generaldirektor der Kapelle und des Hoftheaters, Wolf Adolph August von Lüttichau, geschrieben wurde, dürfte sie doch auch bereits für die Kopierpraxis der Hasse-Zeit gegolten haben. Wie von Lüttichau hier deutlich macht, wurden an Notenkopisten – im Unterschied zu den einfachen Kanzleischreibern bei Hofe – weit höhere Anforderungen gestellt, die auch eine musikalische Ausbildung implizierten. Von den Notisten in Dresden erwartete man, dass sie – neben der präzisen und gut lesbaren Abschrift des Notenmaterials – in der Lage waren, Musiknummern eigenständig zu transponieren, Unleserlichkeiten in den Vorlagen zu »rekonstruieren«, offensichtliche Fehler zu korrigieren, den Probenprozess zu begleiten und zu protokollieren sowie Änderungen, Einlagen und Striche eigenständig in die Aufführungsmaterialien zu übertragen. Daher war es Voraussetzung für eine Einstellung am Dresdner Hof, dass die Notisten über Kenntnisse im Tonsatz und in Fremdsprachen verfügten, um all diesen Verpflichtungen nachkommen zu können.

Die beiden Dokumente führen vor Augen, dass Hasses Notisten mehr als reine Abschreiber gewesen sein dürften, die einen vorgegebenen Notentext lediglich dupliziert hätten. Die Notisten wirkten – so die These – eng mit dem Komponisten zusammen, sie waren gleichsam Teil einer Art Werkstatt. Anhand verschiedener Teil-Autographe von Hasses Opern soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, die Wechselbeziehung zwischen den Dresdner Notisten und Hasse zu systematisieren, genauer zu erfassen und zu deuten. Dabei ist auch zu fragen, ob sich das Komponieren analog zur gängigen Werkstatt in der Bildenden Kunst in Renaissance und Früher Neuzeit vollzogen haben könnte. Es ist zu diskutieren, ob es bei der Komposition eine planmäßige Arbeitsteilung gab, die der Erschaffung von Gemälden in den Künstlerateliers adäquat wäre, wie dies z.B. für Raffael, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer, Rembrandt und Peter Paul Rubens seit langem gut bekannt ist.



Johann Adolf Hasse arbeitete als Dresdner Hofkapellmeister zwischen 1734 und 1763 über viele Jahre eng mit mehreren Notisten zusammen, vor allem mit Johann Gottlieb Grundig und Johann George Kremmler. Grundig und Kremmler waren bereits 1731 während Hasses Dresdner Gastspiels an den Stimmen zu *Cleofide* beteiligt und wurden

mit Rescript vom 12. November 1733 dauerhaft bei Hofe angestellt.² Vor Hasses Tätigkeit hatte es lediglich einen einzigen Notisten in Dresden gegeben, Johann Jacob Lindner, der offensichtlich ab 1734 nicht mehr bei Hofe beschäftigt wurde. Mitte der 1750er Jahre bewirkte Hasse die Anstellung von drei weiteren festen Notisten in Dresden. In einer Eingabe an den Premierminister Heinrich Graf von Brühl vom 15. April 1754 konstatiert er, dass die anstehenden Arbeiten von zwei Notisten nicht mehr zu schaffen seien. Er regt an, weitere ständige Notisten-Stellen bei Hofe zu schaffen, weil dies preisgünstiger sei, als auswärtigen, zusätzlichen Kopisten Extra-Honorare zahlen zu müssen. Hasse hatte offensichtlich Erfolg mit seinem Ansinnen, denn der Hof stellte Matthäus Schlettner, Georg Christoph Balch und Leonard Buz als weitere Schreiber an. Die Notisten Grundig und Kremmler, mit denen Hasse über zwanzig Jahre kontinuierlich zusammenwirkte, erstellten zum einen die Aufführungsmaterialien für seine Opern, Oratorien und Kirchenmusik, also Partiturabschriften für das zweite Cembalo und das Stimmenmaterial. Beide kopierten zum anderen auch Archiv- und Geschenk-Abschriften;³ sie schrieben Notenkopien für die Privatbibliotheken der Kurfürstin/Königin Maria Josepha und der Kronprinzessin Maria Antonia Walpurgis sowie Notenkopien, die an andere Höfe versandt wurden.

Die Durchmusterung der Hasse-Quellen in Dresden belegt, dass es eine klare Arbeitsteilung zwischen beiden Notisten gegeben hat – Kremmler spezialisierte sich insbesondere auf Partitur-Abschriften, Grundig auf die Explizierung von Stimmenmaterialien.⁴ Über die Ausbildung von Grundig und Kremmler ist nichts bekannt; der Wechsel anderer Dresdner Schreiber vom Notisten-Amt in ein reguläres Musikeramt in der Hofkapelle lassen aber mehr als vermuten, dass die Notisten vorwiegend aus Instrumentalisten-Kreisen stammten, sie also in der Regel gut geschulte praktische Musiker waren.



2 D-Da Loc. 907/II, fol. 5^v.

3 Vgl. zur Terminologie Anette Müller: *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns* (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 57), Hildesheim / Zürich / New York 2010, S. 28.

4 Vgl. Roland Dieter Schmidt-Hensel: »*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...*«. *Johann Adolf Hasses ›Opere serie‹ der Jahre 1730 bis 1745* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 19,1), Göttingen 2009, Bd. 1, S. 140.

Die Dresdner Hofkapelle war bekanntlich ein für ihre Zeit stark besetztes Orchester mit über 40 Mitgliedern in den 1750er Jahren. Der die Aufführung leitende Kapellmeister befand sich am ersten Cembalo, direkt in der Mitte des Orchesters mit Blick auf die Bühne. Links von ihm positionierte man die Bläser (fünf Oboen, zwei Hörner, zwei Flöten, fünf Fagotte) und ein zweites Cembalo, rechts die Streicher (acht erste, sieben zweite Violinen, vier Violen). Die Basso-continuo-Gruppe aus insgesamt drei Celli und drei Kontrabässen war in drei Einheiten aufgeteilt; diese drei Einheiten fanden ihren Platz an den beiden äußersten Ecken des Orchesters und beim Kapellmeister.

Hasse am ersten Cembalo musizierte aus dem Autograph; dies belegt z.B. die Bemerkung »Atto IIo / Cembalo primo« auf dem Autograph zu *Semiramide riconosciuta* für Dresden 1745. Der zweite Cembalist hatte dann in der Regel eine komplette Partitur-Abschrift oder seltener eine auf zwei Stimmen reduzierte Version des Orchestersatzes inkl. Singstimme vor sich.⁵ Das bedeutet, dass manche der Kopisten-Abschriften, vorzugsweise diejenigen Kremmlers, als Aufführungsmaterial für den zweiten Cembalisten dienten und sich in diesen auch aufführungsangepasste Modifikationen befinden. Die Identifikation des Notisten und etwaige Korrekturen, die dem Probenprozess entstammen, können also neben den Gebrauchsspuren Kriterien für die schwierige Unterscheidung von Aufführungs-, Archiv- und Geschenk-Kopien des Dresdner Bestandes bilden.

In Dresden haben sich für eine ganze Reihe von Hasses Kompositionen die Stimmenmaterialien erhalten, die – wie gesagt – zumeist von Grundig geschrieben worden waren. Die Stimmensätze umfassen in der Regel je drei Exemplare für Violine 1 und 2, zwei Violastimmen, Cello- und Kontrabass-Stimme; d.h., dass die Streicher jeweils zu zweit aus den Notenmaterialien spielten. Hinzu kamen zwei Flötenstimmen, zwei Oboenstimmen und zwei Fagottstimmen. Nicht enthalten sind in den Stimmensätzen die Gesangsstimmen sowie die Stimmen für Hörner und Trompeten.

5 Diese reduzierten Versionen sind für Hasses *Numa Pompilio* (1741) und *Didone abbandonata* (1742) überliefert, vgl. Schmidt-Hensel: »*La musica è del Signor Hasse*«, S. 150.

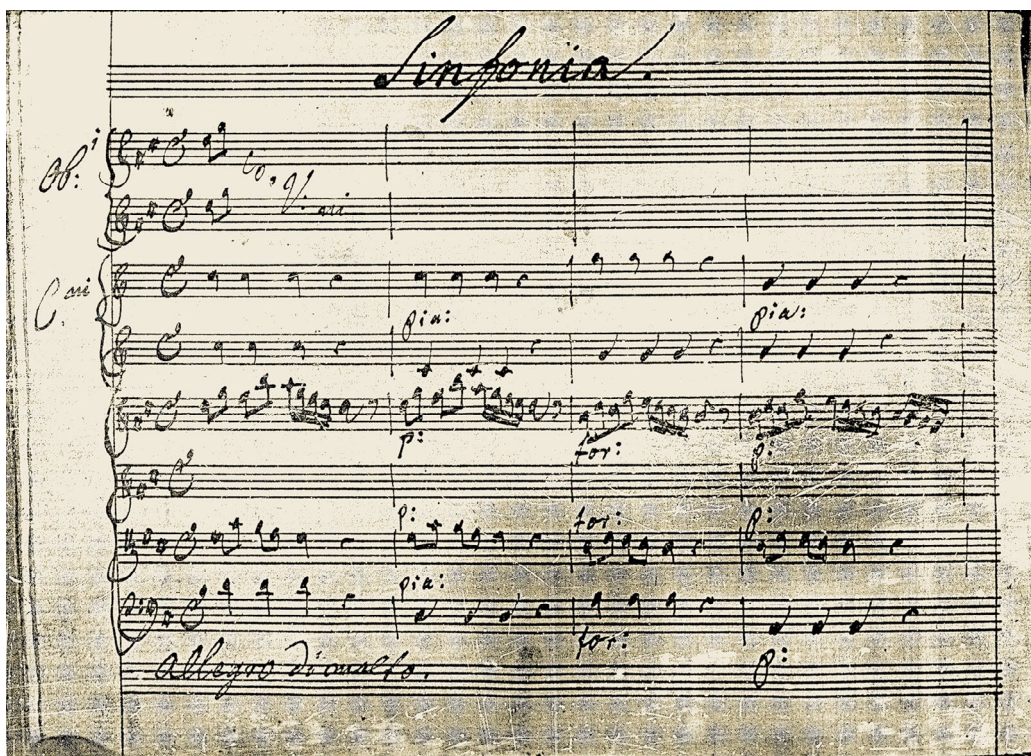


Abb. 2: Hasse, *Ezio*, Dresden 1755, Mailand, Konservatorium, Part. Tr. ms. 173, fol. 2.

In der Gegenüberstellung dieser Quellensorten werden die spezifischen Aufgaben der Notisten sowie ihr Verantwortungsbereich im Blick auf die Explizierung von Stimmen aus Hasses Partituren deutlich: Die Autographen und ebenso die Partitur-Abschriften verzeichnen bei den Bläsern nur die obligaten Bläserstimmen. In der *Sinfonia* zu *Ezio* (vgl. Abb. 2) etwa schreibt Hasse zwei Oboen und zwei Hörner zum regulären Streicherapparat und B.c. vor, versehen mit allerhand Kürzeln, die für Abschriften und Stimmenmaterial durch die Notisten aufzulösen und zu ergänzen waren («co' Violini»).

Bei den Arien gibt Hasse in den allermeisten Fällen im Autograph gar keine Besetzung an – auf den ersten Blick könnte man daher denken, dass nur Violine 1 und 2, Viola, Singstimme und Basso-Gruppe zum Einsatz gekommen seien. Die Dresdner Stimmensätze zeigen jedoch, dass die Oboen und die Flöten in fast allen Arienritornellen, in der *Sinfonia* und den Chorsätzen *colla parte* zu Violine 1 und 2 geführt wurden, ohne dass sich dies aus den Partituren ablesen ließe. Das Ausschreiben der Bläserstimmen

durch den Notisten basierte also auf Besetzungskonventionen, die ihm für Dresden bekannt waren. Der Notist erstellte die notwendigen Stimmen auf der Basis seines Erfahrungswissens und weil ihm geläufig war, dass Hasse in Dresden die Colla parte-Führung der Bläser mit den Streichern in ebenjenen Passagen wünschte. Aus all dem wird hinsichtlich der Arbeitsabläufe auch erkennbar, dass nach Vorliegen des finalisierten Autographs bzw. einzelner fertiger Teile zweigleisig gearbeitet wurde, um die erforderlichen Aufführungsmaterialien zeitnah vorliegen zu haben; Grundig schrieb die Stimmen aus, Kremmler übertrug zunächst eine zweite Partiturabschrift für das zweite Cembalo. Dann folgten weitere Abschriften.



Unter den überlieferten Hasse-Quellen existieren drei Typen an musikalischen Dokumenten, in denen sich verschiedene Schreiberhände mischen und die Rückschlüsse auf die Zusammenarbeit von Komponist und Notist erlauben – die Teil-Autographen, die Notisten-Abschriften mit autographen Zusätzen sowie Autographen mit Zusätzen von Notisten-Hand. Wie Frederick Millner bei der Untersuchung von Hasses Autographen, ihrer Lagen-Ordnung und der Korrekturen plausibel gemacht hat, lässt sich das Komponieren und Niederschreiben Hasses in drei Phasen einteilen:⁶

1. Hasse skizzierte sukzessive die Arien auf – heute nicht mehr erhaltenen – Skizzenblättern, auf denen er die Melodiestimme (1. Violine bzw. Gesangsstimme) und den B.c. notierte.

2. Parallel dazu vertonte er das komplette Secco-Rezitativ und trug es direkt in Reinschrift in die autographe Partitur ein. Mitunter ließ er die Schlüsse einzelner Rezitative vorerst aus, weil die Tonart der folgenden Arie noch nicht geklärt oder ihm der Stimmbitus eines Sängers noch unbekannt war.

3. Hasse übertrug die skizzierten Arien in die autographe Partitur und ergänzte hierbei die Mittelstimmen.

6 Vgl. Frederick L. Millner: *The Operas of Johann Adolf Hasse* (= *Studies in Musicology* 2), Ann Arbor 1979, S. 65, 67, 77 und 85.

Zum Geburtstag des sächsischen Kurfürsten kam am 7. Oktober 1751 im Schloss Hubertusburg die zweite Fassung von Hasses *Ipermestra* zur Aufführung. Hasse hatte den Text Pietro Metastasios bereits 1744 für Wien komponiert und überarbeitete diese Version für Dresden 1751 grundlegend. Hierbei wurde die Sinfonia ersetzt und der Großteil der Arien verändert (teils Transposition, teils Modifikationen in den Koloraturen, teils vollständige Neukomposition einzelner Arien). Die Rezitative wurden ebenfalls überarbeitet – zuweilen transponiert, partiell neu komponiert.⁷

Von der 1751er Fassung für Dresden sind insgesamt acht Partitur-Abschriften und das Teil-Autograph bekannt. Hinsichtlich des Teil-Autographs, das sich im Mailänder Konservatorium befindet, ist insbesondere von Interesse, welche Teile von fremder Hand stammen. Der überwiegende Teil der Quelle ist autograph. In den Kopisten-Passagen sind zwei verschiedene Hände erkennbar – zum einen Kremmler und zum anderen Schreiber AnonH1. Nach Roland Dieter Schmidt-Hensel dürfte AnonH1 ein Schüler Kremmlers gewesen sein, weil er zwischen 1740 und 1755 ausschließlich in Kombination mit Kremmlers Handschrift auftaucht.⁸ Kremmler schrieb nur einige der Rezitative; AnonH1, dessen Schrift sich durch einen auffällig horizontal gezogenen F-Schlüssel auszeichnet, kommt häufiger vor (für Rezitative, einige Arien und ein Duett). Die Deutung der Materialität dieser Handschrift wird mithilfe eines Fassungsvergleichs möglich. Die Gegenüberstellung des Teil-Autographs der Fassung 1751 mit Quellen zur Erstfassung der Oper von 1744 belegt, dass sich die Schreiberhände immer dann finden lassen, wenn Teile aus der älteren Version in die 1751er Fassung übernommen wurden. Die neu komponierten Teile der Zweitfassung und auch die transponierten Stücke wurden von Hasse autograph notiert, das Präexistente schrieben die Notisten.

Wenn im *Ipermestra*-Autograph 1751 mitten im Rezitativ die Schreiberhand wechselt, ist das auf einen von Hasse neu zu komponierenden Anschluss an eine neue Arie zurückzuführen (vgl. Abb. 3). Zeugt bereits diese autographe Weiterführung von einer inhaltlich wie vermutlich räumlich engen Zusammenarbeit zwischen Notist AnonH1 und Komponist, erhärtet sich diese Sichtweise noch durch einzelne Blätter, auf denen direkt im Anschluss an die autographe Notierung einer Arie das Rezitativ vom Notisten Kremmler (dessen Schrift sich durch eine charakteristische Linksneigung bei den

7 Vgl. zu den Bearbeitungen im Detail Panja Mücke: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= *Dresdner Studien zur Musikwissenschaft* 4), Laaber 2003, S. 173f.

8 Vgl. Schmidt-Hensel: »*La musica è del Signor Hasse*«, S. 146f.

Noten, exakte Winkel bei der Halsung und die Einzelbuchstaben-Notierung beim italienischen Text auszeichnet) aus der Vorgänger-Fassung der Oper ergänzt wird (Abb. 4). Die Anlage der Quelle erweckt den Anschein der direkten Übergabe des Notenblattes vom Komponisten an den Notisten zur weiteren Bearbeitung.

Das Teil-Autograph zu *Ipermestra* lässt den Schluss zu, dass es eine Hierarchie bei den Notisten gegeben hat – Kremmler als erster Notist und sein Schüler AnonH1 als weiterer Beteiligter. Dass die Hauptnotisten häufig Arbeit an Nebenkopisten vergaben, die sich danach auch Hoffnungen auf ein Aufrücken in ein reguläres Notistenamt in der Hofkapelle machten, ist durch verschiedene Dokumente für Dresden belegt. So bittet Carl Gottlob Uhle in einem Schreiben vom 15. Oktober 1758 an den Grafen Brühl um eine Vormerkung für eine Vakanz als Hofnotist; er begründet dies mit von ihm geleiteten Kopierdiensten als Stellvertreter des Hofnotisten Johann Gottlieb Haußstädler; seiner Bitte wird kurz darauf entsprochen.⁹

Zudem spiegelt das Patchwork des Teil-Autographs wider, dass die Notisten offenbar von Hasse die Anweisung erhielten, bestimmte Teile aus der älteren Fassung zu übertragen, woraufhin Hasse die neuen Nummern ergänzte und die kopierten Passagen durchsah bzw. korrigierte. Exemplarisch wird dies an *Ipermestras* Arie »Ah non parlar d'amore« deutlich, wo Hasse offensichtlich eine kritische Durchsicht des kopierten Materials vornahm und das Tempo zu Andante korrigierte (vgl. Abb. 5).

All das bedeutet, dass die Notisten nicht erst nach Abschluss des Kompositionsprozesses und mit dem Vorliegen des fertiggestellten Autographs zum Einsatz kamen, sondern schon während Hasses mittlerer Kompositionsphase, wenn dieser das Rezitativ in das Autograph eintrug und Arienentlehnungen abschreiben ließ, um sie dem Konvolut einzufügen. Oftmals – wie bei *Cajo Fabrizio* bereits gezeigt – ergänzte der Notist noch den Text der Rezitativkomposition nachträglich (der Fakt, dass der Schreiber im eingangs gezeigten Teil-Autograph zu *Cajo Fabrizio* mit dem Eintragen der insgesamt fünf, aus Hasses *Cleofide* und *Catone in Utica* entlehnten Arien¹⁰ nicht beauftragt wurde, bestätigt im Übrigen den Eindruck, dass es sich hier nicht um einen professionellen Notisten gehandelt haben dürfte).

9 Vgl. Landmann: *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, hg. von der RISM-Arbeitsgruppe Deutschland, München 1999, S. 28f.

10 Vgl. Schmidt-Hensel: »*La musica è del Signor Hasse*«, S. 295.

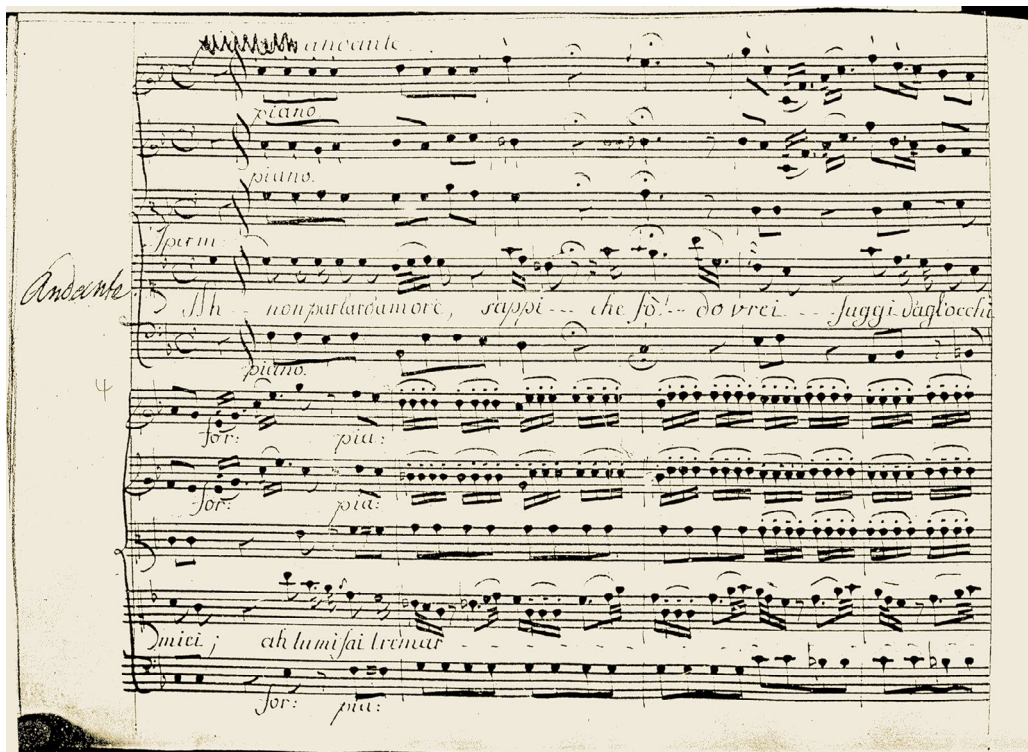


Abb. 5: Hasse, *Ipermestra*, Dresden 1751, Mailand, Konservatorium, Part. Tr. ms. 167, fol. 34^v.

Zweifellos gab es demnach eine Art Werkstatt, in der die Notisten und Hasse in unmittelbarer räumlicher Nähe zueinander gearbeitet haben und die erforderlichen Noten zusammentrugen: Das Komponieren im engeren Sinn erfolgte durch Hasse allein. Die Notisten waren an der Erstellung der Noten beteiligt, also an der Niederschrift der Komposition und der Anfertigung der Aufführungsmaterialien. In engen Grenzen konnten sie hierbei an der Gestalt des Werktextes mitwirken, wenn sie etwa transponierten oder Stimmen ergänzten.

Dass Hasse bei den Aufführungspartituren und Teil-Autographen die kopierten Passagen regelmäßig überprüfte, erhärtet eine solche Sichtweise. Neben dem bereits genannten *Ipermestra*-Beispiel zeigen verschiedene Quellen, dass die Notisten unter Aufsicht Hasses arbeiteten, der die letzte Durchsicht der Partituren für die Aufführung vornahm. Angesichts dessen weisen autographe Eintragungen in einer Notisten-

Abschrift auf eine Verwendung dieser Quellen als Aufführungsmaterial hin; für Archiv- und Geschenk-Kopien sind derartige Kontrollen Hasses nämlich nicht nachweisbar.

Bleiben schließlich noch die Notisten-Eintragungen in Autographen Hasses zu deuten. So finden sich beispielsweise kleine Zusätze und Korrekturen von Kremmler in den Autographen Hasses zu *Numa Pompilio* (Dresden 1741) im 2. Akt, *Il Ciro riconosciuto* (Dresden 1751) im 2. und 3. Akt, *Olimpiade* (Dresden 1755) im 2. Akt und im Intermezzo *Don Tabarrano* (Dresden 1737).¹¹ Vor dem Hintergrund der bereits erläuterten Arbeitsabläufe und der Einsatzfelder von Notisten könnte man diese Eintragungen als Korrekturen bewerten, die der Notist Kremmler während der Proben in Hasses Autograph einfügte. Generell – das zeigen die Hofakten – gab es nicht viele Proben für die Musiker, auch bei den groß angelegten Opern nicht: drei bis vier in den Gemächern der Königin und die Generalprobe auf der Hoftheaterbühne zwei Tage vor der jeweiligen Premiere.¹² Allem Anschein nach gehörte es zu Kremmlers Aufgaben, Hasse zu den Proben zu begleiten und die sich hier ergebenden Modifikationen am Notentext in die Aufführungsmaterialien einzutragen, also auch in das Autograph, aus dem der Kapellmeister musizierte; Kremmler protokollierte alle Änderungen und brachte die Noten auf den neuesten Stand.



Die schwierig zu deutenden Teil-Autographen Hasses sind daher als Arbeitsmanuskripte einzustufen, die belegen, wie eng die Arbeit des Komponierens mit dem Prozess des Abschreibens verzahnt ist, wie Arbeitsphasen des Notisten und Komponisten oft mehrfach miteinander abwechseln. Die Herstellung der Handschriften erfolgte in einer Art Werkstatt in einem arbeitsteiligen Prozess, bei dem Notist und Komponist in einer engen Verbindung standen. Die Notisten halfen Hasse schon während der kompositorischen Arbeit bei der Niederschrift, indem sie den Rezitativtext ergänzten und präexistente Nummern abschrieben, um sie dem Autograph einzufügen, das Hasse daraufhin nochmals durchsah. Die Mitarbeit der Notisten an der Niederschrift ent-

11 Vgl. Ortrun Landmann: »Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek«, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit«* (Siena 1983) (= *Analecta Musicologica* 25), hg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1987, S. 459–494, hier S. 467.

12 Mücke: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern*, S. 62.

springt vermutlich primär arbeitsökonomischen Erwägungen; der Komponist spart auf diese Weise Zeit für reine Abschreibevorgänge wie das Einfügen des Librettotextes oder entlehnter Nummern. Die Teil-Autographen sind – mit den Worten Anette Müllers – »zirkuläre« Abschrift[en], die »mehrfach autorverhaftet« sind¹³ und auf der Basis mehrfacher Rückkopplungen zwischen Komponist und Notist entstanden. Sie sind nicht zur Weitergabe an Dritte gedacht und bilden eine spezifische Stufe der Textgenese. Hinsichtlich der für Editionen relevanten »finalen« Stufen des Werktextes sollte der Charakter der Teil-Autographen als Produkt von Text-Dynamik mitbedacht werden. Im Idealfall kann die zweite Aufführungspartitur (eine vollständige Abschrift) identifiziert werden bzw. hat sich Stimmenmaterial erhalten; diese Quellen dokumentieren mit hoher Wahrscheinlichkeit eine dem Teil-Autograph nachfolgende Stufe der Textgenese. Die Abschriften sind in diesem Fall keine abhängigen Quellen und dem Autograph nachrangig, sondern Reinschriften des Arbeitsmanuskripts.

Beim Duplizieren des Autographs für Aufführungs-, Archiv- oder Geschenk-Abschriften, also bei den linearen Kopien,¹⁴ die »öffentlicher« waren als die Teil-Autographen, hatten die Notisten – wie gezeigt wurde – auch die Kürzel Hesses aufzulösen. Sie exzerpierten das Stimmenmaterial aus der Partitur, ergänzten dabei die *colla parte* geführten Flöten- wie Oboenstimmen entsprechend den Aufführungskonventionen eigenständig und achteten auf aufführungspraktische Notwendigkeiten wie geeignete Wendestellen für die Instrumentalisten.



Die Notisten waren – zumindest in Dresden – keine Kompositionsschüler Hesses. Sie bildeten einen eigenen Berufszweig, der wiederum selbst Schüler ausbildete; für ihre Arbeit waren fundierte musikalische wie aufführungspraktische Fähigkeiten vonnöten. Die hierfür unerlässlichen Kenntnisse entstammten oftmals einer vergangenen oder nebenberuflichen Tätigkeit als Instrumentalist, was insbesondere hinsichtlich des Exzerpierens der Stimmen eine hervorragende Ergänzung zu den Kompetenzen des Komponisten bildete und auch noch für die Notisten im 19. Jahrhundert gilt.¹⁵ Dass

¹³ Müller: *Komponist und Kopist*, S. 32.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 117 und 353 für Schumanns Kopisten.

diese besonderen Fähigkeiten der Notisten und ihre Professionalität am Dresdner Hof Anerkennung fand, zeigt sich darin, dass das Gehalt der Notisten im oberen Bereich des technischen Opernpersonals lag und mit 200–300 Talern dem der meisten Instrumentalisten der Hofkapelle entsprach. Als Hofnotist erzielte man insofern auskömmliche Einnahmen und gehörte zum geschätzten wie dauerhaften Personalbestand der Hofkapelle, was einen bestimmten Sozialstatus garantierte.

Hasses Schreiber in Dresden werden in den Hofkalendern als Notisten und nicht als Kopisten bezeichnet; sie sind – wie gesagt – keine Mitarbeiter, die musikalische Texte lediglich vervielfältigen, sondern Mitarbeiter, die der erforderlichen musiktheoretischen Regeln kundig waren und diese in der täglichen Berufsausübung auch benötigen. Damit zeichnet sich in Dresden bereits um 1740 eine terminologische Abgrenzung für diesen Berufsstand unter dem Gesichtspunkt der Einsatzbereiche ab, der in der Lexikographie des 19. Jahrhundert seine Fortsetzung finden wird.¹⁶

¹⁶ Vgl. dazu auch ebd., S. 35.

Literaturverzeichnis

- Landmann, Ortrun: »Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek«, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit« (Siena 1983)* (= *Analecta Musicologica* 25), hg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1987.
- Landmann, Ortrun: *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, hg. von der RISM-Arbeitsgruppe Deutschland, München 1999.
- Landmann, Ortrun: *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25559>.
- Millner, Frederick L.: *The Operas of Johann Adolf Hasse* (= *Studies in Musicology* 2), Ann Arbor 1979.
- Mücke, Panja: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= *Dresdner Studien zur Musikwissenschaft* 4), Laaber 2003.
- Mücke, Panja: »Die Festopern im Jagdschloß Hubertusburg: J. A. Hasses *Ipermestra* am 7.10.1751«, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg* (= *Hasse-Studien. Sonderreihe* 1), hg. von Reinhard Wiesend, Stuttgart 2006, S. 97–104.
- Müller, Anette: *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns* (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 57), Hildesheim / Zürich / New York 2010.
- Schmidt-Hensel, Roland Dieter: »*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...*«. *Johann Adolf Hasses »Opere serie« der Jahre 1730 bis 1745* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 19,1), Göttingen 2009.
- Schwindt, Nicole: »Komponieren am Hof Maximilians – in einer Werkstatt?«, in: *Senfl-Studien II* (= *Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte* 7), hg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 121–146.
- Schwindt, Nicole: »Komponisten am Hof Maximilians. Eine Werkstatt?«, in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur* (= *Regensburger Studien zur Kunstgeschichte* 17), hg. von Christoph Wagner und Oliver Jehle, Regensburg 2012, S. 378–391.
- Woodmansee, Martha: »Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität«, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis u.a., Stuttgart 2000, S. 298–314.

»Feingefühlte Charakteristik«

Mozart-Rezeption in Franz Danzis *Der Berggeist*¹

Adrian Kuhl

I

In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschien am 25. März 1804 ein Artikel über Wolfgang Amadeus Mozarts Opern, in dem der anonyme Autor über Charakteristika von dessen Musiktheater reflektiert:

Was aber den meisten Menschen entgeht, ist die feingefühlte Charakteristik, nicht allein der einzelnen Personen, sondern der ganzen Handlung einer jeden Oper. Im Don Juan die Mischung von Erhabenheit und Leichtsinne; im Figaro die joviale Haltung des Ganzen; in der Zauberflöte Munterkeit gepaart mit Würde und feyerlichem Ernste; in *Così fan tutte* die sanften Halbtinten der feinem Weltverhältnisse, diese süsse Schwärmerey, die von der Ouvertüre bis zum letzten Akkord des Schlusschors das schönste, in allen Theilen harmonischste Ganze ausmachen, das irgend ein Künstler je hervorzubringen vermochte, in der Entführung aus dem Serail diese Nationalcharakteristik in der erhabensten Darstellung – was überhaupt ein Vorzug Mozart's, und nur bey ihm in der Grösse anzutreffen ist: diese Einheit des Charakters – wer hat das je gefühlt, bemerkt, bewundert? Wenn aber ein jedes seiner theatralischen Werke das grosse, seltene Verdienst der Einheit und Charakteristik, das Gepräge des feinsten Menschenkenners an der Stirne trägt: welchem soll ich den Vorzug geben?²

-
- 1 Der folgende Beitrag basiert auf Teilen meines Vortrags bei der Tagung *Mozartvariationen. Franz Danzi und die Mozartverehrung im ausgehenden 18. Jahrhundert*, die am 15. Juni 2013 anlässlich des 250. Geburtstages des Komponisten von der Forschungsstelle »Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert« der Heidelberger Akademie der Wissenschaften in Schwetzingen ausgerichtet wurde.
 - 2 [Franz Danzi]: »An meinen Freund«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1804), No. 26 vom 28.3.1804, Sp. 421–424, hier Sp. 422f. Vgl. dazu auch den Beitrag von Joachim Veit »Franz Danzis *Mitternachtsstunde* – ein Echo auf Mozarts *Figaro*?« in vorliegendem Band, S. 103–129.

Der ungenannte Verfasser dieses Artikels ist Franz Danzi, wie sich aus einem Brief vom 29. September 1803 an den Verlag Breitkopf und Härtel schließen lässt, dem der Komponist »Gedanken über Mozart's theatralische Werke« zur anonymen Verwendung in der »Musikalischen Zeitung« beigelegt hatte.³ Was Danzi hier und im weiteren Verlauf des Artikels neben einer besonders handlungsangemessenen Vertonung an den Opern des Salzburgers bewundert, ist demnach eine gut beobachtete, vielschichtige Charakterzeichnung der dramatischen Figuren. Da Danzi Mozart generell sehr verehrt und in seinen Werken bei Instrumentierung und Melodiebildung auch immer wieder rezipiert hat,⁴ stellt sich für Danzis eigenes Musiktheater die Frage, ob er sich auch bei der von ihm gelobten Figurenzeichnung an seinem großen Vorbild orientiert hat.

Überblickt man dafür die am 19. April 1813 in Karlsruhe erstaufgeführte »romantische Oper« *Der Berggeist oder Schicksal und Treue*,⁵ die Danzi kurz nach einer Phase intensiver theaterpraktischer Beschäftigung mit Mozarts Opern komponierte,⁶ so lässt sich feststellen, dass in dem Stück nicht nur wie damals üblich eine generell differenzierte Figurenzeichnung verwirklicht ist, sondern diese auch auf jene Darstellung charakterlicher Vielschichtigkeit ausgerichtet ist, die Danzi bei Mozart bewunderte. Bei einer Figur lässt sich darüber hinaus sogar belegen, dass Danzi in Form eines Zitats unmittelbar auf Mozarts Figurenzeichnung Bezug nahm.

3 Franz Danzi. *Briefwechsel*, hg. und kommentiert von Volkmar von Pechstaedt, Tutzing 1997, S. 32; Danzi an den Verlag Breitkopf und Härtel, München 21.9.1803, abgedruckt in: ebd., S. 28–32, hier Nachschrift und Zitate S. 31 (mit Faksimile des *AmZ*-Artikels auf S. 29f.).

4 Art. »Danzi, Franz (Ignaz)«, in: *MGGz*, Personenteil 5, 2001, Sp. 401–411 (Volkmar von Pechstaedt, Manuela Jahrmärker), hier Sp. 409.

5 Frieder Bernius sei an dieser Stelle herzlich dafür gedankt, dass er mir für eine erste Sichtung der Partitur die im Zuge seiner CD-Aufnahme von Danzis *Berggeist* erstellte Edition des Stücks zugänglich gemacht hat.

6 Seit 1807 hatte sich unter Danzis Leitung eine regelmäßige und umfangreiche Pflege von Mozarts Opern am Stuttgarter Hof etabliert, vgl. Reiner Nägele: »Die Rezeption der Mozart-Opern am Stuttgarter Hof 1790–1810«, in: *Mozart Studien* 5 (1995), S. 119–134, hier S. 134; Samuel Schick: »Das Opernrepertoire des Stuttgarter Hoftheaters (1807–1818). Programmzettel als Quelle zur Theatergeschichte«, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hg. von Reiner Nägele, Stuttgart 2000, S. 154–172, hier S. 162, 170.

II

Nachdem Danzi während seiner Stuttgarter Kapellmeisterzeit bis auf das heute nur ohne Sprechtexte überlieferte Singspiel *Camilla und Eugen oder Der Gartenschlüssel* (1812) kein eigenes Musiktheater komponierte, entstand bereits kurz nach seinem Wechsel an den Hof in Karlsruhe *Der Berggeist* auf ein Libretto Carl Philipp von Lohbauers, ein 1777 in Stuttgart geborener Hauptmann und Dichter, der 1809 bei Isny im Allgäu gefallen war.⁷ Das Libretto war bereits 1811 im Rahmen der postumen Ausgabe der *Auserlesene[n] Schriften* von Lohbauers im Druck erschienen,⁸ und in ihm greift der Dichter auf die Figur des Rübezahl zurück, die seit Ende des 18. Jahrhunderts durch Johann Karl August Musäus' Sammlung *Volksmärchen der Deutschen* (1782–1786) überregionale Verbreitung gefunden und der Sagenfigur aus dem Siebengebirge zu neuer und langanhaltender Popularität verholfen hatte.⁹

Bei von Lohbauer ist der Berggeist Rübezahl zur Strafe für sein eitles Verhalten seiner Macht beraubt worden und seine Gattin, die Nixenkönigin Erli, wurde in einen Zauberschlaf versenkt. Aus diesem kann sie erst erwachen, wenn eine in treuer Liebe ergebene Jungfrau in das Meerschloss eindringt, in dem Erli seit 100 Jahren ruht. An diesem Punkt beginnt die Oper. Rübezahl beklagt den Verlust der Gattin und sein Schicksal, bevor sich ein Brausen in der Luft regt und eine Nebelgestalt ihm verkündet, dass auch er dem Schicksal unterliege und seine nun zurückgekehrte Macht nicht wieder missbrauchen solle.

7 Max Herre: *Franz Danzi. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper*, Diss. mschr., München 1924, S. 77; Eintrag »Lohbauer, Carl Philipp von«, in: *Landesbibliographie Baden-Württemberg online*, <http://www.statistik.baden-wuerttemberg.de/LABI/PDB.asp?ID=96174> (Zugriff 20.9.2018).

8 [Carl Philipp von Lohbauer]: »Der Berggeist oder: Schicksal und Treue. Romantische Oper in zwei Aufzügen«, in: *Carl von Lohbauer's auserlesene Schriften*, II. Band, [hg. von Ludwig Pflaum], Stuttgart 1811, S. 1–131, verwendetes Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München (D-Mbs) Slg.Her 192, als Onlineressource: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbv:12-bsb00062579-9> (Zugriff: 25.10.2018).

9 Wilhelm Kühlmann: »Rübezahl«, in: *Freiburger Universitätsblätter* 50 (2011), S. 33–40, hier S. 33, 37; siehe auch Rita Seifert: *Johann Carl August Musäus. Schriftsteller und Pädagoge der Aufklärung*, Weimar 2008, S. 68–72; Art: »Johann Karl August Musäus – ›Volksmärchen der Deutschen‹ (Volker Hoffmann)«, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart und Weimar 32009, als Onlineressource: *Kindlers Literatur Lexikon Online*, <http://www.kll-online.de> (Zugriff: 17.9.2018); Harald Salfellner: »Es grüßet Euch viel tausendmal der Herr der Berge, Rübezahl!«, in: *Sagen vom Rübezahl*, hg. von dems., Mitterfels 2011, S. 217–240, hier S. 226.

Jacob Landenhag und sein Sohn verirren sich im Gebirge. Rübezahl rettet sie in Gestalt eines Forstmeisters und wird von Jacob als Dank zum Essen eingeladen. Dabei prüft Rübezahl die Gesinnung und Liebe zwischen Jacobs Tochter Anne und ihrem Verlobten Heinrich, bevor alle Menschen das genügsame Leben preisen. Als Hochzeitsgabe schenkt Rübezahl Anne einen Beutel voller Gold und verschwindet. Im Anblick des Reichtums ändert Jacob seine Gesinnung. Er nimmt das Gold an sich und verbietet zum Entsetzen aller die Hochzeit von Anne und Heinrich, da er glaubt, der Forstmeister, der in Jacobs Wahn sogar ein verkleideter Prinz sein müsse, sei in seine Tochter verliebt. Als gehorsame Tochter entsagt Anne ihrem Geliebten und beide vertrösten sich, irgendwann im Jenseits ihr Glück zu finden. Rübezahl, der in Anne die ersehnte Jungfrau gefunden hat, die Erli erlösen kann, führt nach weiteren Charakterprüfungen die Liebenden schließlich auf seinen Berg und vereint sie in seinem Reich miteinander. Danach straft er den hochmütigen Jacob, indem er ihm sein Haus mit Blitzen in Brand steckt, wodurch dieser zur Besinnung kommt. Die Oper endet, indem Rübezahls Schloss erscheint und der mit Erli vereinte Berggeist Anne und Heinrich in die Arme der beglückten Eltern entlässt.

Es wird an der Handlungszusammenfassung bereits deutlich, dass Rübezahl bei von Lohbauer nicht als ein rein mächtiges Wesen gestaltet wird, sondern als eine facettenreiche Figur. Einerseits ist der Berggeist wie die Menschen wehrlos dem Schicksal ausgeliefert,¹⁰ andererseits verfügt er über magische Kräfte und kann schließlich sogar als strafender Charakter agieren.¹¹ Diese Anlage vollzieht Danzi auch in der musikalischen Figurenanlage nach, wie sich exemplarisch an der Eingangsszene des Stücks sowie an Rübezahls Rachearie »Um Mitternacht treff' ihn der Rache Stral« / »Schleudert ihm den Brand der Rache« verdeutlichen lässt.

In seiner Eingangsszene erscheint Rübezahl zwar als numinose, aber dennoch verzweifelt leidende Figur, die ihre zur Strafe beschnittenen Kräfte nicht aus sich selbst heraus wieder erlangen kann, sondern diese ohne Zutun von einer höheren Macht wieder verliehen bekommt. Deutlich zeigt sich dies an den erstaunten Ausrufen Rübezahls, als

10 Ähnlich auch Joachim Kremer: »Franz Danzis ›Berggeist‹. Ein Komponist zwischen den Epochen?«, in: *Booklet zu Franz Ignaz Der Berggeist. Romantische Oper in zwei Akten*, Colin Balzer, Daniel Ochoa, Sophie Harmsen, Sarah Wegener, Christian Immler, Tilman Lichdi u.a., Kammerchor Stuttgart, Hofkapelle Stuttgart, Frieder Bernius, Carus-Verlag 2013 (83.296/00), S. 4–7, hier S. 6.

11 Vgl. bspw. von Lohbauer: »Der Berggeist«, S. 9–14, 17, 71, 79, 84, 103f., 114f., 119f., 128–131.

sich das Wetter plötzlich ändert (V. 23, 25) und das von ihm ausgelöste Gewitter ebenso plötzlich ohne sein Einwirken wieder aussetzt (V. 37). Der Berggeist wird an dieser Stelle also demonstrativ nicht als aktive magische, sondern als passive, einer anderen Instanz unterstellte Figur exponiert.

Rübezal.

1 Zu hart ist diese Rache!
2 Unerbittliche! was that ich Dir?
3 Komm zurück, o komm zurück zu mir,
4 Erli! Schlummernde, erwache!

5 Nicht mehr lange kann es dauern!
6 Mich verzehrt der Sehnsucht Gluth;
7 In der Steinklufft muss ich trauern,
8 Und mir stirbt der kühne Muth.
9 Träge schlummern meine Geister
10 In der Erde kaltem Schoos,
11 Denn die Kraft verliess den Meister,
12 Stummes Dulden ist sein Loos.

13 Beneidenswerthes Glück der Sterblichkeit!
14 Dein sanfter Fittig kühlt des Leidens Gluth,
15 Und jede Sehnsucht endet in der Gruft,
16 Nur me i n e nimmer! – Unter deinen Tritten,
17 O Zeit! entblüht mir keines Trostes Blume,
18 Mir öffnet sich kein Grab; hohnlachend geht
19 An mir vorüber die Vernichtung! Sonnen
20 Verlöschen und Aeonen schwinden hin;
21 Doch endlos dehnt sich fort mein Lebenstag,
22 Und ewig nie veraltet meine Quaal.

(Ein dumpfes Brausen in der Luft.)

23 Ha! was ist das? welch' ungewohntes Feuer
24 Durchflammt mich plötzlich, und ich athme freier!

25 Wär' es ein kurzes Wähnen nur? –
 26 Sonst hauste meine Kraft im Toben der Natur,
 27 Und wenn ich zürnte, sah' ich Berge fallen!
 *(Das Brausen wird heftiger, der Tag verfinstert sich, man hört entfernte
 Donnerschläge.)*
 28 Erweichte dich, o Schicksal! meine Reu',
 29 So gieb auf meinen Wink die Stürme frei,
 30 Lass donnernd dein Versöhnungswort erschallen!
 (Er schwingt den Stab, das Gewitter bricht fürchterlich aus.)
 31 Triumph! Ich bin erhört!
 32 Auf Sturmes Flügeln kehrt
 33 Mir die verlor'ne Macht!
 34 Entfloh'n ist meine Quaal!
 35 Der Zukunft schwarze Nacht
 36 Zerreist ein Wetterstral!
 *(Er verliert sich im Anschauen des Gewitters; plötzlich schweigt der
 Donner, und im Hintergrunde schwebt eine neblichte Geistesgestalt.)*
 Rubezal.
 37 Ha! was geschieht? Was seh' ich?
 Der Geist.
 38 Rubezal!
 (Der Geist verschwindet, und das Gewitter erneuert sich.)

[Zit. nach von Lohbauer: »Der Berggeist«, S. 5–8.]

Danzi greift diese Zeichnung in der mehrteilig angelegten Eröffnungsszene auf und sieht zur Begleitung von Rubezals Versen auffallend häufig nur eine reine Streicherbegleitung vor (vgl. bspw. T. 9–12, 14–18, 27–34, 39–63). Bis auf den Beginn und kleinere Ausnahmen im Binnenverlauf erklingen Bläser lediglich dann – und hier auch meist nur in Gesangspausen des Berggeistes –, wenn Rubezal die Geisterwelt thematisiert, sich also an Erli wendet, die gebannten Gnomen anführt und seine Unsterblichkeit benennt (T. 13f., 19f., 35–38, 71–74, 84–87). Damit wird dem Berggeist lediglich ein kleines

Orchester zur Begleitung an die Seite gestellt, wodurch er musikalisch vergleichsweise schwach erscheint. Außerdem lässt sich die Verwendung vorwiegend reinen Streicherklangs bei Rübezahl durch die in dieser Nummer ausgeführte Zuordnung der Bläser zur Geisterwelt so deuten, dass der Berggeist dieser Welt des Numinosen gerade nur eingeschränkt angehört.

Dies ändert sich erst im Allegro-Abschnitt der Szene (T. 109–144), mit dem laut Anweisung in der Partitur das Brausen in der Luft beginnt, das die Wetterveränderung und damit die Rückkehr von Rübezahls Macht einleitet (V. 22). Danzi legt diese Passage in einer großen Steigerungsstruktur an, in der zunehmend die Anzahl der beteiligten Instrumente vergrößert wird und nun auch wieder zu den Versen Rübezahls die Bläser erklingen (T. 113–144). Mit dem Schwingen seines Stabs in Takt 144 hat Rübezahl schließlich szenisch seine Macht wieder erhalten, was durch den Einsatz des vollen Orchesters zur Darstellung des Gewitters auch musikalisch nachvollzogen wird (T. 145–179). Dass die Macht allerdings allmählich wiederkehrt, macht Danzi nun durch eine szenisch gedachte Vertonung deutlich. So beginnt der Abschnitt nicht mit Rübezahls erstauntem Ausruf »Ha! Was ist das?« (V. 23), sondern mit einem einleitenden instrumentalen Zwischenspiel, das von chromatischen Linien in der ersten Violine getragen wird (T. 109–112, vgl. Beispiel 1). Diese sind bis zum Ausbruch des Gewitters permanent vorhanden und werden sogar in die Steigerungsstruktur des Abschnitts eingebunden, indem sie kurz vor Ausbruch des Unwetters auch in der zweiten Violine (T. 131) erscheinen. Durch die Anmerkung in der Partitur zu Beginn des Abschnitts, dass sich jetzt das Brausen erhebt, lässt sich die chromatische Linie begründet als bildhafte Ausdeutung des Brausens deuten.¹² Dass es auch auf musikalischer Ebene von selbst, das heißt vor dem Gesangseinsatz des Berggeistes beginnt, setzt hierbei das im Libretto vorgesehene Verleihen der Macht an Rübezahl durch die über ihm stehenden Geister um.

12 Joachim Veit: *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u.a. 1990, S. 382; ähnlich auch Herre: *Franz Danzi*, S. 185.

Allegro

109

VI. 1 *p*

VI. 2 *p*

Va.

Fl., Ob.
1 & 2

Kl. in B
1 & 2

Fg.
1 & 2

Hm.
1 & 2

Rübe-
zahl

Basso

tenuto

p

113

p

Ha! was ist das welch' un - ge - woh - nes Feu - er durch - flammt mich plötz - lich

Beispiel 1: Franz Danzi: Eingangsszene aus *Der Berggeist oder Schicksal und Treue*,
T. 109–117; Wiedergabe nach: München, Bayerische Staatsbibliothek – Musikabteilung
(D-Mbs), St.th 441, S. 59–61.

Rübezahls Rezitativ und die Arie »Um Mitternacht treff' ihn der Rache Stral« / »Schleudert ihm den Brand der Rache« zeichnen den Gnomenfürsten hingegen von Anfang an als mächtigen Geist.¹³ Bereits das Heraustreten Rübezahls und der Gnomen aus ihrer Höhle zu Beginn des Rezitativs wird von einem im Piano erklingenden Paukenwirbel und Akkordstößen in den Trompeten untermalt (Rezit. T. 1–10, vgl. Beispiel 2). Evoziert dies musikalisch eine die Szenensituation unterstützende unheimliche Stimmung, so wird durch den exponierten Einsatz der traditionellen Macht- und Herrschaftsinstrumente Pauke und Trompete aber deutlich, dass Rübezahl hier nun in anderer Funktion auftritt als zu Beginn des Singspiels. Ausgeweitet wird die Verwendung dieses musikalischen Topos in der folgenden Arie. Hier sieht Danzi immer wieder den Einsatz von Pauke und Trompete – teilweise sogar mit fanfarenartigem Rhythmus – vor, um Rübezahls Worte von Rache und Niederbrennen des Hauses musikalisch zu unterstreichen und ihm einen herrschaftlichen und mächtigen Gestus zu verleihen (vgl. bspw. Arie T. 9–12, 36, 38f., 65f., 83, 85f.).

Konturiert wird Rübezahls Zeichnung als mächtiger Geist zusätzlich durch einen musikdramaturgischen Verweis im Orchester. So sieht Danzi zu Beginn des Rezitativs in den Streichern erneut chromatisch aufsteigende Linien vor und verweist so auf die aufwärts gerichteten chromatischen Läufe, die in der Eröffnungsszene der Oper das Wiederkehren von Rübezahls Macht verdeutlicht hatten (Rezit. T. 3–8, vgl. Beispiel 2). Damit setzt Danzi an dieser Stelle ein im Kontext des Singspiels mit Rübezahls magischen Kräften konnotiertes musikalisches Zeichen zur Figurenzeichnung ein, mit dem verdeutlicht wird, dass der Berggeist hier im Vollbesitz seiner Macht ist. Durch diese auf die jeweilige dramatische Situation abgestimmte Darstellung der Figur überführt Danzi also den im Libretto vorgesehenen Facettenreichtum des Figurencharakters in die musikalische Umsetzung. Damit trägt er auf ideeller Ebene der an Mozarts Musiktheater bewunderten vielschichtigen Figurendarstellung Rechnung, sodass hier vor dem Hintergrund von Danzis eingangs zitiertem Text eine Vorbildfunktion des Salzburger für Danzis Schaffen angenommen werden kann.

13 Ähnlich auch Herre, wenn er darauf hinweist, dass der »dreifache Trompetenstoss [...] Rübezahls festen Entschluss« kennzeichne; Herre: *Franz Danzi*, S. 188.

Allegro molto

The image shows a musical score for an orchestra and voice. The instruments listed on the left are: VI. 1, VI. 2, Va., Fl., Ob. 1, Ob. 2, Fg., Hrn. in F 1 & 2, Trp. 1 & 2, Pk. in D, A, Rübezahl (voice), and Basso. The score is in common time (C) and marked 'Allegro molto'. The key signature has one sharp (F#). The music features dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The voice part, 'Rübezahl', has lyrics: '/ Rübezal und die Gnomen trethen aus der Höhle /' and 'Um Mit - ter-nacht'. The Basso part has the lyrics 'Um Mit - ter-nacht'.

Beispiel 2: Franz Danzi: Rezitativ des Rübezahl »Um Mitternacht treff' ihn der Rache Stral« aus:
Der Berggeist oder Schicksal und Treue, T. 1–10; Wiedergabe nach: München, Bayerische Staatsbibliothek – Musikabteilung (D-Mbs), St.th 441, S. 144f.

Neben solch wahrscheinlichen Bezugnahmen auf Mozarts Art vielschichtiger Figurenzeichnung lässt sich an Annes Rezitativ und Arie »So war's gemeint?« / »Ach! Unsre Herzen trennt ja keine Pflicht!« verdeutlichen, dass sich Danzi von Mozarts Charakterdarstellung auch unmittelbar hat inspirieren lassen und diese in Form eines Zitats sogar in die eigene Figurendarstellung sinntragend mit einbezogen hat.

Nachdem der vom Reichtum verblendete Jacob verkündet hat, dass die Verlobung Annes mit Heinrich gelöst ist, singt Anne folgende Szene aus Rezitativ und Arie:

Anne.

(eine Zeitlang aus überwältigender Empfindung ohne Sprache).

1 So war's gemeint? – Nun fahre hin, du frommer,

2 Beseligender Traum! Fahr' hin auf ewig!

(Sie bricht in Thränen aus.)

3 Warum denn so, du störriges Geschick?

4 Was mengst du dich in unsern Freudenplan?

5 Lass uns doch selber unser Glück besorgen!

6 Hast du der Hoffnung zarte Blume kaum

7 Mit eigenmächt'ger, ungewandter Hand

8 Nur angerührt – so ist sie schon verblüht.

9 Der Vater selber bietet ihm die Hand,

10 Dem Widersacher unsrer reinen Freude!

11 Der Vater selbst! – Verblindet oder nicht –

12 Er will es so, und unsre erste Pflicht,

13 Die schönste Pflicht, ist der Gehorsam doch,

14 Den wir den lieben Eltern schuldig sind!

15 Mit Liebe, o! mit tausend Sorgen haben

16 Sie uns genährt, bewacht, gepflegt, behütet;

17 Und opfern wir nun unser Lebensglück

18 Für diese Theuern – ist es denn zuviel?

19 Entsagen will ich dir, o mein Getreuer,

20 Entsagen will ich dir für dieses Leben!

21 In einer bessern Welt gehör' ich dein!

22 Doch soll kein andrer Arm mich hier umfassen,

23 Das schwör' ich, und der Himmel höret mich!

24 Entweihen soll die Lippen deiner Braut

25 Kein fremder Kuss, als Jungfrau will ich sterben.

26 Ach! Unsre Herzen trennt ja keine Pflicht!

27 Sie kann nur enger, stärker uns verbinden!

28 Dich gab die Tugend mir, dich lass' ich nicht,

29 Und jenseits werden wir uns wiederfinden!

30 Das Leben ist ein kurzer Augenblick,
31 Und immer ein Verlor'nes zu beweinen:
32 Der Tod allein, der Tod ist unser Glück,
33 Denn dieser Einzige wird uns vereinen.

(Sie trocknet sich die Augen.)

34 Ich bin dein,
35 und werd' es ewig seyn!
36 Keine Macht der Hölle
37 Trennt unser Band!
38 Uns führt der Gottheit väterliche Hand
39 Bald in der Treue Zauberland,
40 An der Liebe unendliche Quelle.
41 O süsser Lohn bewährter Treue!
42 Du wirst nicht allzuferne seyn;
43 Bald geh' ich ohne Schmerz und Reue
44 In deinen heitern Tempel ein.

[Zit. nach von Lohbauer: »Der Berggeist«, S. 61–63.]

Dramaturgisch gesehen markieren das Rezitativ und die Arie den Höhepunkt von Annes Figurenzeichnung, da in ihnen anhand der hier stattfindenden Treueprüfung auf kleinstem Raum die charakterlichen Eigenschaften der Protagonistin dargestellt werden, durch die Anne zu der Frauenfigur wird, die Rübezahl sucht. Dies ist auch für die Zuschauer nachvollziehbar, da bereits in der Eingangsszene der Oper der Charakter des Mädchens umrissen wurde, das Erli erlösen könne: »eine reine, heldenmüth'ge Jungfrau, / die liebend, unbesiegt treu, aus Liebe / für den Geliebten, will den Zauber lösen«. ¹⁴ Reinheit, Tugendhaftigkeit, Empfindsamkeit, die Fähigkeit zu besonderer Liebe, vor allem aber absolute Treue galten um 1800 als Kardinaltugenden, die eine Frau in zeitgenössischem Verständnis besitzen sollte, um ihre gesellschaftliche Rolle und ihre Aufgabe als (spätere) Ehefrau erfüllen zu können. ¹⁵ Die Jungfrau, die Rübezahl

¹⁴ Herre: *Franz Danzi*, S. 11.

¹⁵ Brigitte Leierseder: *Das Weib nach den Ansichten der Natur. Studien zur Herausbildung des*

demnach zu suchen hat, entpuppt sich in zeitgenössischer Perspektive also als nichts weniger als die ideale Frau.

Schon in der 6. Szene des I. Aktes wurde drameninhärent angedeutet, dass es sich bei Anne um jene gesuchte Jungfrau handeln könnte,¹⁶ im Rezitativ und in der Arie wird ihr Charakterprofil nun nachdrücklich konturiert. So lässt der Librettist die Szene mit sprachloser Überwältigung Annes beginnen und verdeutlicht damit bereits ihren empfindsamen Charakter. In den folgenden Versen steht zwar zunächst die Anklage an das Schicksal im Vordergrund, das ihr Glück zerstört habe (V. 1–8), bevor sie in den folgenden Versen durch den wiederholenden Nachsatz »Der Vater selbst!« (V. 11) als fassungslos über die Entscheidung des Vaters gezeichnet wird. Doch schon zum Ende des elften Verses und schließlich in den Versen 12 bis 14 wird deutlich, dass sie dem Vater dennoch bedingungslos gehorchen und damit die zeitgenössisch erwartete Kindspflicht¹⁷ über das eigene Glück stellen wird. Entsprechend folgt in der nächsten Strophe (V. 19–25) die nur knappe Entsagung von ihrem Geliebten, verbunden allerdings mit einem über die restliche und die komplette nächste Strophe reichenden Treueschwur an Heinrich, in dem sie ihre Treue zum Geliebten sogar über den Tod hinaus manifestiert (V. 20–33) und in der folgenden Arie abermals bekräftigt (V. 34–44). Dabei wird durch den im Vergleich zur übrigen Textverteilung deutlich größeren Umfang des auf den Treueaspekt entfallenden Textes die ideale Charaktereigenschaft der weiblichen Treue in der Wahrnehmung des Zuschauers besonders hervorgehoben. Darüber hinaus akzentuiert von Lohbauer Annes Entschluss zur ewigen Treue noch dadurch, dass er ihn nicht nur im Zuge emotionalen Aufruhrs äußern lässt, sondern ihn zusätzlich noch auf eine gefasstere Ebene hebt. So sieht der Librettist vor Beginn der Arie (V. 34) eine Bühnenanweisung vor, in der gefordert wird, dass Anne sich die Tränen trocknen solle, in die sie zu Beginn des Rezitativs ausgebrochen war (V. 2). Durch diese Handlung erscheint Anne in ihrer Arie szenisch gegenüber dem Rezitativ weniger aufgelöst, wodurch ihr Treueschwur nicht nur als reine Affekthandlung, sondern als nachdrücklich gefasster Entschluss erscheint (V. 34f.).

bürgerlichen Frauenleitbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, Diss. München 1981, S. 58–60, 68, 123f., 142, 144f., 156, 167, 171, 216f., 245, 247, 266; Barbara Stollberg-Rilinger: *Die Aufklärung. Europa im Zeitalter der Aufklärung*, Stuttgart 2000, ³2017, S. 153–159, 162.

16 Vgl. von Lohbauer: »Der Berggeist«, S. 43f., 46, 52.

17 Leierseder: *Das Weib nach den Ansichten der Natur*, S. 216.

Von Lohbauer zeichnet Anne in dieser Szene demnach brennendglashaft als empfindsame, innig liebende, vor allem aber treue und selbstlose Frau, die für die Liebe zum Geliebten sogar ihr Liebesglück auf Erden opfert. Durch den Verzicht auf die Erfüllung der Liebe zu Lebzeiten wird sie aber zugleich als pflichtliebendes und gehorsames Kind dargestellt, da sie dem Willen des Vaters dennoch gehorcht. Die Treue zum Geliebten trägt aber auch Implikationen einer starken Frauenfigur, da Anne sich mit der Akzentuierung dieses Ideals gegen die zeitgenössisch von ihr erwarteten gesellschaftlichen Pflichten einer Frau nach Vermählung¹⁸ (im Diesseits) und gegen die vom Vater angekündigte Hochzeit mit dem vermeintlichen »Prinz[en]«¹⁹ stellt. Anne erscheint drameninhärent damit tatsächlich als jene zu suchende Jungfrau, für die zeitgenössischen Zuschauer zugleich aber auch als Verkörperung einer idealen Frauenfigur.

Danzi greift die dramaturgische Aufgabe der Nummern bei der Vertonung auf und legt sie so an, dass die zentralen Charaktereigenschaften Annes auch musikalisch deutlich werden. Gestaltet als *Accompagnato-Rezitativ* mit folgender zweiteiliger Arie wird zu Beginn des Rezitativs Annes schmerzhaft Überwältigung musikalisch durch einen von verminderten Akkorden, Vorhalten und Moll-Klängen geprägten Bläsersatz und durch eine von großen Intervallsprüngen geprägte Gesangsmelodik nachvollzogen (Rezit. T. 1–10).²⁰ Die Vertonung der Verse 3 bis 8, in denen Anne das grausame Schicksal anklagt, zeichnen sich demgegenüber vorwiegend durch ein sekundweise aufsteigendes, meist zum Phrasenende jedoch abfallendes Fortschreiten in der Gesangsstimme aus. Verleiht ihr das jeweils abfallende Phrasenende trauernde und sogar resignative Züge, so wird diese Zeichnung auch durch die gewählten Tonarten deutlich. Zunächst in Moll gehalten (Rezit. T. 13f.), wird die Harmonik zum »Gräberton«²¹ As-Dur geführt, um die im Text angesprochene verblühte Blume der Hoffnung musikalisch umzusetzen und damit die resignierende Anklage an das Schicksal auszudeuten (Rezit. T. 17–20). Zusammengenommen bietet der Beginn des Rezitativs durch die musikalische Akzentuierung von Annes seelischen Leiden die vom Librettisten intendierte Zeichnung als empfindsame Figur.

Dies wird im folgenden Abschnitt weitergeführt, indem Danzi zahlreiche kleine Sekundschritte in der ersten Violine zur Aufrechterhaltung des schmerzhaften Gestus nutzt

18 Leierseder: *Das Weib nach den Ansichten der Natur*, S. 123f., 145, 167; Stollberg-Rilinger: *Die Aufklärung*, S. 153.

19 von Lohbauer: »Der Berggeist«, S. 60.

20 Ähnlich auch Herre: *Franz Danzi*, S. 181.

21 Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 378.

(Rezit. T. 21–25, 28–30), bevor er Annes Bejahung der Kindespflicht (V. 15–18) beinahe ausschließlich mit F-Dur- sowie C-Dur- und später B-Dur-Akkorden harmonisiert (Rezit. T. 36–45). Durch die Wendung nach Dur, vor allem aber durch die Verwendung der Tonarten C-Dur und B-Dur verdeutlicht Danzi musikalisch, dass Anne die Kindespflicht tatsächlich ernst meint und keinesfalls als notwendiges Übel ansieht. So sieht beispielsweise Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner Tonartencharakteristik in C-Dur die Attribute »Unschuld« und »Kindersprache« verkörpert,²² während B-Dur von ihm mit »heitere[r] Liebe« sowie »gute[m] Gewissen«²³ apostrophiert wird.

Zeichnet sich Annes Entsagung (V. 19) durch abwärts gerichtete Gesangsmelodik aus, die nochmals ihren seelischen Schmerz akzentuiert (Rezit. T. 49f.), so klingt durch die gewählte Tonart e-Moll aber bereits die für die Figurenzeichnung zentrale Aufrechterhaltung der Treue an. Harmonisiert wird Annes Linie mit einem über fast zwei Takte anhaltenden e-Moll-Akkord in halben und ganzen Noten. Die hier fast bildlich zu verstehende Haltedauer des Akkords, vor allem aber die Symbolisierung von e-Moll als eine, laut Schubart, »weibliche[,] unschuldige Liebeserklärung«²⁴ konterkarieren die im Text geäußerte Entsagung vom Geliebten und verdeutlichen bereits an dieser Stelle das zentrale Fortdauern von Annes Liebe (Rezit. T. 49–51).

Auch in der folgenden Arie steht die Umsetzung der durch den Text evozierten Charakterattribute im Vordergrund. Der A-Teil der Arie²⁵ scheint durch tendenziell abwärts gerichtete Linien, die teilweise sogar aus sekundweise durchschrittenen Quarträumen gebildet werden und dadurch auf die Lamentotradition verweisen (Arie T. 3–5, 32f.), auf den ersten Blick vor allem den Aspekt der Trauer zu akzentuieren, wodurch erneut Annes Fähigkeit zur Empfindung akzentuiert wird. Doch lässt Danzi auch den nun im Text thematisierten Triumph über die Widrigkeiten des Schicksals anklingen. So wiederholt er beispielsweise während ihrer Aussage, die Pflicht zur Trennung könne die beiden Liebenden nur noch stärker verbinden (V. 27), den Versteil »Sie kann nur enger« zweimal direkt hintereinander. Wählt er dafür zunächst eine jener Lamento-Linien, so erklingt die Verswiederholung in direktem Anschluss auf einer leicht variierten Linie einen Ton

22 Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 377.

23 Ebd., S. 377.

24 Ebd., S. 380.

25 Anders als im Libretto lässt Danzi die Arie bereits früher beginnen und verwendet zugunsten einer ausgewogeneren Textdisposition für den A-Teil die Verse 26 bis 33, für den B-Teil die Verse 34 bis 44.

höher und endet in einer längeren Verzierung (Arie T. 3–8, vgl. Beispiel 3). Dadurch erscheint die Lamento-Linie in ihrer Wirkung genau gegenteilig: Danzi setzt durch den Quartgang zwar den Affekt der Trauer über die erzwungene Trennung um, akzentuiert aber durch die Variation der Linie, ihre sequenzartige Erhöhung und die auf das Wort »stärker« erklingende Verzierung zugleich die hier vertonte Textaussage und hebt damit die Unverbrüchlichkeit von Annes Liebe zu Heinrich hervor. In vergleichbarer Funktion setzt Danzi auch die ausgedehnten Verzierungen auf die Worte »der Tod allein ist unser Glück« (Arie T. 26, 29f.) ein. Dadurch hebt er diese in der Wahrnehmung des Zuhörers besonders hervor, betont damit aber zugleich erneut die bis über den Tod hinausreichende Liebe Annes.



Beispiel 3: Franz Danzi: Arie der Anne »Ach! Unsre Herzen trennt ja keine Pflicht!« aus:
Der Berggeist oder Schicksal und Treue, Singstimme T. 3–8; Wiedergabe nach: München,
 Bayerische Staatsbibliothek – Musikabteilung (D-Mbs), St.th 441, S. 209.

Der B-Teil, der nach der auch in die Partitur eingeschriebenen Bühnenanweisung des Tränentrocknens beginnt, akzentuiert schließlich den Treueschwur und die Zuversicht nach schon baldiger Vereinigung mit dem Geliebten im Jenseits. Zahlreiche Verzierungen, die ausgerechnet die Verse in Musik setzen, mit denen der zeitnahe Lohn der Treue thematisiert wird (V. 41–44), verleihen der Aussage einen freudigen Gestus, wodurch Annes Zuversicht auf Liebeserfüllung nach dem Tod und damit die Innigkeit ihrer Liebe nachdrücklich unterstrichen wird.

Für die Figurenzeichnung besonders zentral ist allerdings der Treueschwur »Ich bin dein / und werd' es ewig seyn« (V. 34f.), der den Beginn des B-Teils bildet. Ihn setzt Danzi in ein kurzes, zwei Mal erklingendes Motiv in halben Noten mit einleitendem großen Intervallsprung um, das jeweils von Pausen umschlossen ist (Arie T. 39–44, vgl. Beispiel 4). Durch die Verwendung halber Noten, die zum vorhergehenden Schluss des A-Teils heftig kontrastieren, sowie durch den großen Intervallsprung und das

zweimalige, von Pausen umrahmte Erklingen wird der Treueschwur musikalisch in der Wahrnehmung des Zuschauers einerseits außerordentlich hervorgehoben, verleiht dem Schwur andererseits aber zugleich einen gefestigten und unumstößlichen Eindruck, der szenisch noch durch das kurz zuvor geschehene Trärentrocknen optisch unterstrichen wird.



Beispiel 4: Franz Danzi: Arie der Anne »Ach! Unsre Herzen trennt ja keine Pflicht!« aus: *Der Berggeist oder Schicksal und Treue*, Singstimme T. 38–44; Wiedergabe nach: München, Bayerische Staatsbibliothek – Musikabteilung (D-Mbs), St.th 441, S. 217.

Auch von Danzi wird Anne demnach im Rezitativ wie in der Arie durch die musikalische Darstellung ihres Leidens, der Betonung ihrer ernst gemeinten Kindespflicht, der Hoffnung und Zuversicht auf Liebeserfüllung nach dem Tod sowie durch den herausgehobenen Schwur zu ewiger Treue als innig liebende, selbstlose, empfindsame und treue Frau gezeichnet und bietet eine in Relation zum vertonten Text wie zur dramaturgischen Funktion der Nummern durchdachte musikalische Umsetzung.

Bei genauerem Hinsehen verleiht Danzi der musikalischen Gestaltung jedoch noch eine zweite, subtile Ebene, die Annes Figurenzeichnung in beeindruckender Weise intensiviert. Schon Max Herre hatte bei seiner Betrachtung der Arie darauf hingewiesen, dass sich in der melodischen Anlage Ähnlichkeiten zu Paminas Arie »Ach, ich fühl's, es ist verschwunden« aus Mozarts *Die Zauberflöte* ausmachen lassen. Neben einem allgemein gehaltenen Verweis auf diesen Zusammenhang hatte Herre die Wendung *b-fis-g* in der Verzierung von Annes Gesangslinie in T. 6 dafür angeführt, ohne aber auf weitere Anleihen oder die Gründe für diesen Befund näher einzugehen.²⁶

Weitet man den Blick und nimmt vor allem auch das Rezitativ hinzu, so lassen sich weit mehr Bezüge ausmachen. Schon der tonartliche Bereich verweist auf Paminas Arie, für die Mozart g-Moll als Grundtonart gewählt hatte. Annes Rezitativ steht zwar

26 »Mozarts Pamina-Arie hat Pate gestanden bei der Melodie-Bildung. Selbst die neapolitanische, tränenreiche Figur *b-fis-g* tritt auf«; zit. nach Herre: *Franz Danzi*, S. 181.

nicht in dieser Tonart, doch lässt Danzi sie in der viertaktigen Bläserleinleitung deutlich anklingen. Über verminderte Akkorde führt er die Bläser über d-Moll nach g-Moll, bevor er Anne erstmals einsetzen lässt (Rezit. T. 4). Danzi wählt g-Moll somit zwar nicht als Tonika, wohl aber als kurzzeitig erklingenden tonalen Bereich. Ausgeprägter ist der tonartliche Bezug in der Arie. Für sie wählt Danzi B-Dur als Grundtonart und damit den verwandten tonartlichen Bereich zu Paminas Arie.

Richtet man den Blick auf die melodischen Ähnlichkeiten, so greift Danzi nicht nur die Wendung b–fis–g auf, die bei Mozart das Ende von Paminas Gesangslinie bildet und dort, ausgefüllt durch Zwischentöne und Verzierungen, zweimal direkt hintereinander erklingt (T. 36–38). Danzi rekurriert zusätzlich vielmehr auf andere, bei Mozart in der gesamten Arie erklingende Erscheinungsformen dieser Wendung. Mit anderem Eingangsintervall oder integrierten Zwischennoten werden sie immer dann eingesetzt, wenn Pamina vom Verlust der Liebe, der Ruh im Tode und der Frage singt, ob Tamino denn nicht das Sehnen der Liebe spüren würde (T. 5–7, 17f., 19f., 24, 29f., 36–38). Es sind also vor allem diejenigen Stellen, an denen es um den Verlust der Liebeserfüllung, die Liebe, den Geliebten und den Tod geht.

Kurz nachdem die Bläser die Tonart g-Moll in der Einleitung zu Annes Rezitativ gestreift haben, erklingt bei Danzi, durch Pausen deutlich hervorgehoben, nun gleich dreimal hintereinander eben das Motiv, das Mozart zur Vertonung der Worte »ewig hin« in Paminas Arie (T. 5f., vgl. Beispiel 5) verwendet hatte: zunächst wörtlich, dann in einer Variante mit anderem Eingangsintervall und schließlich original und auf gleicher Tonstufe wie bei Mozart. Anschließend wird es von erster Violine und Bass im instrumentalen Zwischenspiel nochmals reflektiert. Vertont wird damit der gleiche Textinhalt wie bei Mozart – der Verlust des Liebesglücks (Rezit. T. 5–11, vgl. Beispiel 6).



Beispiel 5: Wolfgang Amadeus Mozart: Arie der Pamina »Ach, ich fühl's, es ist verschwunden« aus: *Die Zauberflöte*, Singstimme T. 5f.; Wiedergabe nach: *Neue Mozart-Ausgabe* II/5/19, S. 241.

So war's ge-meint? nun fah-re hin, du from-mer, be-se-li-gen-der Traum fahr hin auf e-wig

Beispiel 6: Franz Danzi: Rezitativ der Anne »So war's gemeint?« aus: *Der Berggeist oder Schicksal und Treue*, Singstimme T. 5–10; Wiedergabe nach: München, Bayerische Staatsbibliothek – Musikabteilung (D-Mbs), St.th 441, S. 192f.

Dieses Motiv oder Varianten davon erklingen nicht nur im Rezitativ, sondern auch in der Arie Annes und dort immer dann, wenn sie äußert, die Trennung von Heinrich würde sie nur noch stärker mit ihrem Geliebten verbinden und der Tod verkünde das nahe Glück (Arie T. 6, 75f., 107f., 115f., 118f.). Vor allem aber bildet das Motiv in der Arie – hier mit Quintintervall – das musikalische Material für die herausgehobene Vertonung des zentralen Treueschwurs zu Beginn des B-Teils, wo es zudem im tonalen Raum von B-Dur erklingt (Arie T. 39–44; vgl. Beispiel 4).

Danzi setzt das Zitat in Rezitativ und Arie also immer dann ein, wenn Anne ähnliche Dinge thematisiert, wie es Mozart in der Arie der Pamina auf die vergleichbaren melodischen Wendungen getan hatte. Zudem nutzt er es durch die Verwendung beim Treueschwur zur klanglichen Akzentuierung von Annes unverbrüchlicher Treue und zitiert damit auch die dramaturgische Situation, während der Paminas Nummer in *Die Zauberflöte* erklingt. Denn Pamina singt ihre Arie ebenfalls im Moment einer von außen auferlegten Treueprüfung, die sie durch die Innigkeit der Liebe besteht.²⁷

Dieses Mozart-Zitat ist aber nicht als Kolorit oder reine Reverenz an ein verehrtes Vorbild zu werten. Über das Zitat von Paminas Arie ruft Danzi im dramaturgisch für Annes Figurenzeichnung entscheidenden Moment die Charaktereigenschaften der auch für den zeitgenössischen Hörer bekannten Frauenfigur in Erinnerung: Pamina wird in *Die Zauberflöte* ihrerseits als ideale Frauenfigur im Sinne des späten 18. Jahrhunderts

²⁷ Herbert Zeman: »Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino. Wer kennt den Text der Zauberflöte?«, in: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Amorbach 2.–4. Oktober 1979*, hg. von der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Heidelberg 1981, S. 139–170, hier S. 161. Zur besonderen Bedeutung der partnerschaftlichen Liebe als »summum bonum« in *Die Zauberflöte* vgl. Jörg Krämer: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung (= Studien zur deutschen Literatur 149/150)*, 2 Bde., Tübingen 1998, S. 564–566.

gezeichnet, die, zwar fern von jeglicher Kategorisierung, letztlich durch die besondere Erfüllung der zeitgenössischen weiblichen Tugenden wie Reinheit der Empfindung, Treue und inniger Liebe an der Seite von Tamino sogar als die damaligen gesellschaftlichen Sichtweisen überhöhendes Idealbild der Frau in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen wird.²⁸ Den dramaturgisch vergleichbaren Punkt der Treueprüfung, an dem die beiden Arien erklingen, nutzt Danzi demnach, um über das musikalische Zitat die Charaktereigenschaften Paminas auch für Anne geltend zu machen, wodurch ihre werkimmanente Zeichnung als ideale Frau substituiert und erheblich intensiviert wird.

Dient dies in *Der Berggeist* einerseits zur raffinierten Figurenzeichnung für den aufmerksamen Hörer, eröffnet sich in dramaturgischer Perspektive aber noch eine weitere Dimension. Über das Zitat akzentuiert Danzi Parallelen in der Handlungsführung der beiden Stücke und hält damit die Analogie Pamina/Anne fortwährend präsent. Ähnlich wie Pamina durchläuft Anne im Laufe des Stückes Prüfungen ihres Charakters, die der Protagonistin von einer mächtigen und übergeordneten Instanz auferlegt werden, die Oberhaupt einer eigenen Welt ist; bei Pamina ist dies Sarastro als Anführer der Eingeweihten, bei Anne ist dies Rübezahl als Herrscher über das Mineralreich. Den Höhepunkt der Prüfungen, die in beiden Stücken durch die charakterlichen Eigenschaften als innig liebende, treue Frau bestanden werden, markiert der Übertritt in die jeweilige Welt, der mit realen oder wahrgenommenen Gefahren verbunden wird. In *Die Zauberflöte* ist es die Feuer- und Wasserprobe, in *Der Berggeist* Annes Versinken in die Höhle auf Rübezahls Berg, nachdem sie die unsichtbaren Gnomen als reine Jungfrau gepriesen haben und Anne diese geisterhafte Situation als ihr Ende wahrnimmt.²⁹ Am Schluss steht jeweils der Lohn für die Prüfungen und die treue, innige Liebe: die Vereinigung mit dem Geliebten in der jeweiligen Welt unter der Obhut der

28 Zeman: »Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino«, S. 159, 161f.; Stefan Kunze: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 589f.; Christina Zech: »»Ein Mann muß eure Herzen leiten«. Zum Frauenbild in Mozarts ›Zauberflöte‹ auf musikalischer und literarischer Ebene«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995), S. 279–315, hier S. 293f., 296, 313; Art. »Pamina«, in: *Who's who in der Oper*, hg. von ders. und Robert Maschka, Kassel u. München 1997, 2. erw. Auflage 2004, S. 334f. (Silke Leopold), hier S. 355; Krämer: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, S. 565, 571, 580; Rebecca Grotjahn: »Der Wirkungskreis des Weibes. Zur Funktion frauenfeindlicher Rede in der Zauberflöte«, in: *Wider die Frau. Zur Geschichte und Funktion misogynen Rede*, hg. von Andrea Geier und Ursula Kocher, Köln u.a. 2008, S. 37–58, hier S. 43, 49f.

29 von Lohbauer: »Der Berggeist«, S. 117.

prüfungsstellenden Instanz. Pamina und Tamino werden in Sarastros Reich vereint, Heinrich und Anne erscheinen ihren Eltern in der letzten Szene verbunden an der Seite von Rübzahl und Erlis Thron in Rübzahl's unterirdischem Schloss.³⁰ Wenn Danzi also am dramaturgischen Höhepunkt des Stückes Paminas Arie zitiert, stellt er das Stück selbst auch dramaturgisch in den Kontext der *Zauberflöte* und überträgt interpretatorische Assoziationen von Mozarts Stück auf das eigene.

Mozarts Darstellung der Pamina dient Danzi hier demnach einerseits als Inspirationsquelle für die musikalische Figurenzeichnung der Anne, andererseits bindet er diese zusätzlich sowohl in charakterzeichnender wie auch in dramaturgischer Intention ein. Dadurch erscheint der Mozart-Bezug hier nicht lediglich als schmückende Reverenz an ein verehrtes Vorbild, sondern als musikdramatisches Element, das in die individuelle dramaturgische und figurenzeichnende Gestaltung des eigenen Werks eingebunden ist.

III

Danzi hat einer differenzierten Figurenzeichnung in *Der Berggeist* große Aufmerksamkeit geschenkt. Dass er hierbei Rübzahl's anfängliche Machtlosigkeit, das Verleihen der magischen Kräfte und die spätere Stellung Rübzahl's als rächende Figur kompositorisch differenziert umgesetzt hat, überträgt die vielschichtige Charakterzeichnung des Gnomenfürsten bei von Lohbauer in die musikalische Umsetzung und lässt auch klanglich eine vielschichtige Figur entstehen. Obwohl Danzi hier sicherlich in kompositorischen Traditionen der Singspielkomposition steht, bei der eine treffende Figurenzeichnung in den Augen der Zeitgenossen ästhetisch zentral war,³¹ erscheint durch Danzis Bewunderung der facettenreichen, »feingefühlte[n] Charakteristik, [...] der

30 »Rübzahl's unterirdisches Schloss, stralend von allen Farben des Mineralreichs. In der Mitte des Hintergrundes erhebt sich ein transparenter Thron langsam aus der Erde, auf welchem Rübzahl und Erli sitzen. Unten zu beiden Seiten des Thrones stehen Heinrich und Anne, ersterer mit dem stillen Ausdruck dankbaren Entzückens gegen Rübzahl hingeneigt, letztere von Erli umarmt. Die Gnomen und Nixen erscheinen auf beiden Seiten der Bühne.«, zit. nach von Lohbauer: »Der Berggeist«, S. 128.

31 Vgl. dazu Adrian Kuhl: »Allersorgfältigste Ueberlegung«. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (= *ortus studien* 17), Beeskow 2015, S. 21–236.

einzelnen Personen«³² in Mozarts Musiktheater eine ideelle Orientierung an dessen Art der Figurenzeichnung plausibel. Diese Einschätzung lässt sich noch dadurch stützen, dass sich Danzis Mozart-Rezeption bei der Figurendarstellung nicht auf solche ideellen Bezüge beschränkt. Anhand des Zitats von Paminas Arie, das Danzi in Annes Rezitativ und Arie »So war's gemeint?« / »Ach! Unsre Herzen trennt ja keine Pflicht!« prominent eingebaut hat, wurde deutlich, dass Danzi sich auch direkt auf Mozarts Figurendarstellung bezogen hat, wodurch eine intensive Beschäftigung des Komponisten mit der Charakterzeichnung in Mozarts Opern nachweisbar wird. Dass Danzi das Zitat dabei nicht als pure Reverenz eingesetzt, sondern vielmehr unmittelbar zur charakterlichen Zeichnung der eigenen Figur und in dramaturgischer Intention verwendet hat, verleiht Danzis Mozart-Rezeption hier eine ungeahnte Dimension.

32 [Franz Danzi]: »An meinen Freund«, Sp. 422.

Quellenverzeichnis

- [Danzi, Franz]: »An meinen Freund«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1804), No. 26 vom 28.3.1804, Sp. 421–424.
- [Lohbauer, Carl Philipp von]: »Der Berggeist oder: Schicksal und Treue. Romantische Oper in zwei Aufzügen«, in: *Carl von Lohbauer's auserlesene Schriften*, II. Band, [hg. von Ludwig Pflaum], Stuttgart 1811, S. 1–131, verwendetes Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München (D-Mbs) Slg.Her 192, als Onlineressource: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00062579-9> (Zugriff: 25.10.2018).
- Danzi, Franz: *Der Berggeist oder Schicksal und Treue*, Bayerische Staatsbibliothek München – Musikabteilung (D-Mbs) St.th 441.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Zauberflöte* (= *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Bd. 19), hg. von Gernot Gruber und Alfred Orel, Kassel u.a. 1970.

Literaturverzeichnis

- Art: »Musäus, Johann Karl August – ›Volksmährchen der Deutschen‹, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart und Weimar 32009, (Volker Hoffmann); als Onlineressource: *Kindlers Literatur Lexikon Online* <http://www.kll-online.de> (Zugriff: 17.9.2018).
- Art. »Danzi, Franz (Ignaz)«, in: *MGGz*, Personenteil 5, 2001, Sp. 401–411 (Volkmar von Pechstaedt, Manuela Jahrmärker).
- Eintrag »Lohbauer, Carl Philipp von«, in: *Landesbibliographie Baden-Württemberg online*, <http://www.statistik.baden-wuerttemberg.de/LABI/PDB.asp?ID=96174> (Zugriff 20.9.2018).
- Grotjahn, Rebecca: »Der Wirkungskreis des Weibes. Zur Funktion frauenfeindlicher Rede in der Zauberflöte«, in: *Wider die Frau. Zur Geschichte und Funktion misogynen Rede*, hg. von Andrea Geier und Ursula Kocher, Köln u.a. 2008, S. 37–58.
- Herre, Max: *Franz Danzi. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper*, Diss. mschr., München 1924.
- Krämer, Jörg: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung* (= *Studien zur deutschen Literatur* 149/150), 2 Bde., Tübingen 1998.

- Kremer, Joachim: »Franz Danzis ›Berggeist‹. Ein Komponist zwischen den Epochen?«, in: *Booklet zu Franz Ignaz Danzi Der Berggeist. Romantische Oper in zwei Akten*, Colin Balzer, Daniel Ochoa, Sophie Harmsen, Sarah Wegener, Christian Immler, Tilman Lichdi u.a., Kammerchor Stuttgart, Hofkapelle Stuttgart, Frieder Bernius, Carus-Verlag 2013 (83.296/00), S. 4–7.
- Kuhl, Adrian: »Allersorgfältigste Ueberlegung«. *Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= *ortus studien* 17), Beeskow 2015.
- Kühlmann, Wilhelm: »Rübezahl«, in: *Freiburger Universitätsblätter* 50 (2011), S. 33–40.
- Kunze, Stefan: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984.
- Leierseder, Brigitte: *Das Weib nach den Ansichten der Natur. Studien zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenleitbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, Diss. München 1981.
- Art. »Pamina«, in: *Who's who in der Oper*, hg. von Silke Leopold und Robert Maschka, Kassel u. München 1997, 2. erw. Auflage 2004, S. 334f. (Leopold, Silke).
- Nägele, Reiner: »Die Rezeption der Mozart-Opern am Stuttgarter Hof 1790–1810«, in: *Mozart Studien* 5 (1995), S. 119–134.
- Pechstaedt, Volkmar von (Hg.): *Franz Danzi. Briefwechsel*, Tutzing 1997 [mit Kommentar].
- Reipschläger, Erich: *Schubaur, Danzi und Poissl als Opernkomponisten. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper auf Münchener Boden*, Berlin 1911.
- Salfellner, Harald: »›Es grüßet Euch viel tausendmal der Herr der Berge, Rübezahl!‹«, in: *Sagen vom Rübezahl*, hg. von dems., Mitterfels 2011, S. 217–240.
- Schick, Samuel: »Das Opernrepertoire des Stuttgarter Hoftheaters (1807–1818). Programmzettel als Quelle zur Theatergeschichte«, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hg. von Reiner Nägele, Stuttgart 2000, S. 154–172.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806.
- Seifert, Rita: *Johann Carl August Musäus. Schriftsteller und Pädagoge der Aufklärung*, Weimar 2008.
- Veit, Joachim: *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u.a. 1990.

Zech, Christina: »Ein Mann muß eure Herzen leiten«. Zum Frauenbild in Mozarts ›Zauberflöte‹ auf musikalischer und literarischer Ebene«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995), S. 279–315.

Zeman, Herbert: »Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino. Wer kennt den Text der Zauberflöte?«, in: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Amorbach 2.–4. Oktober 1979*, hg. von der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Heidelberg 1981, S. 139–170.

Franz Danzis *Mitternachtsstunde* – ein Echo auf Mozarts *Figaro*?

Joachim Veit

Franz Danzis »komische Oper in 3 Aufzügen« *Die Mitternachtsstunde* ist das einzige Opernwerk des Komponisten, das in einem vollständigen Klavierauszugdruck (bei Nikolaus Simrock in Bonn mit der Plattennummer 114) erschien und damit auch über Danzis damaligen Wirkungsort München hinaus eine gewisse Aufmerksamkeit erhielt. Dabei ist auffällig, dass schon in einer Besprechung dieses Klavierauszugs in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom Dezember 1801 eine Verbindung zu Wolfgang Amadeus Mozarts *Figaro* hergestellt wurde und sich diese Bezugnahme über mehr als ein Vierteljahrhundert in unterschiedlichen Texten über dieses Werk beobachten lässt. In der genannten Besprechung in der *AmZ* ist zu lesen:

der Klavierauszug ist [...] so vollständig und so verständig ausgearbeitet, dass man, auch nach diesem nur, ohne Bedenken, Herrn D.[anzi]s Mitternachtsstunde für eine der besten deutschen, komischen Original-Opern, erklären kann [...] Unter den kleinern, einfachern Sätzen [...] sind [...] einige Lieblingsstücke des Rec. geworden – wie z. B. die kurze Arie zu Anfange des zweyten Akts, die ein schönes Seitenstück zu Mozarts ähnlicher kleinen gefühlvollen Arie der Gräfin im Figaro: Porgi amor – abgeben kann.¹

In einer Besprechung der Aufführung des Münchner Isarthortheaters am 29. Juni 1815, die auch Carl Maria von Weber besuchte, schrieb der Rezensent des *Münchener Theater-Journal*, es handele sich hier um ein Werk, »das in seiner Gattung gewiß zu den ersten gehört, die Deutschland hervorgebracht« habe und ist der Meinung, »dass nach Mozarts ›Figaro‹ jenem Non plus ultra der komischen Oper ›Die Mitternachtsstunde‹

1 *AmZ* Jg. 4, Nr. 12 (16. Dezember 1801), Sp. 188–200, Zitate in Sp. 189f. Zur Verbreitung des Werkes heißt es in Sp. 188f.: »Die hier angezeigte Oper des so sehr schätzbaren Danzi ist – man siehet durchaus nicht, warum? noch wenig bekannt, und auch dem Rec. ist es nicht gelungen sich die Partitur zur Durchsicht zu verschaffen oder das Stück aufführen zu sehen [...]«. Denkbar ist, dass schon diese Rezension vom späteren Verfasser des Nachrufs, Friedrich Rochlitz, stammt. – Die Bezeichnung der Oper wechselt in den Textbüchern und Partituren frei zwischen »Mitternachtstunde« und »Mitternachtsstunde«, im vorliegenden Beitrag wurde letztere Form übernommen. – Vgl. dazu auch den Beitrag von Armin Brinzing »*Bey Mozarts Grabe* – frühe Kompositionen zum Andenken Mozarts« in vorliegendem Band, S. 131–164.

einen Platz unter den allerersten Werken dieser Gattung einnehme [...]«.² Gut 16 Jahre später äußerte sich Friedrich Rochlitz in seinem Nekrolog auf Franz Danzi, wiederum in der Leipziger *AmZ*:

Im Jahre 1778 wurde er [Danzi] [...] nach München versetzt. Hier hörte er viel; hier schrieb er auch viel, und allzuviel, darum von sehr ungleichem Gehalt und Werth. Auch Opern schrieb er in dieser und der nächstfolgenden Zeit. Die *Mitternachtsstunde* und *Iphigenie* sind die besten. Diese gefielen und verdienten zu gefallen; doch eigentliches Glück machten sie nicht und wurden daher auch nicht weit verbreitet. [...] der letz[t]ern schadete noch die Nachbarschaft Glucks; der erstern, dass man den Mozart, besonders dessen *Figaro*, nicht wenig, hin und wieder auch etwas über Gebühr, hindurch hörte. Doch ward D.'s Bemühen vom Hofe erkannt und er (1796) zum Vice-Kapellmeister ernannt.³

Mit nahezu gleichen Worten hat Rochlitz diese Passage 1830 in Band 3 seiner Serie *Für Freunde der Tonkunst* abgedruckt. Hier heißt es geringfügig abweichend, der *Mitternachtsstunde* habe geschadet, »daß man Mozart, besonders dessen *Figaro*, zu leicht und zu bestimmt hindurchhörte«.⁴ Rochlitz, der das Ehepaar Danzi während deren Wirken in der Guardasonischen Truppe in Leipzig zwischen 1791 bis 1793 kennengelernt hatte, erinnerte sich an die Auftritte Margarethe Danzis, »etwa als Susanne in Mozarts *Figaro*, als Dorine in Cimarosa's *Matrimonio segreto*, als Nina in Paisiello's Oper gleichen Namens« und schwärmte von der »geist- und seelenvollen, lieblichen und zierlichen Frau«.⁵ Rochlitz' Text war im übrigen der Ausgangspunkt aller biographischen Darstellungen im späteren 19. bis weit ins 20. Jahrhundert. Der Einfluss seines Textes

2 *Münchener Theater-Journal*, hg. von Carl Carl, Jg. 2, Heft 7 (1815), S. 253–255, Zitat S. 253f. In der *Baierischen National-Zeitung* Nr. 151 von Donnerstag, dem 29. Juni 1815, S. 640, ist das Werk als »zum Erstenmale« angekündigt; in Nr. 152 von Freitag, den 30. Juni 1815, ist eine Wiederholung für »Samstag«, also den 1. Juli 1815 vermerkt (S. 644).

3 *AmZ* Jg. 28, Nr. 36 (6. September 1826), Sp. 581–587, Zitat in Sp. 583f.

4 *Für Freunde der Tonkunst* Bd. 3, Leipzig 1830, S. 170–186, Zitat vgl. S. 176f. Der Verweis auf die Bekanntschaft mit dem Ehepaar findet sich in einer Fußnote auf S. 179f. An späterer Stelle empfiehlt Rochlitz nochmals die *Mitternachtsstunde* der Aufmerksamkeit seiner Leser, an dieser Stelle »nicht für das Theater, wohl aber für die Privatunterhaltung und höhere Ausbildung im Gesange.« (ebd., S. 183f.) Vgl. die fast wörtliche Übereinstimmung dieser Angaben im Nekrolog der *AmZ* Jg. 4, Nr. 12 (16. Dezember 1801), Sp. 584f.

5 Ebd., S. 179.

– gepaart mit Unkenntnis des Gegenstandes – ist auch bei Gottfried Wilhelm Fink herauszuhören, der im Jahr 1838 schrieb:

Selbst *Franz Danzi*, gehört er auch nicht zu den glänzendsten Operncomponisten, verdient wenigstens wegen seiner Oper ›die Mitternacht‹ seine Stelle, als ein Mann, der über viele Ausländer den Sieg davon tragen würde, sobald Werth und nicht Anerkennung der Menge entschiede.⁶

Finks zugleich chauvinistische Sicht ist ein Beispiel für die Übernahme und Fortpflanzung von Urteilen ohne eigene Kenntnis der Sache.⁷ Was den Bezug zu Mozarts *Figaro* betrifft, so steht den Zitaten aus der Zeit bis 1830 die Bemerkung eines späteren Kenners von Danzis Schaffen zur Seite, der den Bezug sogar noch deutlicher hervorhebt als seine Vorgänger: Max Herre, der 1923 bei Adolf Sandberger in München seine Dissertation über Danzi mit dem Untertitel »Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper« abschloss, schrieb dazu u.a.:

[...] um zur Mitternachtsstunde zurückzuwenden, keine Oper hat auf ihre Gestaltung nachhaltigeren und tieferen Einfluss gehabt in der Formbildung, in der Anlage, selbst in der musikalischen Thematik, als ›Mozarts Figaro‹.⁸

Und weiter heißt es:

Der ›Figaro‹ war seit 1786 in Wien aufgeführt worden. In München erschien er erst 1794 zum ersten Male. 1788 wird die ›Mitternachtsstunde‹ aufgeführt und sie weist in ihrer

6 Gottfried Wilhelm Fink: *Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst*, Leipzig 1838, S. 288f.

7 Eigenartig aus heutiger Sicht mutet im übrigen auch seine wenige Seiten später zu lesende Charakterisierung von Mozarts *Figaro* als »unübertrefflichste aller Conversationsopern« an (vgl. S. 293f.); vgl. zu diesem eigentlich an Werken französischer Provenienz ausgebildeten Begriff den Tagungsband *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Im Auftrag der Albert-Lortzing-Gesellschaft e.V. hg. von Irlind Capelle, München 2004.

8 Max Herre: *Franz Danzi. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper*, Diss. München 1923, maschr., beide folgenden Zitate auf S. 117.

Struktur, in ihrem Stile, bis auf direkte Reminiszenzen nach, dass Danzi Mozarts Figaro nicht nur gekannt, sondern eingehend und genau studiert haben muss. Das legt den Schluss nahe, dass Danzi sich auf schnellstem Wege die Mozart'schen Neuerscheinungen zukommen liess. Aus späteren Berichten ist uns seine Vorliebe und Begeisterung vielfach bezeugt und würden wir sie nicht besitzen, Danzis Kompositionen selbst würden das bededste Zeugnis sein.

Mit diesen Zitaten sind gewissermaßen die kritisch zu hinterfragenden Eckdaten dieses Beitrags vorgegeben. Es geht dabei einerseits darum, ein – in diesem Rahmen natürlich nur umrisshaft mögliches – Bild dieses Werkes zu vermitteln, andererseits um den Versuch, die angesprochenen Bezüge zu Mozarts *Figaro* genauer zu fassen – also sowohl um die Frage, ob es sich um ein Werk handelt, das sich bewusst in die Nachfolge von Mozarts *Dramma giocoso* stellt, als auch um die Frage, ob es in der *Mitternachtsstunde* wirklich »direkte Reminiszenzen« an *Figaro* gibt.



Zunächst sei die inzwischen geklärte Verwirrung um die Erstaufführung des Werkes kurz rekapituliert, weil damit gleichzeitig auch im Falle anderer älterer Aussagen (die des Autors eingeschlossen) klar wird, wie problematisch solche Aussagen ohne eine detaillierte Sichtung der Quellen oft sind. Wäre das in der früheren Literatur mit April 1788 angegebene Datum der Uraufführung der *Mitternachtsstunde* korrekt, bliebe die von Herre u.a. konstatierte Vorbildrolle des *Figaro* in der Tat erstaunlich. Die Wiener Premiere am 1. Mai 1786 lag nicht einmal zwei Jahre zurück und die ersten Klavierauszugdrucke erschienen erst zwischen 1790 und 1796.⁹ In München war die Premiere, wie erwähnt, im Januar 1794. Wie sollte Danzi also 1788 detaillierten Einblick in das Werk gehabt haben? – Inzwischen hat Peter M. Alexander geklärt, dass die Erstaufführung der *Mitternachtsstunde* nicht 1788, sondern erst gut zehn Jahre später, am 16. Februar 1798 stattfand.

Als Alexander, der in den 1980er Jahren seine Dissertation über die Kammermusik Danzis vorbereitete, den Theaterzettel vom 16. Februar 1798 aufgefunden hatte, der das

9 Im Jahr 1790 der Auszug bei J. C. F. Rellstab in Berlin, 1796 dann der von Christian Gottlieb Neefe bei Nikolaus Simrock in Bonn herausgegebene Auszug (Plattenummer 28).

»zum erstenmale aufgeführt« belegte,¹⁰ war der Autor dieser Zeilen zunächst skeptisch – finden sich solche Angaben doch bisweilen auch bei nach längeren Pausen stattfindenden Neueinstudierungen von Opern. Immerhin hatte ja Paul Legband 1904 in seiner umfangreichen Aufführungsliste zur *Münchener Bühne und Litteratur im achtzehnten Jahrhundert* das Werk als »S[ingspiel in] 3 [Akten von] Lambrecht-Danzi« angegeben und bis 1790 insgesamt sechs Aufführungen aufgelistet, bevor eine Pause eintrat.¹¹ Da Legband angab, er habe diese Informationen aus dem »Churfürstl. Intelligenzblatt« von 1788,¹² bestand kein Anlass zu zweifeln, zumal die Angaben der ältesten Literatur in eine ähnliche Richtung wiesen: So schrieb schon Felix Lipowsky 1811 in seinem *Baierischen Musik-Lexikon* über Danzis Zeit in München: »Da er mehrere Opern schrieb, als: *Triumph der Treue; die Mitternachtsstunde; und der Kuß*, welche in München allen Beifall fanden, so wurde er 1796 zum Vizekapellmeister befördert«;¹³ dieses Datum hatte auch Rochlitz genannt, mithin musste ja die Aufführung davor erfolgt sein. Obwohl in meiner eigenen Dissertation nach der Auswertung von Münchner Hoftheaterakten stand, dass diese Ernennung erst am 18. Mai 1798 erfolgt sei,¹⁴ war mir die Diskrepanz nicht aufgefallen, die ja in Wahrheit gut zu der von Alexander festgestellten, drei Monate früher erfolgten Premiere der *Mitternachtsstunde* passt.

Legbands Quelle, die *Churpfalzbaierischen Intelligenzblätter* von 1788, enthalten denn auch gar keine Theateranzeigen,¹⁵ vielmehr stammen seine Informationen aus der *Kurfürstlich gnädigst-privilegirten Münchner Zeitung*, wo im Anhang zu Nr. 70 vom 3. Mai 1788 die »im verwichenen Ostermonat« aufgeführten Stücke aufgelistet sind. Dort findet sich unter den Stücken des April: die Angabe: »Zum erstenmal: Die Mitternachtsstunde, oder List gegen List. Lustspiel. Zum Beschluß: Die Hochzeit des Figaro.«¹⁶ Zu

10 Vgl. Peter M. Alexander: *The Chamber Music of Franz Danzi. Sources, Chronology and Style*, Phil. Diss. Indiana University 1986, S. 55, Fußnote 125.

11 Paul Legband: *Münchener Bühne und Litteratur im achtzehnten Jahrhundert*, München 1904, S. 457: erste Aufführung im April 1788, je eine Wiederholung im Mai und August (S. 458), danach je eine im Januar und Juli 1789 (S. 459 bzw. 461) sowie im September 1790 (S. 464).

12 Vgl. dazu die Fußnote bei Legband: *Münchener Bühne*, S. 457.

13 Felix Joseph Lipowsky: *Baierisches Tonkünstler-Lexikon*, München 1811, Reprint: Hildesheim 1982, S. 63.

14 Joachim Veit: *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz 1990, S. 394.

15 Vgl. *Churpfalzbaierische Intelligenzblätter zum gemeinnützigen Wohl in menschlichen und bürgerlichen Verhältnissen für das Jahr 1788*.

16 Vgl. das Exemplar D-Mbs, 4° Eph. pol. 68 (1788), Bl. 2^v. Es scheint sich hier beim ersten Blick

dem Lustspiel konnte Alexander dann sogar einen Theaterzettel finden, auf den er in seiner Rezension von Volkmar von Pechstaedts Danzi-Werkverzeichnis hinwies.¹⁷ Auf diesem Zettel ist zu lesen: »Heute Freitag den 25. April 1788 wird auf der hiesigen Nationalschaubühne zum erstenmal Aufgeführt: Die Mitternachtsstunde, oder List gegen List. Ein Lustspiel in 3 Aufzügen aus dem Englischen übersetzt von Philipp Schumann.«

Damit wird deutlich, dass es sich bei diesem Lustspiel nicht um eine erste Prosaversion des für Danzis Libretto verantwortlichen Schauspielers Matthias Georg Lambrecht handelte, sondern um eine eigenständige Lustspielfassung. Dennoch ist auch an dieser Stelle Vorsicht angesagt: Lambrecht hat zu seinem Libretto angegeben, es basiere auf einer französischen Vorlage namens *La guerre ouverte*.¹⁸ Diese *Comédie en trois actes, et en prose* mit dem originalen Titel »*Guerre ouverte, ou Ruse contre Ruse*« wurde im Oktober 1786 erstmals in Paris aufgeführt und stammt von dem Vielschreiber Antoine Jean Bourlin, alias Monsieur Dumaniant (1752–1828).¹⁹ Das Stück hatte einen ungeheuren Erfolg und ist in Paris allein bis 1790 gut 50 mal aufgeführt worden.²⁰ Dieser Erfolg strahlte rasch ins Ausland aus und so erschienen zahlreiche Übersetzungen, z.B. 1787 in Wien von Johann Gottlieb Stephanie d. J. unter dem Titel *Erklärte Fehde oder List gegen List*.²¹ Wie man schon dem Personenverzeichnis entnehmen kann, hält sich

um eine zunächst eigenartig wirkende Koinzidenz zu handeln – allerdings ist mit diesem *Figaro* nicht Mozarts Oper, sondern Beaumarchais' Komödie gemeint.

- 17 Vgl. *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763–1826) by Volkmar von Pechstaedt. Review by Peter M. Alexander*, in: *Notes* Jg. 53, Nr. 4 (Juni 1997), S. 1144–1147, nachfolgende Wiedergabe deszettels auf S. 1147.
- 18 Vgl. die Angabe auf dem Titelblatt der gedruckten »Arien und Gesänge aus der Oper: Die Mitternachtsstunde in drey Aufzügen«, Berlin 1799: »Nach: *la guerre ouverte*, von Lambrecht.«, Exemplar: D-Mbs, Slg. Her 1161a. Dieselbe Angabe findet sich auch auf dem vollständigen Libretto-Druck Nürnberg 1801, vgl. D-Mbs, Slg. Her 1161.
- 19 Der vollständige Titel des gedruckten Textes lautet: »*Guerre Ouverte, ou Ruse Contre Ruse. Comédie en trois actes, et en prose. Par M. Dumaniant. Représentée pour la première fois à Paris, sur la Théâtre du Palais-Royal, le 4 Octobre 1786. Prix. 1 liv. 10 fols. A Paris. Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Galande, No. 64. 1786*«, Exemplar: D-Mbs, P.o.gall. 2647a.
- 20 Vgl. dazu bereits den Hinweis auf die »sensation qu'elle [la comédie] produit dans le Public« im *Préface* zu dem vorstehend genannten Druck. Die Aufführungen sind aufgelistet in: *césar = Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution*, http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=129373 (eingesehen am 9.9.2018).
- 21 »Erklärte Fehde oder List gegen List. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Aus dem Französischen des Herrn *Dumaniant* übersetzt von Stephanie dem Jüngern. Für das k. k. National-Hoftheater. Ist beim Logen-Meister zu haben. 1787.«; Exemplar: A-Wn, 3.147-A.

Stephanies Übersetzung selbst bei den Namen eng ans französische Vorbild, was man bei anderen Übersetzungen – etwa jener von Ludwig Ferdinand Huber für Weimar – nicht behaupten kann.²² Es fällt nun auf, dass die von Lambrecht verwendeten Namen dagegen der englischen Übersetzung von Elisabeth Inchbald (1753–1821) entsprechen, die unter dem Titel: *The Midnight Hour* im Mai 1787 am Theatre Covent Garden über die Bühne gegangen war.²³ Das gilt dort für fast alle Namen, denn der im Personenverzeichnis nicht näher bezeichnete »General« wird schon in Szene 1 als »Don Guzman« bezeichnet und der – nicht selbst auftretende – Seekapitän ebenfalls als »Don Carlos«. Darüber hinaus gibt es weitere Indizien, die den Schluss zulassen, dass Lambrecht tatsächlich auf eine uns bislang nicht überlieferte Übersetzung dieser englischen Version zurückgegriffen hat, die laut der von Alexander zitierten Ankündigung von 1788 von dem weitgehend unbekanntem Philipp Schumann stammt. Die Angabe auf dem Zettel der Opernaufführung von 1798 »nach dem bekannten Lustspiel« ist also in doppeltem Sinn zu verstehen – sie bezieht sich auf das tatsächlich weit verbreitete Stück, aber zugleich auch auf die in München bereits bekannte Übersetzung.

22 Im Folgenden sind die originalen französischen Bezeichnungen und in runden Klammern die Angaben in der Übersetzung von Stephanie d. J. angegeben: Le Baron de Stanville, vieux Militaire (Baron Stanville ein alter Offizier); Lucille, Nièce du Baron (Lucille dessen Nichte); Nanci, Gouvernante du Baron (Nancy Haushälterin); L'Olive, Valet du Baron (Olive Bedienter des Baron); Lisette, Fille-de-chambre de Lucille (Lisette Kammerjungfer der Lucille); L'Ingambe, Soldat, Invalide, demeurant chez le Baron (L'Ingambe ein Invalide, welcher beym Baron wohnt); François, Portier du Baron, sourd & begue (François Thorsteher des Barons); Le Marquis de Dorsan, Amoureux de Lucille (Marquis von Dorsan); Frontin, Valet du Marquis (Frontin dessen Diener). In dem in Weimar seit dem 23. März 1789 von der Truppe Joseph Bellomo's gegebenen dreiaktigen Lustspiel *Die offene Fehde* in der Übersetzung Hubers sind (für die Aufführung am 7. Dezember 1790) als Namen genannt: »Der Obriste Haller, ausser Diensten; Karoline von Haller, seine Nichte; Nanni, Haushälterin des Obrist; Rudolph, Kammerdiener des Obrist; Fix, ein alter Invalid, in Diensten bey dem Obristen; Franz, Thürhüter des Obristen, taub und stotternd; Lieschen, Dienstmädchen; Baron von Seeburg, Karolinens Liebhaber; Fein, Kammerdiener des Barons; Verschiedene Lastträger«; vgl. Theaterzettel in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, 2-G-B-75_Nr-4_010.

23 Vgl. »The Midnight Hour. A Comedy in Three Acts. From the French of *M. Damaniant*. Called *Guerre Ouverte; ou, Ruse Contre Ruse*. As it is now performing at the Theatre Royal Covent Garden. Translated B Mrs. Inchbald. The Second Edition. London: Printed for G. G. J. and J. Robinson, Paternoster Row. M. DCC. LXXXVIII.«; Exemplar: <https://catalog.hathitrust.org/Record/011924008> (eingesehen 9.9.2018). Die im Vorspann genannten Charaktere sind: »Men: The Marquis, The General, Sebastian, Nicolas, Mathias, Ambrose; Women: Julia, Cecily, Flora«.

Wenn man einen Eindruck davon vermitteln will, was der Theaterpraktiker Lam-brecht aus der Vorlage gemacht hat, müssen zunächst die wesentlichen Züge seiner Version verdeutlicht werden. Um es mit Herre auszudrücken: »Die Personen sind alle Typen aus der opera buffa«:²⁴ der polternde Alte, das verliebte adelige Mädchen, der frische, kecke, lebenslustige Liebhaber, vor allem aber die Bedienten.

Im einzelnen: Der polternde Alte ist der ältliche General Don Gusmann, dessen Tochter Julie einem von einer Seereise zurück erwarteten Kapitän (dem erwähnten Don Carlos) versprochen ist. Ihr stellt aber – durchaus auf Gegenliebe stoßend – der junge kecke Marquis Don Fernando, ein Neffe des Generals, nach. Wie dessen Diener Bastian zu berichten weiß, ist Fernando in seinem Verhalten eine Art Don Giovanni, und Bastian hat – wie Leporello – unter den Abenteuern seines Herrn zu leiden. Der Diener übernimmt eine ähnlich aktive Rolle in der Handlung wie auf der anderen Seite Laura, das Kammermädchen Juliens. Hinzu kommen typische Buffa-Figuren im Hause des Generals: Ambros, ein lahmer Invalide, Matthias, ein tauber Portier, und Niklas, ein prahlender Dummkopf. An weiblichem Personal ist noch Donna Cecilia, die misstrauisch wachende ältere Duenna zu erwähnen, die in diesem Stück eine sehr undankbare Rolle hat, denn sie wird schon im ersten Akt für immer »abserviert« – ein musikalisch eigentlich äußerst ungünstiger Schachzug, der aber in der Vorlage so angelegt ist: Don Fernando täuscht vor, in sie verliebt zu sein und provoziert einen öffentlichen Auftritt, durch den der General glauben muss, Fernando habe Cecilia bestochen, um so leichter zu Julie zu gelangen – Gusmann wirft Cecilia daraufhin aus dem Hause und die Gefahr von dieser Seite ist damit für Fernando gebannt.

Man muss die Tatsache, dass diese Cecilia musikalisch nur im Finale des ersten Akts in Erscheinung tritt, vor dem Hintergrund der Gesamthandlung sehen: Fernando hat Gusmann seine Absicht, Julie dem vor Mitternacht erwarteten Kapitän wegzuschnappen, offen mitgeteilt und die beiden gehen daraufhin eine Wette ein, dass es Fernando gelingen bzw. nicht gelingen werde bis zu der um Mitternacht zu vollziehenden Hochzeit Julie zu entführen und diese auch noch zur Einwilligung in die Entführung und die Eheschließung mit Fernando zu bewegen. Der Rest des Stückes besteht dann aus immer wieder vereitelten Entführungsversuchen. Dabei wird zunächst die als eine äußerst misstrauische »Wachperson« verschriene Cecilia vom Spielfeld entfernt – Gusmann

²⁴ Herre: *Franz Danzi*, S. 115, die folgende Charakterisierung der Personen entspricht den Angaben Herres, ebd.

glaubt am Ende des ersten Akts, er habe damit eine Kupplerin aus dem Hause geworfen und den ersten Versuch Fernandos erfolgreich verhindert.

Der nächste Versuch beginnt dann durch ein Erlauschen des Passworts, mit dem Gusmanns Diener den Eintritt in sein Haus gegen Fremde absichern will. Fernando kann dadurch offiziell – als Schneider verkleidet – eintreten, beim Vermessen des Brautkleides Julie ein Briefchen zustecken und sich ihr zu erkennen geben. Gusmann beobachtet aber scharf und enttarnt seinen Gegenspieler. Das zweite Finale besteht dann aus dem dritten Versuch: Fernandos Diener kommt in der Verkleidung des erwarteten Kapitäns und bringt in der Geschenkkiste für seine Braut versteckt Fernando erneut ins Haus. Trotz aller Finessen und Turbulenzen geht die Sache schief und endet mit einem scheinbaren Triumph für Gusmann, der Fernando wiederum aus dem Hause wirft. Dieser hat sich aber zuvor mit der Dienerin Laura verbündet, die scheinbar so tut, als habe sie den Plan aufgedeckt und damit Gusmanns Argwohn zerstreut – beste Voraussetzungen also für den letzten Versuch im III. Akt, der im wesentlichen im nächtlichen Garten spielt – selbstverständlich mit dem unvermeidlichen Pavillon, in dem mal dieser oder jener verschwindet oder eingesperrt wird.

Voraus geht eine Szene, in der Gusmann kontrolliert, ob seine Tochter unter den Klängen eines Liedes von Laura einschläft, um sie dann einzuschließen. Julie und Laura haben aber eine Puppe ins Bett gelegt und so entkommt Julie, bevor die Tür verschlossen ist. Der General bewacht mit seinen Dienern jedoch auch den Garten. Laura wird dort in einem Gespräch mit Bastian von Niklas belauscht, so dass klar wird, dass beim Erklingen eines Liedes Fernando in den Garten steigen soll. Die Diener enthüllen dies Gusmann und dieser zwingt Laura das verabredete Lied zu singen – tatsächlich steigt Fernando in den Garten, wird in der Dunkelheit gestellt und von den Dienern nach Hause abgeführt. Es sieht also auch mit dem letzten Versuch böse endend aus – aber in Wahrheit war nicht Fernando erwischt worden, sondern die zur gleichen Zeit in den Garten kommende Julie, die in Fernandos Kleidern steckte und die Gusmann, weil er sie in der Dunkelheit nicht erkannte, dann selbst in Fernandos Haus bringen ließ. Die beiden kommen gemeinsam zurück, Gusmann muss eingestehen, dass er seine Wette verloren hat und das Ganze endet mit einer Doppelhochzeit Julie–Fernando und Laura–Bastian.

In dieser quirligen Komödie folgt Lambrecht der auf die englische Vorlage zurückgehenden Lustspielfassung Schumanns inhaltlich meist sehr genau. Abweichungen sind

in der Regel musikalisch begründet. So lässt das Lustspiel den I. Akt mit der Szene der wütenden, mit Gusmann und Fernando streitenden Duenna enden – Lambrecht fügt eine Szene hinzu und lässt den Diener Bastian zurückkehren, um den Akt nicht mit einem Terzett, sondern mit einem Quartett beschließen zu können. Ebenso schiebt er nach dem von Männerstimmen dominierten I. Akt zwei Frauenszenen zu Beginn von Akt II ein, die Julie und ihrer Dienerin Laura Auftrittsarien erlauben und inhaltlich klären, dass Julie sich schon beim bloßen Blick aus dem Fenster in Fernando verliebt hatte und die Dienerin sie nun bei ihren Plänen unterstützen will.

Im großen und turbulenten II. Finale greift Lambrecht wiederum ein: Während in der Vorlage Fernando mit Lauras Hilfe flieht, nachdem der Trick mit der Kiste verraten wurde, und dann Bastian ebenfalls noch rechtzeitig von Laura hinauskomplimentiert wird, werden für die Musik beide benötigt. Lambrecht lässt Bastian mit Don Gusmann frisch gestärkt mit einem Weinlied ins Zimmer zurückkehren, auch Julie kommt zurück und widersetzt sich dem Heiratsplan, dann stürzt Laura herein und enthüllt zum Scheine den Verrat, Fernando kommt aus dem Kabinett und spielt den über diesen Verrat Erzürrten – so endet der Akt in einem Chaos, an dem sich hier alle Mitwirkenden singend beteiligen können.

Auch der III. Akt zeigt Lambrecht als auf musikalische Wirkungen bedachten Theaterdichter. Hier hat er zu Anfang drei Szenen in Juliens Zimmer eingeschoben, in denen die erwähnte Ersatzpuppe im Bett in den Schlaf gesungen wird – erst dann wechselt die Szene in den Garten und der restliche Ablauf entspricht wieder der Vorlage.

Matthias Georg Lambrecht, der als Schauspieler unter Carl Theophil Doebbelin und Friedrich Ludwig Schröder gespielt hatte und 1783 von Wien nach München engagiert worden war, ist durch Bearbeitungen und Übersetzungen französischer Stücke hervorgetreten und hat in München u.a. Libretti für Franz Seraph Cramer, Franz Anton Maurer, und gleich mehrere für Danzi geschrieben.²⁵ Allesamt waren dies komische Singspiele, im Falle Danzis handelt es sich um die Werke *Der Quasi-Mann* 1789, *Der Kuß*

25 Biographische Notizen zu Lambrecht von Johann Baptista Pfeilschifter finden sich im *Münchener Theater-Journal* Jg. 3 (1816), Heft 7, paginiert als S. 283–285 (recte 383–385), neben zahlreichen Lustspielen und Übersetzungen (auch von Opern) finden sich u.a. folgende Singspiele: *Tenniers* (Gesänge zum Lustspiel, für F.A. Maurer, 1803), *Hidalan* (Oper für F.S. Cramer, 1813), *Die Verbannten* (Singspiel für F.S. Cramer, 1815), *Der Dichter und der Tonkünstler* (komische Operette für Philipp Jakob Röth, 1813).

1799 und *El Bondocani* 1802.²⁶ Danzis Anrede in einem Brief vom Mai 1803 »Theurer Freund«²⁷ zeigt, dass Dichter und Komponist eng vertraut waren, und so kann man sich vorstellen, dass sich beide auch über die Gestalt des Librettos austauschten. Jedenfalls könnte die Veränderung zu Beginn von Akt III, die als charakteristische Musik die Einfügung eines Rondeau, eines Wiegenlieds und einer Romanze erlaubte, durchaus auch auf eine Anregung des Komponisten zurückgehen.

Man muss Lambrecht mit wenigen Ausnahmen Geschick bei seinen Eingriffen in die dramatische Struktur des Ganzen zugestehen. Die Qualität seiner Verse lässt – wie üblich – aus heutiger Sicht an vielen Stellen zu wünschen übrig und die Verteilung der musikalischen Nummern, speziell der Arien, wurde schon von Zeitgenossen kritisiert. So spricht der Rezensent der *AmZ* z.B. davon, dass »die Oper fast allzuviel Musik« habe und schreibt »Gewiss zu lang sind einige Arien, und das Finale des 2ten Akts«.²⁸ Der Münchner Rezensent bemängelt die Aufeinanderfolge von »drey Männer-Arien« im I. Akt und ist der Meinung, »daß im dritten Akte einige Musikstücke zu viel seyn mögen, wodurch die Handlung sehr aufgehalten wird«.²⁹ Wenn man die Zahl von insgesamt 19 Musiknummern, von denen 11 (bzw. eigentlich fast 12) solistische sind,³⁰ einmal mit dem vieraktigen *Figaro* vergleicht, wo von 28 Nummern 14 solistische sind, oder gar mit *Così fan tutte*, wo sich noch mehr Musiknummern finden, so könnte die Kritik auf den ersten Blick verwundern, würde sie nicht verdeutlichen, dass die geschlossenen musikalischen Nummern in einer deutschen komischen Oper offensichtlich in einem anderen Verhältnis zu den übrigen Teilen stehen als in einer *buffa*. Und wenn der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die *Mitternachtsstunde* 1801 »mit Ehren z.B. den Winterschen und Weiglschen [Werken] aus dieser Gattung, an die Seite zu setzen«

26 Eine Besprechung des »tragikomischen Märchen[s] in drei Aufzügen von Herrn Lambrecht« *Der Kuß* mit Danzis Musik findet sich in: *Münchner Theater-Journal. Eine Wochenschrift*, hg. von A. J. von Guttenberg, München 1800, S. 251–253.

27 Vgl. Brief vom 9. Mai 1803 aus Stuttgart, in: *Franz Danzi. Briefwechsel (1785–1826)*, hg. u. kommentiert von Volkmar von Pechstaedt, Tutzing 1997, S. 23–28; darin geht es u.a. um die Vorbereitung der Aufführung des *Kuß*.

28 Vgl. *AmZ* Jg. 4, Nr. 12 (16. Dezember 1801), Sp. 188–190.

29 Vgl. *Münchner Theater-Journal* Jg. 2 (1815), S. 253–255, hier zitiert nach *Franz Danzi. Briefwechsel*, hg. von Pechstaedt, S. 167f.

30 Im gedruckten Klavierauszug (vgl. Anm. 34) ist das II. Finale irrtümlich mit »No. 13« nummeriert, dies ist in der Tabelle korrigiert.

bereit ist,³¹ so denkt er vermutlich an eine Gattung, deren Bezeichnung eher »Lustspiel mit Gesang« lautet – wie etwa Peter von Winters *Bettelstudent* von 1785³² – bei der also der Anteil der gesprochenen Texte hoch bleibt und die musikalischen Nummern eher eine Tendenz zur Knappheit haben. Es ist daher auch kein Wunder, dass er unter den »kleinern, einfachern Sätzen« seine »Lieblingsstücke« findet.³³



Ein Blick auf die auf S. 129–131 abgebildete Tabelle, die die Verteilung der Nummern und ihren Aufbau verdeutlichen soll, gibt einige grundsätzliche Charakteristika des Werks zu erkennen:

Im I. Akt folgen auf die Introdution Fernandos und seines Dieners wie erwähnt drei Männer-Arien für Bastian, Fernando und Gusmann. Ein umfangreiches vierteiliges Quartett-Finale (Nr. 5), in dem mit Cecilia erstmals eine Frauenstimme beteiligt ist, beschließt den Akt. Von den Arien sind die beiden ersten zweiteilig, die letzte des Don Gusmann (Nr. 4: »Ein Hauptmann sollte klüger sein als ein erfahrener General?«) ist die einzige große Da-Capo-Form des gesamten Singspiels. Diese Form scheint von Danzi ganz bewusst gewählt: Gusmann besingt hier mit charakteristischer Unterstützung von Trompeten und Pauken seine Erfahrungen als General und brüstet sich seiner Überlegenheit, die alle Entführungsversuche verhindern werde. Die Gelegenheit zum Einbau militärischer Signale bzw. marschartiger Rhythmen wird dabei ebenso zur Karikatur benutzt wie die platte und mit einer Rückung von Fis- nach A-Dur verbundene Rückleitung zum *Da Capo*, so dass letztlich auch die Anwendung der Form

31 *AmZ* Jg. 4, Nr. 12 (16. Dezember 1801), Sp. 189.

32 Peter von Winters 1785 uraufgeführtes Singspiel *Der Bettelstudent oder: Das Donnerwetter*, Text von Paul Weidmann, ist auf dem Klavierauszugdruck von 1789 als »Ein Originallustspiel in zwey Aufzügen mit Gesängen« bezeichnet (vgl. RISM A/I: W 1295). Die Partiturabschrift D-DT, Mus-n 237 besteht neben der Ouvertüre aus 19 nicht sehr umfangreichen Nummern, von denen 11 eine Solobesetzung aufweisen. Das zu diesem Material erhaltene, in Wien bei Wallishäuser gedruckte Textbuch von 1802, das dieselbe Gattungsangabe trägt, umfasst 35 Seiten Text (meist zu 30 Zeilen), vgl. <https://portal.hoftheater-detmold.de>.

33 *AmZ* Jg. 4, Nr. 12 (16. Dezember 1801), Sp. 190. Dieses Urteil sagt vermutlich mehr über den Rezensenten selbst als über das Werk aus, es kann aber bei einem Blick auf die Musik – vor allem im Hinblick auf die Veränderungen gegenüber der Lustspiel-Vorlage – durchaus als Folie für eine Beschreibung herangezogen werden.

karikierend gemeint sein dürfte, zumal dann der glatte Ablauf der Reprise buffamäßig durch einen Zwischenruf Fernandos gestört wird.³⁴

Wenn sich Herre im übrigen bei dem durch *rinforzandi* auf unbetonter Taktzeit hervorgehobenen »nein« (vgl. NB 1) hier »leise« an das »le suonerò, sì« von Figaros Cavatine erinnert fühlt,³⁵ scheint das noch weiter hergeholt als wenn man eine Parallele zur großen D-Dur-Arie des seine Fähigkeiten ebenfalls überschätzenden Grafen im III. Akt (Nr. 17) konstruieren wollte. Danzis Art der Verarbeitung des *bella vita militar* erinnert vielleicht eher an Sturmwalds D-Dur-Arie im II. Akt von Dittersdorfs *Doktor und Apotheker*³⁶ – zeitgenössische Opernkenner werden sicherlich noch etliche andere Beispiele im Ohr gehabt haben. Jedenfalls ist hier in beiden Fällen das Militärische ein Mittel zur ironischen Brechung der Selbstcharakterisierung der singenden Person – anders als die auf Cherubino bezogenen kleinen militärischen Einsprengsel »alla gloria militar« in Figaros »Non più andrai«-Arie.

Weniger weit hergeholt bzw. zumindest diskutierenswert scheint der Vergleich, den der *AmZ*-Rezensent 1801 zwischen der Cavatine der Julie zu Anfang von Akt II (Nr. 6: »Oft schwindet meine Bangigkeit«) und jener der Gräfin zu Beginn des II. *Figaro*-Akt (»Porgi amor«) herstellt. Dabei ist daran zu erinnern, dass die Korrektur dieses Aktbeginns in der *Mitternachtsstunde* auf den Librettisten (bzw. vielleicht auch den Komponisten) zurückgeht. Neben dem in beiden Fällen eher ernsten Tonfall dieser Auftrittsarien sind es hier außer gleichem Tempo, gleicher Taktart und b-Tonarten vor allem

34 Vgl. hierzu und zum Folgenden den gedruckten Klavierauszug: »Die Mitternachtsstunde, | eine komische Oper | in 3. Aufzügen, | von | Franz Danzi, | im | Klavierauszuge. | Bei Simrock | in Bonn. | No 114. Pr: Fl: 10.« (Seitenzahlen hier nach dieser Ausgabe), angezeigt im Intelligenzblatt VI der *AmZ* Jg. 4 (Januar 1802), Sp. 24; online zugänglich ist die Partitur D-Mbs, Mus. ms. 6311, auf die gelegentlich hingewiesen wird: RISM 454017102, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00115155-7. Zur Modulation vgl. Klavierauszug, S. 25, 3. System, der Zwischenruf Don Fernandos »Leben sie wohl Herr Oheim!« findet sich auf S. 27, Gusmann kommentiert »Nein, nein, nie werd ich's seyn!« und setzt denn seine Reprise fort.

35 Herre: *Franz Danzi*, S. 121.

36 Vgl. insbesondere Gusmanns »Und wären sie auch noch so fein« (Klavierauszug S. 23) mit dem »Ha, potz Bomben und Granaten« in Sturmwalds Arie »So verfährt man mit Soldaten« (online zugängliche Partitur: D-DI, Mus. 3411-F-505, <http://digital.slub-dresden.de/id379006693/657> und ff.; eingesehen am 9.9.2018): in beiden Fällen findet sich eine fast identische, wiederholte Dreiklangsfigur; ansonsten zeigt sich, dass das Arsenal der militärischen Topoi sehr beschränkt ist und damit Ähnlichkeiten suggeriert.

die Anfangswendung und Begleitung der Singstimme, die eine Assoziation an die fast gleichlange Cavatine der Gräfin wecken (vgl. NB 2).

Die in dieser Nummer als Farbe und durchaus mozartisch einsetzenden Klarinetten können diesen Eindruck ebenso verstärken wie der ähnlich offene, resignative Schluss der Cavatine – bei Danzi auf den Text »ich kann ihn [also den Kapitän] nicht lieben!«. ³⁷ Grundsätzlich ähneln sich die sehr kurzen Formen – darin übrigens auch Barbarinas 6/8-Cavatina zu Beginn von Akt IV des *Figaro* (»L'ho perduta«) vergleichbar; sie entsprechen zugleich François Henri Joseph Castil-Blazes Definition der Cavatine als sehr kurze Arie ohne Reprise und zweiten Teil. ³⁸ Aber weder findet sich eine Widerspiegelung der wichtigen Funktion der 17-taktigen instrumentalen Einleitung von Mozarts Cavatine, noch hat umgekehrt der von Danzi im mittleren Teil als Kontrast thematisierte Albtraum (»doch schnell schreckt etwas mich zurück«) etwas mit Mozarts »Modell« zu tun. Wie in der *AmZ* formuliert, kann bei dieser »kleine[n] gefühlvolle[n] Arie« an gleicher Position von einem »Seitenstück« ³⁹ geredet werden, aber andere, im Münchener Repertoire gängige 2/4-Cavatinen könnten genauso Inspirationshilfe gegeben haben, etwa die der Rosina in Paisiellos *Barbier* »Giusto ciel, che conoscete«, die dem melodisch-rhythmischen Modell von Danzis Anfang durchaus nahekommt. ⁴⁰ Dass man mit solchen Zuweisungen vorsichtig sein muss, zeigt im übrigen eine Bemerkung von Ernst Bücken, der Danzis Cavatine mit der Bemerkung in seinem Handbuch abdruckte, dass der Komponist »gelegentlich Weberischer als Weber selbst in seinen Anfängen« schrieb. ⁴¹ Weniger behutsam muss man sicherlich bei der Feststellung sein, dass diese Nummer jedenfalls inspiriert ist von Buffa-Modellen, denn im deutschsprachigen

37 Vgl. die in Anm. 34 genannte Partitur bzw. Klavierauszug, S. 43f. (oder den in Anm. 41 genannten kompletten Abdruck) bzw. dazu im Falle der Gräfin die Schlusswendung »o mi lascia almen morir«.

38 Art. »Cavatine«, in: *Dictionnaire de Musique Moderne*, Brüssel 1828, S. 37 (Castil-Blaze): »Sorte d'air, pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise, ni seconde partie«; wobei er allerdings den Zusatz anbringt »qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés«.

39 *AmZ* Jg. 4, Nr. 12 (16. Dezember 1801), Sp. 190.

40 Giovanni Paisiello: *Il barbiere di Siviglia*, Klavierauszug, hg. von Mario Parenti, Mailand 1960, S. 120–123.

41 Ernst Bücken: *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne (Handbuch der Musikwissenschaft)*, Wiesbaden 1929, S. 58, Abdruck der Cavatine auf S. 59–61.

Repertoire, etwa bei dem in München sehr oft gespielten Dittersdorf, scheint die hier zu beobachtende Form kaum vorzukommen.⁴²

Der zweite Akt enthält neben der besprochenen Cavatine ein *Rondeau* der Laura (Nr. 7), eine kurzes *Allegretto* des prahlerischen Niklas (Nr. 9) und eine zweiteilige Arie der Julie (Nr. 10) mit abschließender koloraturhaltiger *Polacca*. Hinzu kommen ein Sextett für eine Frauen- und fünf Männerstimmen (Nr. 8) sowie ein Terzett für die ersten Partien, also für Julie, Fernando und Gusmann (Nr. 11). Das umfangreiche II. Finale, das im Klavierauszug 45 Seiten, also fast ein Viertel des Gesamtumfangs der Oper umfasst, besteht aus 12 unterschiedlichen Abschnitten (vgl. dazu die Tabelle auf S. 129–131). Vergleicht man es mit dem 14-teiligen Finale des III. Akts, fällt auf, dass dort für die größere Abschnittszahl nur 33 Seiten benötigt werden – also schon rein äußerlich die musikalischen Wechsel rascher aufeinanderfolgen. Tonartlich wird dort von D-Dur ausgehend ziemlich konsequent ein fallender Terzenkreis durchschritten ($D - F - d - B - G - Es - C - a - F - D$), während im II. Finale von Es-Dur ausgehend fallende Quintenbewegungen mit Terzen auf- oder abwärts gemischt sind ($Es - G - C - F - d - B - d - B - Es$).⁴³ Der Versuch, trotz der bunt zusammengesetzten Abschnitte größere Strecken durch strukturelle Maßnahmen vor dem Auseinanderfallen zu bewahren, zeigt sich besonders im II. Finale, wo Danzi im Sinne der Buffa mit kurzen, oft mehr rhythmisch als melodisch bestimmten, durchgehend verwendeten Motiven die teils stärker deklamatorischen Passagen begleitet, aber diese Motive dann teilweise auch in späteren Abschnitten wieder aufgreift. Damit schafft er selbst nach stilistisch völlig herausfallenden Zwischenteilen – wie etwa dem Duett »Wein soll unsre Losung sein« im Stile eines »Deutschen« (Klavierauszug S. 99–101) – durch Anknüpfen an den Anfang bzw. an frühere Teile des Finale einen, wenn auch vagen, Eindruck von Kontinuität. Die Abfolge der kontrastierenden Teile steigert sich bis zum erwähnten Eintritt

42 Die Betonung liegt auf »scheint«, denn bei der Vorbereitung dieses Beitrags stand nur ein Bruchteil des in München in diesen Jahren gespielten Repertoires zur Durchsicht zur Verfügung (kontrolliert wurden neben dem seit 1787 auf dem Spielplan stehenden *Doktor und Apotheker* auch *Die Dorfdeputierten*, *Hieronymus Knicker* und *Das rothe Käppchen*, die seit 1783, 1793 bzw. 1792 in München auf dem Spielplan standen).

43 Es fällt auf, dass die Zahl der harmonischen Abschnitte und die Prinzipien durchaus vergleichbar sind; vgl. Finale II in *Figaro*: $Es - B - G - C - F - B - Es - Es$ bzw. im III. Akt: $D - G - Es - B - G - G - D$.

der Laura (S. 108) und dem Hereinstürmen Fernandos mit dem Satz »Ha Verrätherin! ha Schlange!« (S. 110).

Dem kontrastierenden retardierenden »Friede«-Ruf (S. 115) folgen dann zwei konventionelle, aber mit viel Lärm einhergehende blockhafte Tutti-Sätze als wirkungsvoller Abschluss des Finales (S. 118ff. bzw. S. 122ff.).

Im Finale des III. Akts haben Textdichter und/oder Komponist nicht unbedingt zum Vorteil der dramatischen Stringenz eingegriffen, indem sie Laura statt *eines* Liedes als Signal für Fernando gleich *zwei* Lieder gegeben haben (vgl. in Nr. 19, S. 155 bzw. 158). Da auch der veränderte Aktanfang ein als »Romanza« betitelt *Wiegenlied* (Nr. 14) enthält und danach gleich noch eine weitere *Romanze* (Nr. 15) folgt, hat Danzi hier allzu sehr der aktuellen Mode gefrönt. Dabei orientierte er sich offensichtlich am französischen Geschmack, wie auch die erste Nummer dieses neuen Aktanfanges, ein im gedruckten Textbuch als »Rondeau« bezeichnetes *Allegretto* für Julie (Nr. 13) beweist, zu dem es ein Gegenstück auch in Akt II gibt.⁴⁴ Bemerkenswert ist in Akt III allerdings, wie Danzi hier auf engstem Raum die Vielfalt der Möglichkeiten einer Romanze demonstriert. Die erste »Romanza« in G-Dur ist im Textbuch lediglich mit »Wiegenlied« überschrieben und entspricht dem auch inhaltlich (»Schlafe mein Püppchen, jetzt bist du noch klein«). Hier verwendet Danzi den Typus der den Orchestersatz strophisch variierenden Romanze im 2/4tel-Takt, wie er ihn z. B. aus der Romanze des Scherasmin in Wranitzkys *Oberon* kannte.⁴⁵ Die zweite, ebenfalls von Laura gesungene Romanze in B-Dur 6/8 »Es war einmal ein Ritter« (S. 134–136) kombiniert *pizzicato*-Streicher mit Bläsersätzen (wie etwa in Cherubinos *Ariette*) und mündet jeweils in (zum Terzett aufgefüllte) kurze Kommentare. Der Mittelteil wendet sich nach g-Moll und der Schluss greift melodisch den Anfang wieder auf; es bleibt aber die Begleitung der Singstimme jeweils identisch. Das erste von Laura auf Forderung Gusmanns gesungene Lied in F-Dur »Nie hoffe man vieles vom trüg'rischen Glücke« (S. 155) steht wieder im 2/4tel-Takt und kombiniert

44 Vgl. Nr. 7, Laura »Wie ein Dieb schleicht die Lieb'«. Castil-Blaze reklamiert im *Dictionnaire* das Rondeau ausdrücklich für die opéra comique, gibt aber auch Beispiele aus *Iphigénie en Tauride* und *Euridice* von Gluck und Piccini sowie aus Piccinis *Ariodant* an (a.a.O., S. 220f.); in der »ancienne école« (zu der er z.B. Monsigny rechnet), sei diese Form aber der Regelfall gewesen.

45 Paul Wranitzky: *Oberon, König der Elfen. Singspiel in drei Akten*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling u. Joachim Veit (*Die Oper* Bd. 4), München 1993, Bd. 1, S. 171–185. Heutigen Hörern ist dieser Typus eher aus der zeitlich deutlich späteren Adolar-Romanze »Unter blühn'den Mandelbäumen« aus Webers *Euryanthe* (Akt I, Nr. 2) bekannt.

die gemischt mit *pizzicato* und Liegetönen eingesetzten Streicher mit Bläsern. Die in d-Moll gesetzte ›Signalromanze‹ »Ohne Sorge, ohne Pein« im 6/8tel (S. 158) ist dann eine wirkliche Gitarren-Romanze, begleitet nur mit *pizzicato*-Streichern als Gitarrenimitat wie etwa in Pedrillos Moll-Romanze in der *Entführung*, hier allerdings deutlich schlichter gehalten. Man spürt damit gerade in diesem Akt eine deutliche Verlagerung auf liedhafte Elemente, wobei zugleich das Bestreben, eine Vielfalt der Mittel innerhalb derselben Stilart zu demonstrieren bzw. unterschiedliche Farben herauszuarbeiten, bemerkenswert erscheint. Wenn Castil-Blaze in seinem *Dictionnaire* angibt, die Romanze sei in einem »style simple, touchant, et d'un goût un peu antique« zu komponieren und weiter fordert: »l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré; une mélodie douce, naturelle, chevaleresque ou champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter«,⁴⁶ so wird gerade hierin ein Umgang mit »Melodie« propagiert, wie er Danzi nach dem Eindruck seiner Zeitgenossen aber auch nach eigenen Äußerungen offensichtlich vorschwebte. Danzis Formulierung, dass er »die Melodie, trotz dem Zeitgeiste, noch immer für das Wesentliche in der Musik halte«⁴⁷ bzw. die Bemerkung, dass er nicht einsehe, »wie eine schöne, reine Melodie die Kunst ausschließen sollte«,⁴⁸ trifft sich mit Rochlitz's Beobachtung, dass sich bei den Mannheimern nicht nur »der einfachere, edlere, ausdrucksvollere Gesang« länger als sonst gehalten habe, sondern – laut Rochlitz in Abbé Voglers Terminologie – bei Danzi auch »das Gesang«, also »die, jenem Gesange ähnliche Behandlung der Musik überhaupt, sowohl in der Composition für alle Stimmen, der Instrumente wie der Menschen, als auch in der Ausführung derselben auf jedem hervortretenden Instrumente«. ⁴⁹ Dahin, so Rochlitz, habe Danzi, »sein ganzes Leben hindurch, in seinen Compositionen, von welcher Gattung sie [...] seyn mochten« gestrebt und sich die große »Revolution, die in der Instrumentalmusik während der letzten Jahrzehnte vorgegangen ist«, nicht mehr wirklich aneignen können.⁵⁰ Dieses Festhalten an der Melodie erklärt aber auch, warum ihm dabei der Blick für die Erfordernisse des Dramas bisweilen verloren ging oder er sich mit einer im Sinne der »dramatischen Wahrheit« zunehmend charakteristischeren Gestaltung in der Oper nicht identifizieren konnte.

46 Art. »Romance«, in: *Dictionnaire de Musique Moderne*, Brüssel 1828, S. 220 (Castil-Blaze).

47 Brief vom 29. Oktober 1822 an André, s. *Franz Danzi. Briefwechsel*, hg. von Pechstaedt, S. 212f.

48 Brief vom 23. Januar 1823 an André, s. *Franz Danzi. Briefwechsel*, hg. von Pechstaedt, S. 220.

49 *AmZ* Jg. 28, Nr. 36 (6. September 1826), Sp. 582.

50 Ebd., Sp. 583 bzw. 586.

Es erklärt vielleicht auch, warum Rochlitz die *Mitternachtsstunde*, wie erwähnt, »mehr für die Privatunterhaltung und höhere Ausbildung im Gesange, als für das Theater«⁵¹ empfahl.

Hilft dies aber auch dabei, Danzis Beziehung zu Mozart zu klären? Ist das, was ein Münchner Kritiker in Danzis nächster Oper nach Lambrecht, dem *Kuß*, als »sehr meisterhaft – doch mehr *kunstreich*, als *angenehm*« und ohne Rücksicht auf »den theatralischen Effekt« geschrieben bezeichnete, so dass »für den *allgemeinen* Beifall [...] zu wenig Abwechslung enthalten« sei und »nur der *Kenner*« beschäftigt werde⁵² – ist also das von Herre als »Versenken ins Detail«⁵³ klassifizierte feingliedrige Nutzen von Harmonik und Instrumentation zur Hebung der »Melodie« und die Deutung seiner Textvorlagen bei Danzi ein Anknüpfungspunkt an Mozart?

Danzi, der Mozart 1790 in München noch selbst kennengelernt hatte,⁵⁴ sandte im September 1803 von Stuttgart aus »einige Gedanken über Mozart's theatrales Werke« an Breitkopf & Härtel.⁵⁵ Dabei handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen im Frühjahr 1804 anonym veröffentlichten Text, in dem er die oft übersehenen »Detailschönheiten« und Mozarts »feingefühlte Charakteristik« preist⁵⁶ und gegen das allgemeine Urteil die Bedeutung von *Così fan tutte* aufgrund der Delikatesse der Instrumentierung, der feinen Nüancierung der Charaktere und des in allen Teilen harmonischen Ganzen hervorhebt.⁵⁷

51 Ebd., Sp. 586.

52 Vgl. die Besprechung der Aufführung vom 3. August 1800 in: *Münchner Theater-Journal* Jg. 1 (1800), S. 251f.

53 Herre: *Franz Danzi*, S. 118: »Der Wert seiner Schreibweise liegt in der wohlziselierten Klein- und Feinarbeit, bei der er unerschöpflich geistvolle Einzelheiten zutage fördert, nicht im grossen, breiten Pinselstrich, sondern in der Führung der Nadel wie bei einer Radierung«.

54 Vgl. Danzis Aussage im Brief vom 23. Mai 1804 an Breitkopf & Härtel, *Franz Danzi. Briefwechsel*, hg. von Pechstaedt, S. 34.

55 Vgl. das Postscriptum zum Brief vom 21. September 1803, *Franz Danzi. Briefwechsel*, hg. von Pechstaedt, S. 31.

56 Vgl. dazu auch den Beitrag von Adrian Kuhl »Fein gefühlte Charakteristik« – Mozart Rezeption in Franz Danzis *Der Berggeist*« in vorliegendem Band, S. 77–101.

57 *AmZ* Jg. 6, Nr. 26 (28. März 1804), Sp. 421–424; überschrieben »Miscellen. 5. An meinen Freund.« Die vier Teile davor beschäftigen sich mit anderen Themen und stammen von unterschiedlichen Autoren. Es handelt sich um den einzigen Beitrag zu Mozarts Opern im zeitlichen Umfeld des Briefes, so dass die Zuweisung des Textes an Danzi zumindest möglich erscheint.

Die »Faszination Mozart« geht aber schon zurück auf die Münchner Zeit und das Ehepaar Danzi scheint eine besondere Affinität zu Mozart entwickelt zu haben, wie überhaupt dessen Werke in den 1790er Jahren eine große Rolle im Münchner Repertoire spielten.⁵⁸ Wenn der Rezensent des *Münchner Theater-Journal* anlässlich einer (selbstverständlich deutschsprachigen) Aufführung des *Figaro* im Mai 1800 beklagt, dass man seit dem am 23. März gegebenen *Don Juan* (also *Don Giovanni*) »blos mit französischer Dudeley« bedient worden sei und die Krankheit der Madame Danzi den Zustand der Oper zerrüttet habe, gibt er zugleich als »Chevals de bataille« des Repertoires *Don Juan*, *Zauberflöte* und *Figaro* an.⁵⁹ Mozart war zwischen 1795 und Danzis *Mitternachtsstunde* mit diesen drei Opern, aber auch mit der *Entführung* und *Così fan tutte* reichlich vertreten. Dennoch sollte man hinsichtlich der Vorbildrolle des *Figaro*, etwa für das ausgedehnte zweite Finale der *Mitternachtsstunde*, im Urteil vorsichtig bleiben. Herre führt z.B. inhaltliche Parallelen im Aufbau des Finales an,⁶⁰ die jedoch schon durch das Lustspiel von Beaumarchais vorgegeben sind und nicht erst durch Mozarts Musik zustande kommen. Natürlich haben wir als Mozartkenner das Gefühl, dass das umfangreiche zweite *Figaro*-Finale auf Danzis Werk anregend gewirkt haben müsste, aber wir dürfen nicht übersehen, wer in den Jahren vor der Aufführung der *Mitternachtsstunde* in München sonst das Repertoire bestimmte: Neben Mozart ist es vor allem Dittersdorf, dessen Werke in München auf dem Spielplan standen: neben dem erwähnten *Doktor und Apotheker: Hieronymus Knicker*, *Betrug durch Aberglauben*, *Das rothe Käppchen* und *Die Dorfdeputierten*.⁶¹ Diese nicht nur dem Wiener Singspiel verbundenen, sondern wesentliche Elemente auch der Opera buffa integrierenden Werke haben ebenfalls umfangreiche, vierteilige Finali. Durch häufige Aufführungen waren in München in diesen Jahren auch Paisiello – nicht nur mit dem *Barbier*, sondern auch mit den *eingebildeten Philosophen*, *Nina* und der *schönen Müllerin* – und Martin y Soler mit *Cosa rara* und dem *Baum der Diana* vertreten. Auch Sartis *Im Trüben ist gut*

58 Vgl. dazu auch die Statistiken bei Paul Legband: *Münchner Bühne*.

59 *Münchner Theater-Journal* Jg. 1 (1800), S. 80.

60 Herre: *Franz Danzi*, S. 131: »Der Dichter hat in ihm 11 Szenen zusammengefasst, die, ähnlich dem zweiten Aktfinale im Figaro, immer neue und unvorhergesehene Verwicklungen herbeiführen, ohne eine endgültige Entscheidung zu bringen. Mit dem erwähnten Figaro-Finale bestehen offensichtliche Parallelen [...]«; es folgt eine detaillierte Aufzählung dieser Parallelen.

61 Vgl. dazu die Statistiken bei Legband: *Münchner Bühne*.

fischen (*Fra i due litiganti il terzo gode*) stand immer wieder auf dem Spielplan. Ergänzend sind vielleicht noch Wenzel Müllers *Zauberzither* oder Wranitzkys *Oberon* zu nennen, obwohl wir uns damit schon in den heroisch-komischen Bereich bewegen.⁶² Gerade die schlichteren Tonfälle dieser Wiener Singspiele scheinen aber deutliche Spuren in Danzis Werk hinterlassen zu haben.⁶³

Die *Mitternachtsstunde* vornehmlich als eine auf Mozarts *Figaro* bezogene komische Oper zu verstehen, scheint also nicht nur zu eindimensional aus unserer späteren Perspektive gedacht, sondern sogar schon aus der Rochlitz'schen Sicht zu eingeschränkt und verwischt auch allzu leicht Gattungsgrenzen. Nur wenn wir uns eine breitere Kenntnis der Bühnenwerke dieser Zeit aneignen, kommen wir einem dennoch stets mit Vorsicht zu konstatierenden Nachweis von Gemeinsamkeiten zwischen den ohnehin häufig aufeinander bezogenen Bühnenereignissen ein Stück näher. Dennoch ist die im Titel dieses Beitrags ausgesprochene Frage mit dieser Relativierung keineswegs beantwortet: Inwieweit nämlich über die hier angesprochenen Äußerlichkeiten hinaus der musikalische Satz Danzis von Mozarts Kompositionsweise inspiriert ist, bleibt eine Frage, die sicherlich eingehendere Studien erforderte und sehr viel schwieriger zu beantworten sein dürfte, auch wenn das digitale Zeitalter hier neue Möglichkeiten eröffnet. So bleibt zum Schluss nur die Frage, ob man trotz des vorübergehenden, erstaunlichen Erfolgs der *Mitternachtsstunde* – Aufführungen sind ebenfalls für Frankfurt, Hamburg, Berlin, Mannheim, Nürnberg, Budapest, Breslau und Petersburg belegt⁶⁴ – auch in diesem Falle dem Urteil Rochlitz's über Danzis Kompositionen zustimmen muss: »eigentlich Epoche gemacht und etwas geradezu Neues in die Tonkunst eingeführt – das haben sie nicht«?⁶⁵ Oder entdecken wir durch eine veränderte Perspektive oder im Kontext einer Neuaufführung vielleicht doch Qualitäten, auf die ich bei meiner einseitigen Fragestellung nicht geachtet habe?

62 Siehe auch dazu Legband: *Münchener Bühne*.

63 Vgl. dazu etwa die Nummer mit Niklas und Ambros im III. Finale, Klavierauszug S. 171.

64 Vgl. Loewenberg: *Annals of Opera 1597–1940*, London ³1978, Sp. 458; dort sind für 1799 Aufführungen in Frankfurt, Hamburg und Berlin, 1800 in Mannheim, 1801 in Nürnberg, 1803 in Budapest und 1808 in St. Petersburg angegeben. Zu ergänzen ist u.a. 1803 in Breslau (vgl. Arientextbuch in D-Mbs, Slg. Her 3799).

65 *AmZ* Jg. 28, Nr. 36 (6. September 1826), Sp. 586.

Literaturverzeichnis

Primärquellen. Musikalien

- Danzi, Franz: *Die Mitternachtstunde, eine komische Oper in 3. Aufzügen*, von Franz Danzi, im Klavierauszuge. Bonn [1802] (PN 114).
- von Dittersdorf, Carl Ditters: *Der Apotheker und der Docter [= Doktor und Apotheker], komisches Singspiel in 4. Aufzügen*. Musik von Ditter von Dittersdorf, Partiturskopie D-DI, Mus. 3411-F-505, online unter: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/89490/1/o/>.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Figaro*, Klavierauszug, Berlin 1790.
- Ders.: *Figaro*, Klavierauszug von Christian Gottlieb Neefe, Bonn 1796 (PN: 28).
- Paisiello, Giovanni: *Il barbiere di Seviglia*, Klavierauszug, hg. von Mario Parenti, Mailand 1960.
- Winter, Peter von: *Der Bettelstudent oder: Das Donnerwetter. Ein Originallustspiel in zwey Aufzügen mit Gesängen*, Text von Paul Weidmann, Klavierauszug o. O. 1789.
- Wranitzky, Paul: *Oberon, König der Elfen. Singspiel in drei Akten*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling u. Joachim Veit (*Die Oper* Bd. 4), München 1993.

Primärquellen. Texte

- [Besprechung von Danzis *Der Kuß*], *Münchener Theater-Journal. Eine Wochenschrift*, hg. von A. J. von Guttenberg, München 1800, S. 251–253.
- [Besprechung von Danzis *Mitternachtsstunde*], *AmZ* Jg. 4, Nr. 12 (16. Dezember 1801), Sp. 188–200.
- [dito], *Münchener Theater-Journal*, hg. von Carl Carl, Jg. 2, Heft 7 (1815), S. 253–255.
- Bourlin, Antoine Jean [Ps. Monsieur Dumaniant]: *Guerre Ouverte, ou Ruse Contre Ruse. Comédie en trois actes, et en prose. Par M. Dumaniant. Représentée pour la première fois à Paris, sur la Théâtre du Palais-Royal, le 4 Octobre 1786*. [...], Paris 1786.
- Churpfalzbaierische Intelligenzblätter zum gemeinnützigen Wohl in menschlichen und bürgerlichen Verhältnissen für das Jahr 1788*.
- [Danzi, Franz]: *Arien und Gesänge aus der Oper: Die Mitternachtsstunde in drey Aufzügen. Nach: la guerre ouverte, von Lambrecht. Die Musik von Fr. Danzi*, Berlin 1799.
- [Danzi, Franz]: *Die Mitternachtsstunde. Ein Singspiel in drei Aufzügen, nach La guerre ouverte, von Lambrecht. Die Musik von Hrn. Franz Danzi, Churfürstl. Pfalzbaierischen Capellmeister*, Nürnberg 1801.

- [Danzi, Franz]: *Gesänge zum Singspiel: Die Mitternachtstunde, in drey Aufzügen. Nach La guerre ouverte von Lambrecht. Die Musik vom Kapellmeister Danzi*, Breslau 1803.
- [Danzi, Franz?]: »Miscellen. 5. An meinen Freund«, *AmZ* Jg. 6, Nr. 26 (28. März 1804), Sp. 421–424.
- Huber, Ferdinand Ludwig: *Die offene Fehde. Ein Lustspiel in drey Aufzügen, nach dem Französischen*, Weimar 1790.
- Inchbald, Elisabeth: *The Midnight Hour. A Comedy in Three Acts. From the French of M. Damianant. Called Guerre Ouverte; ou, Ruse Contre Ruse. As it is now performing at the Theatre Royal Covent Garden*. [...] 2nd edition, London, 1786.
- Stephanie d.J., Johann Gottlieb: *Erklärte Fehde oder List gegen List. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Aus dem Französischen des Herrn Dumaniant übersetzt von Stephanie dem Jüngern. Für das k. k. National-Hoftheater, Wien 1787*.

Sekundärliteratur

- Peter M. Alexander: *The Chamber Music of Franz Danzi. Sources, Chronology and Style*, Phil. Diss. Indiana University 1986.
- Ders.: [Rezension:] *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763–1826) by Volkmar von Pechstaedt. Review by Peter M. Alexander*, in: *Notes* Jg. 53, Nr. 4 (Juni 1997), S. 1144–1147.
- Bücken, Ernst: *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne (Handbuch der Musikwissenschaft)*, Wiesbaden 1929.
- Capelle, Irmilind (Hg.): *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold*, München 2004.
- Castil-Blaze, François Henri Joseph: *Dictionnaire de Musique Moderne*, Brüssel 1828.
- cesar database (Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution)*, <http://www.cesar.org.uk/cesar2/home.php>.
- Fink, Gottfried Wilhelm: *Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst*, Leipzig 1838.
- Herre, Max: *Franz Danzi. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper*, Diss. maschr. München 1923.

- Legband, Paul: *Münchener Bühne und Litteratur im achtzehnten Jahrhundert*, München 1904.
- Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera 1597–1940*, London 1978.
- Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Tonkünstler-Lexikon*, München 1811, Reprint: Hildesheim 1982.
- Pechstaedt, Volkmar von: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763–1826)*, Tutzing 1996.
- Ders.: *Franz Danzi. Briefwechsel (1785–1826)*, Tutzing 1997.
- Pfeilschifter, Johann Baptista: »M. G. Lambrecht«, *Münchener Theater-Journal* Jg. 3 (1816), Heft 7, S. 283–285 (recte 383–385).
- Rochlitz, Friedrich: »Franz Danzi, geb. 1760, gest. 1826.«, in: *AmZ* Jg. 28, Nr. 36 (6. September 1826), Sp. 581–587.
- Ders.: *Für Freunde der Tonkunst* Bd. 3, Leipzig 1830.
- Veit, Joachim: *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz 1990.

Notenbeispiel 1

Nr. 4 Aria, Don Gusmann »Ein Hauptmann sollte klüger seyn«, T. 56–63

T. 56 Don Gusmann

das Nicht-chen wird heut nicht ent - führt, nein, das Nicht-chen wird heut nicht ent - führt, nein, das Nicht-chen wird heut nicht ent - führt!

p *rfz* *p*

Notenbeispiel 2

Nr. 6, Aria Julie

Larghetto

Oft schwin - det mei - ne Ban - gig-keit, mir träumt es sey ge - lun gen; ich seh' mich, wel - che See - lig-keit! von sei - nem Arm um - schlun - gen!

p *cresc.* *p*

Die Mitternachtsstunde, Überblick über Szenen und Musiknummern (nach Erstdruck Klavierauszug und Textdruck Nürnberg 1801)

Scene	Musik	Bezeichnung	Sänger	Tonart	Sonstiges	KIA	Text
Akt I	Ouv.			D-Dur	Andante maestoso ♩ – Allegro molto C	2	
Sc. 1	Bild 1	Marktplatz					
			Fernando, Bastian				
	Nr. 1	Introduzione [Duett]	Don Fernando, Bastian	G-Dur	Allegro 6/8: „Wenn ein reicher Onkel stirbt“	8	3
	Nr. 2	Aria	Bastian	Es-Dur	Allegretto C: „Da gab es stets zu laufen“ Allegretto 6/8: „Unbestand thut niemals gut“	12 16	5
Sc. 2	Nr. 3	Aria	Fernando	A-Dur	Andante con moto C: „Ich lieb' und hoffe“ Un poco più Allegro: „Wenn Lieb' und Gegenlieb“	18 20	9 9
Sc. 3	Nr. 4	Aria	+ General General (Gusmann)	D-Dur	Allegro maestoso C: „Ein Hauptmann sollte klüger sein“	23	9
Sc. 4			Fernando, Bastian				14
Sc. 5			Fernando, Cecilia				14 16
Sc. 6	Nr. 5	[Quartett] / Finale	Fernando, Cecilia + Gusmann	Es-Dur	Allegro moderato C: „Kann dich nicht mein Flehen“ [nicht abgesetzt]	28	18
Sc. 7			+ Bastian	B-Dur	Allegro vivace 3/4: „Treibst Du so“ „Was Teufel, giebs hier“ [Signal zum folgenden Absatz:] Andante con moto 2/4 „Sie hat ihren Dienst verlohren“ Allegro molto 6/8 „So sey es geschworen“	33 35 35 40	20 20 22
Akt II	Bild 2	Saal mit 4 Türen					22
Sc. 1			Julie				22
Sc. 2	Nr. 6	[Cavatine] / Aria	Julie + Laura	F-Dur	Larghetto 2/4: „Oft schwindet meine Bangigkeit“	43	23
Sc. 3	Nr. 7	[Rondeau] / Aria	Gusmann, Ambros, Matthias, Niklas, Laura	B-Dur	Allegretto 6/8 [Laura]: „Wie ein Dieb schleicht die Lieb“	45	23
Sc. 4	Nr. 8	[Sextett]	+ Fernando	C-Dur	Allegro moderato C [Gusman]: „Kommt herein ihr Bärenhäuter“ + Niklas, + Ambros + Matthias + Laura	50	27
Sc. 5			- Fernando	C-Dur	Più Allegro C: „Seht mein Beutel steht euch offen“ [Sextett]	57	29
Sc. 6			- Matthias				
Sc. 7			- Ambros				
Sc. 8			- Gusmann				
Sc. 9	Nr. 9	Aria	- Niklas / Ende: - Laura	D-Dur	Allegretto 3/4 [Niklas]: „Dafür hat sie auch meine Gnade“	65	32

Sc. 10	Nr. 10	Aria	General, Julie	G-Dur	Andantino 2/4 [Julie:] „Sonst war mir ihre Liebe“ Polacca 3/4: „So verändert sich im Leben“	67 69	34 34
Sc. 11	Nr. 11	[Terzett]	+ Fernando	B-Dur B-Dur	Allegro 3/4: „Liebe und Ehre!“ Allegro molto ♯: „Nun die List ist nicht gelungen!“	73 78	35 38
Sc. 12			- Fernando				39
Sc. 13			+ Matthias				40
Sc. 14			- Matthias				40
Sc. 15			- Julie				41
Sc. 16			+ Niklas				41
Sc. 17			+ Laura				43
Sc. 18			- Niklas - Gusmann				43
Sc. 19			+ Julie / Ende: - Julie				43
Sc. 20			Laura + Gusmann + Bastian + Fernando in Kiste				

	Nr. 12	Finale		Es-Dur	Allegro C [Gusmann]: „Sein sie willkommen, Kapitän!“ + Bastian, + Laura + Fernando	81	44
[20a]			- Gusmann - Bastian	Es-Dur	Un poco più moto [Laura:] „Herr Hauptmann, jetzt sind wir allen“	90	46
[20b]			- Fernando + Niklas	G-Dur	[kein neues Tempo] 3/4 [+ Niklas:] „Ha, ha, ha, ha!“	96	48
[20c]			+ Matthias	C-Dur	2/4 [Matthias]: „Ich komme, die Kiste zum Gasthof“	99	49
[20d]			- Matthias - Niklas - Laura F-Dur		Allegretto 3/8 [Gusmann/Bastian:] „Wein soll unsre Lösung seyn!“	102	50
[20e]			+ Gusmann + Bastian	d-Moll	Allegro con moto [Laura]: „Herr Hauptmann, Verrath!“	105	51
[20f]			- Gusmann - Bastian + Laura + Fernando	B-Dur	Allegro ♯ [Gusmann]: „Wie, du könntest ihn nicht lieben?“	108	51
[20g]			- Fernando - Laura	B-Dur	Allegro vivo 3/4 [Laura:] „Feuer! Mörder! Diebe!“	115	53
[20h]			+ Bastian + Laura + Fernando	d-Moll B-Dur	Allegretto non troppo 6/8 [Gusmann]: „Ha Verrätherin! ha Schlange!“ Allegro ♯ [Gusmann]: „Friede! Sey das End vom Liede!“	118 122	54 54
				Es-Dur	„Morgen wird ein Fest gegeben“	122	
							→126

Akt III

Sc. 1	Bild 3:	Juliens Zimmer	Julie			127	55
Sc. 2	Nr. 13	[Rondeau]	+ Laura	C-Dur	Allegretto 2/4: „Ich will scherzen, lachen, singen“	131	58
	Nr. 14	[Wiegenlied] / Romanza		G-Dur	Andante sostenuto 2/4 [Laura]: „Schlafe mein Püppchen“ [Variationstyp]	131	58

Sc. 3		+ Gusmann					
	Nr. 15	[Romanze] / Terzetto	B-Dur	Allegretto moderato 6/8 [Laura]: „Es war einmal ein Ritter“ + Julie + Gusmann	134	59	
	Bild 4: Ein Garten						
Sc. 4	Nr. 16	Aria	g-/B-Dur	Andante ♩ „Doch Laura hat nicht Eile“ Allegretto 3/8 „Ach, wenn ich doch Laura“	137	61	
Sc. 5		+ Gusmann + Ambros + Laura				62	
Sc. 6		- Laura				64	
Sc. 7		- Gusmann - Ambros				64	
Sc. 8		+ Laura				65	
	Nr. 17	Duetto	F-Dur	Andante quasi Allegretto 2/4 [Laura/Bastian]: „Ey musst du denn alles wissen“	141		
			F-Dur	Allegretto 6/8 „Doch das Leben zu geniessen“	144	66	
Sc. 9		+ Niklas				68	
Sc. 10		- Laura - Bastian				69	
Sc. 11		+ Ambros				70	
Sc. 12		- Ambros				70	
Sc. 13		+ Gusmann + Ambros				71	
Sc. 14	Nr. 18	Aria	B-Dur	Allegro 3/4 [Niklas]: „In der Kiste mit Geschenken“ [Text geändert!]	146		
	Nr. 19	Finale	D-Dur	Andante con moto C [Gusmann]: „Laura wird das Zeichen geben“	150	76	
			F-Dur	Allegretto 2/4 [Laura]: „Nie hoffe man vieles“	155	78	
			c->d	Allegro C [Laura]: „Ich sehe, alles ist entdeckt“	156	78	
			d-Moll	Allegretto 6/8 [Laura]: „Ohne Sorgen, ohne Pein“	158	79	
	[14a]	+ Fernando + Julie + Ambros + Niklas	B-Dur	Allegro vivo 2/4 [Niklas]: „Hier ist er Herr General!“	160	80	
	[14b]	- Julie - Niklas - Ambros	G-Dur	Allegretto C [Gusmann]: „Don Fernando! ey, ihr Diener!“	161	80	
	[14c]	- Gusmann	Es-Dur	6/8 [Gusmann]: „Triumpf! der Sieg ist mein!“	163	81	
	[14d]	- Fernando	Es-Dur	poco Allegretto 2/4 „Nun wird sie um's Jahr Mama!“	165	81	
	[14e]	+ Gusmann + Matthias	C-Dur	più Allegro 2/4 [Laura]: „Freude über Freude!“	166	82	
	[14f]	+ Niklas + Ambros	a-Moll	Allegro vivo 3/4 [Gusmann]: „Wetter! wo ist meine Nichte?“	168	82	
	[14g]	+ Julie + Bastian + Fern.	F-Dur	Andante ♩ [Niklas/Ambros]: „Wir haben ihn nach Haus gebracht“	171	83	
			D-Dur	Allegro 6/8 „Triumpf! jetzt siegen wir!“	174	84	
			A-Dur	Andante 3/4 [Gusmann]: „Dass ich nie gewettet hätte!“	176	85	
			D-Dur	Allegro molto ♩ „Glücklich sind wir nun am Ziele“	178	86	

Bey Mozarts Grabe – frühe Kompositionen zum Andenken Mozarts¹ Armin Brinzing

Nur Persönlichkeiten, die in das Herzblut eines Volkes gedrungen, werden dann Stoff zu neuen künstlerischen Gestaltungen, sei es im Wege der plastischen, darstellenden oder dichtenden Kunst. Einzelne von diesen Persönlichkeiten stellen sich dann als förmliche Lieblinge der Muse dar, denn sie werden immer wieder, in den verschiedensten Formen und von allerlei Gesichtspunkten und mit einer besonderen Vorliebe behandelt. Es gewinnt der so Behandelte oft einen Charakter, der vielleicht dem wirklichen viel näher kommt, als es jener ist, der sich aus der strenggeschichtlichen Biographie ergibt.²

Mit diesen blumigen Worten leitete Constantin von Wurzbach in seinem 1869 erschienenen *Mozart-Buch* das Kapitel über ›Mozart in der Dichtung, im Drama, Roman, in der Novelle und Erzählung‹ ein. Mitte des 19. Jahrhunderts war Mozart längst zu einem beliebten Gegenstand der unterschiedlichsten Literaturgattungen geworden. Wurzbach listet in seinem Buch zahlreiche Gedichte, Erzählungen, Schauspiele, aber auch Kantaten und musikdramatische Werke auf. Zu nennen wären etwa Titel wie *Die Mozartgeige. Dramatisches Charakterbild in 3 Akten* mit Musik von Franz von Suppé oder das Melodram *Apotheose Mozart's*, ebenfalls mit Musik von Suppé. Es soll hier aber nicht von diesen teils schwülstig-verklärenden, teils ins Komisch-Anekdotenhafte abgleitenden Stücken die Rede sein, sondern von Werken, die in den beiden ersten Jahrzehnten nach Mozarts Tod zu dessen Andenken gedichtet und in Musik gesetzt wurden. Es ergibt sich daraus kein wirklich umfassendes oder gar einheitliches Bild. Vielmehr zeigen diese Kompositionen eine sehr unterschiedliche Herangehensweise an die doch sehr anspruchsvolle Aufgabe, dem großen Tondichter musikalisch zu huldigen.

Ich möchte dabei einen Bogen schlagen von der ersten Trauerkantate *Bey Mozarts Grabe* von Anton Eberl, die bereits wenige Tage nach Mozarts Tod vollendet wurde, über Carl Cannabichs *Gedächtnisfeyer Mozarts* bis hin zu Franz Danzis *Cantate am Jahrstage von Mozard's Tod zu singen*. Diese drei Werke stechen schon deshalb aus der

1 Der vorliegende Text ist die schriftliche Fassung eines Vortrags, der am 15. Juni 2013 bei der Tagung *Mozartvariationen* in Schwetzingen gehalten wurde.

2 Constantin von Wurzbach: *Mozart-Buch*, Wien 1869, S. 201.

Reihe von Gedenkkompositionen heraus, weil sie von Komponisten stammen, die Mozart noch persönlich kannten.

Selbstverständlich stellte es für einen Komponisten, noch dazu für die nahen Zeitgenossen, eine ganz besondere Herausforderung dar, den großen Meister ausgerechnet in einer neuen Komposition zu ehren. Im fortschreitenden 19. Jahrhundert wurde dies sicher immer weniger problematisch, da sich bei aller Verehrung für Mozart die musikalische Sprache doch stets weiter entwickelte. So, wie sich das Mozartbild in Literatur und bildender Kunst laufend veränderte, konnten auch die Kompositionen zu Mozarts Ehren mit der historischen Distanz zunehmend eigenständiger gestaltet werden. In den Jahren unmittelbar nach dem Tod Mozarts setzte sich ein Komponist dagegen einem unmittelbaren Vergleich der eigenen Fähigkeiten mit dem Objekt der Verehrung aus.

Es lag daher nahe, bei zahlreichen Gedenkkonzerten und den sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Mozartfesten die Werke des Komponisten selbst in den Mittelpunkt zu stellen. Doch möchte ich mich, wie gesagt, auf die frühen Versuche konzentrieren, Mozarts Andenken in eigens zu diesem Zweck erschaffenen Werken zu ehren. Und es ist sicher kein Zufall, dass die meisten dieser frühen Gedenkkompositionen von Komponisten stammen, die direkte persönliche Beziehungen zu Mozart hatten und denen es offensichtlich ein besonderes Bedürfnis war, auf diese Weise dem Klassiker ihre Reverenz zu erweisen.

Anton Eberl: *Bey Mozarts Grabe*

Dies gilt in besonderer Weise für die erste, bereits wenige Tage nach Mozarts Tod vollendete *Cantate Bey Mozarts Grabe* von Anton Eberl. Eberl ist in der Mozart-Literatur allenfalls noch in Fußnoten anzutreffen, und zwar als Komponist einiger seinerzeit recht erfolgreich unter dem Namen Mozarts herausgegebenen Kompositionen.³

Da mehrere Klavierkompositionen Eberls von Musikverlagen unter Mozarts Namen veröffentlicht wurden, sah sich Eberl sogar gezwungen, in öffentlichen Stellungnahmen zu erklären, dass dies zwar schmeichelhaft, aber ohne sein Wissen geschehen sei. Wie solche Unterschiebungen von fremden Werken an Mozart im Einzelnen zustande kamen, ist oft schwer nachzuvollziehen. Im Falle Eberls hat ein Redakteur des

3 Robert Haas: »Anton Eberl«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1951, S. 123–130.

Allgemeinen Literarischen Anzeigers schon im Jahr 1798 Mozarts Witwe Constanze vorgeworfen, dass sie »so wenig Achtung für die Asche ihres Mannes besitzt, daß sie nicht allein zu allen solchen widerrechtlichen Handlungen die Hand willig darbietet, sondern auch selbst in Leipzig einem berühmten Komponisten ähnliche Anträge zu machen sich nicht schämte.«⁴

Ob dahinter auch nur ein Funke Wahrheit verborgen ist, lässt sich kaum feststellen. Dagegen spricht allerdings, dass Constanze mehrfach den Verlag Breitkopf & Härtel auf solche Fehlzuschreibungen aufmerksam machte. Gerade im Fall Eberls wies sie ausdrücklich auf diese Unterschiebungen hin und warnte vor einer Veröffentlichung unter Mozarts Namen in den vom Verlag seit 1798 herausgegebenen *Oeuvres complètes*. So war sie vom Verlag schon vorab über den geplanten Inhalt des 6. Heftes informiert worden und schrieb am 13. November 1799:

Ich rechne es mir aus Achtung für Sie zur Pflicht, Sie vor einem Irthum zu bewahren, der Sie vor dem Publicum compromittiren könnte. Das letzte Stück in dem mir mitgetheilten Verzeichnisse des Inhalts Ihres 6ten Hefts: Andantino, Thema (von Dittersdorf) ist eben so wenig von Mozart, wiewohl es unter seinem Namen passirt hat, als: Zum Steffan sprach im Traume, welches von H. Eberle ist. In beyden diesen Stücken sind Compositionsfehler. Also gesetzt auch das Andantino wäre von Mozart, welches nicht ist, so thäten Sie seinem Namen so wohl als dem Publicum einen schlechten Dienst, und handelten wieder Ihren Grundsatz, nach welchem Sie nur seine vorzüglichen Sachen herausgeben wollen.⁵

Beide Stücke stammten tatsächlich von Eberl, offenbar war der Band aber bereits im Druck, da trotz der Warnung das erste genannte Stück, Eberls Variationen über das Andantino »Freundin sanfter Herzenstrieb« (aus Dittersdorfs *Der Gutsherr*), Aufnahme in den 6. Band der *Oeuvres complètes* fanden.⁶

4 Otto Erich Deutsch: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u.a. 1961 (= *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Serie X: Supplement, Werkgruppe 34), S. 423.

5 *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. IV, Kassel u.a. 1963, S. 289–290.

6 Siehe KV⁶ Anh. C 26.04. Dieser Band erschien wohl um den Beginn des Jahres 1800, da er in einer Anzeige in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Februar 1800 als »kürzlich erschienen« bezeichnet wird, s. Gertraut Haberkamp: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart: Bibliographie*, Tutzing 1986 (= *Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 10),

Wie dem auch sei: Ganz grundlos kann es zu solchen Veröffentlichungen, die das Publikum in die Irre führten, nicht gekommen sein. Eberl war mit Mozart in dessen letzten vier oder fünf Lebensjahren befreundet gewesen, vermutlich war er auch dessen Schüler. Der deutsche Musiker und Lexikograph Ernst Ludwig Gerber berichtet, dass Mozart Eberls Variationen *Zu Steffen sprach im Traume* (nach einem Lied aus Ignaz Umlauffs Oper *Das Irrlicht*) in seinem Unterricht benutzt haben soll.⁷ Bei diesen Variationen (KV⁶ Anh. C 26.05) handelt es sich um jenes Werk, das Breitkopf & Härtel aufgrund der oben zitierten Warnung Constanzes wohl in letzter Minute noch aus dem 6. Band der *Oeuvres complètes* zurückgezogen hatte.

Es ist denkbar, dass die Variationen, die schon um 1788 in Hamburg gedruckt worden sein sollen (und gesichert 1797 in Wien erschienen sind), als Werk eines Mozart-Schülers publiziert werden sollten und der findige Verleger den Hinweis auf den Schüler »vergessen« hat.⁸

Eberl blieb noch Jahre über den Tod des Komponisten hinaus mit dessen Familie eng verbunden. In einem Konzert, das Constanze Mozart am 29. Dezember 1794 im Wiener Kärntnertor-Theater veranstaltete, spielte er ein Klavierkonzert Mozarts (zwischen den Akten von *La Clemenza di Tito*) und im Jahr darauf unternahm Eberl mit Constanze und deren Schwester Aloysia Lange eine gemeinsame Konzertreise nach Hamburg und Leipzig, wo natürlich wiederum Werke Mozarts auf dem Programm standen.

Auf ein enges Verhältnis zur Mozart-Familie verweist auch ein umfangreicher Eintrag im Stammbuch von Mozarts jüngstem Sohn Franz Xaver Wolfgang, datiert auf den 18. Juli 1801, eine Woche vor dessen elftem Geburtstag. Er gehört damit zu den frühesten Einträgen des Stammbuches und wurde (wohl nicht zufällig) auf den beiden letzten Seiten niedergeschrieben.

Bd. 1, S. 190–191. Zu den *Oeuvres complètes* vgl. Ulrich Leisinger: »Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadé Mozart«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin/Boston 2015 (= *Bausteine zur Geschichte der Edition*, Bd. 5), S. 337–368, hier S. 344–347. – Eberl selbst hatte schon in einer am 15. Juli 1798 in Hamburg erschienenen Zeitungsnotiz darauf hingewiesen, dass das Werk fälschlich unter Mozarts Namen veröffentlicht worden war, vgl. dazu Alton Duane White: *The Piano Works of Anton Eberl, 1765–1807*, Diss., University of Wisconsin 1971, S. 29–32 und S. 314–316.

7 Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 2, Leipzig 1812, Sp. 4; vgl. auch White: *Piano Works*, S. 19–20.

8 Vgl. dazu auch White: *Piano Works*, S. 25.

Eberl gab »des unvergeßlichen Mozart's Sohn« unter anderem folgenden Ratschlag mit auf den Weg:

Nur Selbstzufriedenheit allein, gewährt wahres und dauerhaftes Glück, das uns keine Macht der Welt zu entreißen im Stande ist; Zufriedenheit mit sich Selbst entsteht aus dem Bewußtseyn erfüllter Pflichten, und das Mittel Sie zu erlangen ist: *rastlose Tätigkeit*, ununterbrochene *Anstrengung unserer Kräfte*, zur Entwicklung und Ausbildung der Anlagen und Fähigkeiten, mit denen uns die gütige Natur oft so reichlich versehen hat.⁹

Eberls Kantate *Bey Mozarts Grabe* ist von der Forschung bislang eher beiläufig zur Kenntnis genommen worden.¹⁰ Dies mag auch damit zu tun haben, dass der Text von eher bescheidener Qualität ist und uns im Blick auf Mozart selbst nichts Neues bieten kann. Der andere Grund dürfte in der Tatsache begründet sein, dass eine Aufführung der Kantate bislang nicht nachgewiesen werden konnte und man daher davon ausgeht, dass diese erste dem Andenken Mozarts gewidmete Komposition nie aufgeführt wurde. Selbst wenn dem so gewesen sein sollte, stellt sich die Frage, warum unmittelbar nach dem Tod des Komponisten ein eigener Text zu dessen Andenken verfasst und offensichtlich in großer Eile komponiert wurde. Aus dem Datierungsvermerk am Schluss des hastig niedergeschriebenen Autographs geht hervor, dass Eberl die Niederschrift am 11. Dezember 1791, 6 Tage nach dem Tod Mozarts vollendete.¹¹ Warum, wenn nicht für einen ganz konkret geplanten Anlass, sollte Eberl mit solcher Eile gearbeitet haben?

Der Titel *Bey Mozarts Grabe* ist zwar sicher nicht wörtlich zu nehmen, also im Sinne einer geplanten Aufführung am Ort des Begräbnisses auf dem Friedhof St. Marx, doch

9 Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana, Signatur: Doc Var 1, S. 261–262. Abgedruckt bei Karsten Nottelmann: *W. A. Mozart Sohn: der Musiker und das Erbe des Vaters*, Kassel 2009 (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg* Bd. 14), Bd. 1, S. 54f. Online-Ausgabe: *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=3204> [5.7.2018] – Hervorhebungen im Original unterstrichen.

10 Gernot Gruber: »Mozart und die Nachwelt«, in: *Mozarts Welt und Nachwelt*, hg. von Claudia Maria Knispel und Gernot Gruber, Laaber 2009 (= *Mozart Handbuch*, Bd. 5), S. 249–512, hier S. 261. Das Werk ist verzeichnet in: Franz Josef Ewens: *Anton Eberl: ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800*, Dresden 1927, S. 122 und White: *Piano Works*, S. 321–322 (w.o.n. 8).

11 Bei der Datierung am Ende des Autographs scheint sich Eberl in der Eile verschrieben zu haben. Er schrieb zunächst »Finie le 12 December [1]790 Antono Eberl« und korrigierte das Datum dann in »11 December [1]791«.

angesichts der nie geklärten Frage nach der genauen Begräbnisstätte und deren vielfach beklagter Unauffindbarkeit macht ein solcher Titel doch nachdenklich.

Am 10. Dezember, am Tag zuvor also, wurde zu Ehren Mozarts in der Wiener Hofpfarrkirche zu St. Michael eine feierliche Totenmesse gehalten, wobei vermutlich Teile von dessen *Requiem* aufgeführt wurden.¹² Es ist durchaus möglich, dass Eberls Kantate für eine weitere Gedenkveranstaltung in weltlichem Rahmen gedacht war. Gedenkkonzerte, deren Einnahmen der Witwe Mozarts zugutekommen sollten, wurden mehrere veranstaltet, das erste wohl am 23. Dezember 1791 im Burgtheater in Anwesenheit des gesamten Hofes.¹³ Über das Programm dieses Konzerts ist freilich nichts bekannt, es ist aber durchaus möglich, dass Eberl mit seiner Komposition nicht nur sein großes Vorbild ehren, sondern auch die Witwe unterstützen wollte, indem er für einen solchen Anlass ein neues Werk komponierte.

Von der Musik hat sich nur das Autograph des Klavierauszuges erhalten (für Singstimmen und »Cembalo«). Es gehörte früher zur Sammlung Wilhelm Heyer in Köln und wurde 1926 bei Henrici in Berlin versteigert.¹⁴ Heute befindet es sich in der Nydahl Sammlung in Stockholm.¹⁵

12 Walther Brauneis: »Exequien für Mozart: Archivfund über das Seelenamt für W. A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche«, in: *Singende Kirche* Nr. XXXVIII/1 (1991), S. 8–11.

13 Siehe Deutsch: *Dokumente*, S. 379, vgl. auch Walther Brauneis: »Unveröffentlichte Nachrichten zum Dezember 1791 aus einer Wiener Lokalzeitung«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 39 (1991), S. 165–168, bes. S. 167. Laut Georg Nikolaus Nissen schlug Kaiser Leopold II. Constanze bei der Audienz am 11. Dezember ein Gedenkkonzert mit Werken Mozarts vor, um damit Mozarts hinterlassene Schulden zu tilgen; siehe Georg Nikolaus Nissen: *Biographie W. A. Mozart's: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, Leipzig 1828, S. 581 (siehe auch Deutsch: *Dokumente*, S. 377). Demnach sagte der Kaiser zu Mozarts Witwe: »Geben Sie ein Concert von seinen hinterlassenen Werken, und ich will es unterstützen.« Die Aufführung anderer Werke (wie Eberls Kantate) schließt dies aber nicht von vorn herein aus.

14 Georg Kinsky: *Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrates Wilhelm Heyer in Köln* Bd. [1], Berlin, 1926, S. 28 (Nr. 137). Die Besetzung wird hier mit »Chor und Sopran-Solo mit Cembalo« angegeben und das Autograph entsprechend als »Partitur« bezeichnet. Vgl. auch die Beschreibung in Georg Kinsky: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln: Katalog* Bd. IV, Köln 1916, S. 109 (Nr. 164).

15 Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande, MMS 494. Vgl. Bonnie Lomnäs und Erling Lomnäs: *Catalogue of music manuscripts, Stiftelsen Musikkulturens Främjande (Nydahl Collection)*, Stockholm 1995, S. 64.

Gut denkbar, dass Eberl das Werk in dieser Form beendet und die Orchestrierung nicht mehr vorgenommen hat, da sich eine möglicherweise geplante Aufführung doch nicht realisieren ließ. Das Stück umfasst neben der Ouvertüre neun weitere Nummern: Chöre, Rezitative und Arien. Die Musik ist sehr einfach gehalten und operiert mit simplen, dem Zeitgeschmack entsprechenden Floskeln der Trauer und des Pathetischen. Schon Franz Josef Ewens bemerkte in seiner Dresdner Dissertation von 1927, das Werk sei »denkbar primitiv gehalten«, indem die Begleitung oft nur die Singstimmen verdoppelt. Auch ist die Melodik meist sehr anspruchslos, die Chorsätze sind zweistimmig, nur der abschließende Chor der drei Parzen ist für drei Soprane gesetzt.

Die verbreitete Zuschreibung des Textes an Eberls Bruder Ferdinand, der u.a. Opernübersetzungen und Lustspiele verfasste, beruht auf einem Missverständnis von Otto Erich Deutsch, der sich dabei auf Robert Haas bezog.¹⁶ Haas würdigte zwar Ferdinand Eberl ausführlich, brachte diesen aber nicht in Zusammenhang mit dem Text der Mozart-Kantate.

Vielmehr wies Haas darauf hin, dass Anton Eberl den Text zu seinem einaktigen Melodram *Pyramus und Thisbe*, das am 7. Dezember 1794 im Kärntnertortheater aufgeführt wurde, selbst verfasst hatte. Von daher wird man es Anton Eberl durchaus zutrauen können, dass er auch diesen Text selbst schrieb – zumal schon aufgrund der äußerst knappen Frist zwischen dem Tod Mozarts und dem Abschluss des Manuskripts die Einschaltung eines anderen Textdichters schwer vorstellbar erscheint.

In Eberls Kantate kommt eine ganze Schar mythologischer und allegorischer Gestalten zu Wort. Einleitend versichern die Musen nach der Ouvertüre in einem Chor ihrer Schwester Terpsichore ihr Mitgefühl für den Verlust des Sohnes:

Gerecht ist deines Schmerzens Thräne
sieh Schwester, auch wir weinen sie
der besten einer deiner Söhne,
Therpsichore, er starb zu früh
wir wollen alle mit dir trauern
und Deutschland wollen wir bedauern
das einen solcher wenigen verlor

¹⁶ Deutsch: *Dokumente*, S. 373, der auf Haas: *Eberl*, S. 126 verweist.

Es folgt ein kurzes Rezitativ, in dem Terpsichore den Tod ihres Sohnes beklagt, erwidert von einem weiteren Chor der Musen. Am umfangreichsten und musikalisch anspruchsvollsten ist das sich anschließende Rezitativ mit Arie, die »Deutschlands Genius« vorträgt (Sopran, siehe Abb. 1). Dieser beklagt, dass nun sein »Liebling« nicht mehr sei und verflucht Atropos, die Deutschland durch den Raub des Komponisten einen »unersetzlichen Verlust« zugefügt habe. Die Wirkung des Mozart'schen Werkes wird dabei in seiner ganzen Breite von den Tränen der Rührung bis hin zur Leidenschaft umrissen:

Ihr die in seinen Zaubertönen
so oft des Schöpfers Macht verspührt
euch die er bald zu sanften Thränen
bald bis zur Leidenschaft gerührt
ihr fühlt in eurer zarten Brust
des Mannes Kunst und den Verlust
euch wird die schöne Thräne edeln
sie wird selbst Deutschland Ehre seyn

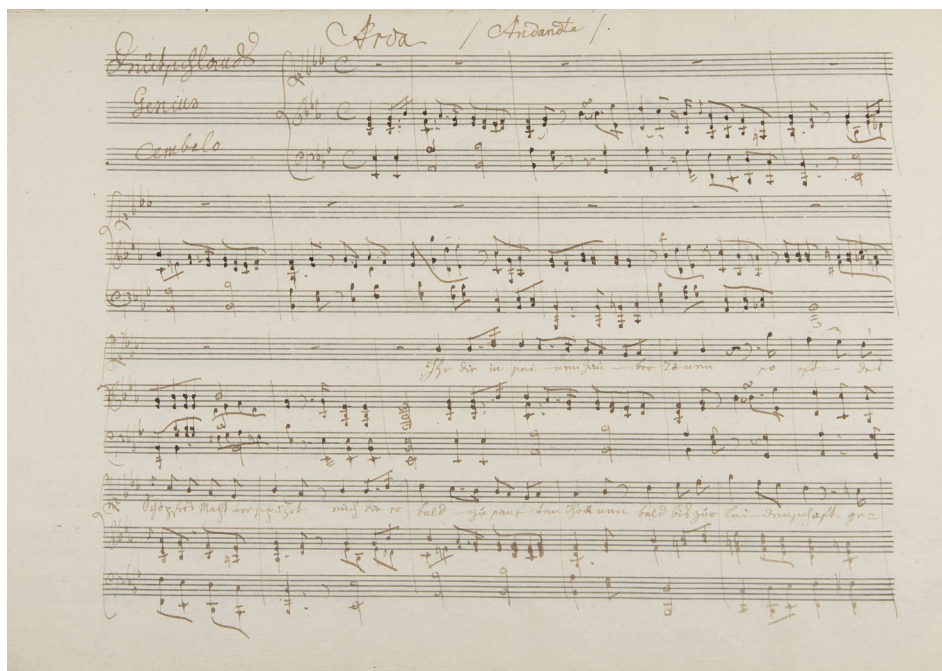


Abb. 1: Anton Eberl: *Bey Mozarts Grabe*. Beginn der Arie von *Deutschlands Genius*: »Ihr die in seinen Zaubertönen«. Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande, MMS 494, S. 14 (Autograph).

Mit einem kurzen Chor (Tenor und Bass) stimmen auch die »Künstler«, und somit Mozarts Zeitgenossen, in die Klage um den Verstorbenen ein. Diesen antwortet wiederum Terpsichore mit einem Rezitativ, wodurch die Brücke vom mythologischen bzw. allegorischen Personal hin zur Gegenwart geschlagen wird.

Als Gegenspieler von Terpsichore und deren Schwestern, den Musen, treten Atropos und die beiden anderen Parzen, die Schicksalsgöttinnen, auf. Ihnen, allen voran Atropos, die mit dem Durchtrennen des Lebensfadens für dessen Tod verantwortlich ist, wird vorgeworfen, den großen Komponisten allzu früh den Menschen entrissen zu haben. Atropos selbst wehrt sich:

Ungerecht sind eure Klagen gegen mich
denn meine starke Hand
wollte mir den Dienst versagen
zitterte wie ich's noch nie empfand
doch des Schicksaals eiserne Hand [geändert in: »Brust«]
rief nur Atropos du mußt.

Die Kantate endet mit einem tröstenden Chor der drei Parzen, der wieder auf die Unsterblichkeit des musikalischen Werkes verweist:

Die Götter nahmen nur von ihm das Sterbliche zurücke
das Ewige bleibt euch, sein Name und seine Meisterstücke

Bemerkenswert bei Eberls Text ist die Vermischung des antiken mythologischen Personals mit dem auf die Gegenwart verweisenden allegorischen »Genius Deutschlands« und den »Künstlern«, wodurch das Werk sozusagen in die Mitte der Zuhörenden und Aufführenden gerückt wird, die selbst Akteure des musikalischen Gedenkens werden.

Carl Cannabich: *Mozarts Gedächtnis Feyer*

Schon Franz Xaver Niemetschek erwähnte in seiner Mozart-Biographie aus dem Jahr 1798 zwei frühe Gedenkkompositionen auf Mozart: »Auf seinen Tod erschienen

mehrere Trauer Kantaten; darunter zeichnen sich zwey aus, vom Hrn. Wessely und Karl Kannabich dem jüngern aus München.«¹⁷

Bevor ich näher auf das Werk Cannabichs eingehe, sollten noch einige Worte zur Kantate *Mozarts Urne* von Carl Bernhard Wessely gesagt werden. Auch er war wohl mit Mozart persönlich bekannt, denn er dirigierte wahrscheinlich am 19. Mai 1789 die Aufführung des Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* im königlichen Nationaltheater am Gendarmenmarkt in Berlin in Anwesenheit des Komponisten. Seit 1788 war Wessely zweiter und von 1790 bis 1792 alleiniger Musikdirektor des Königlichen Nationaltheaters in Berlin.¹⁸ Seine Kantate wurde bereits am 18. März 1792 in Berlin aufgeführt, in einer Rezension heißt es dazu:

Mozards Andenken ward am 18. März [1792], zum Besten der Armen, im Concert des Hrn. D. Fliess, durch eine Cantate von Hrn. Burmann, Mozards Urne, komponirt von Hrn. Musikdirektor Wessely, und durch Mozardsche Instrumental- und Singesachen gefeiert. Der Text ist nicht sonderlich und enthält stellenweise – wie soll man es nennen? z.B. Aufgeflogen über Sphärenhymnen ist sein Geist. Seine Seele schwimmt auf Sonnenwogen, die mit Seraphsblicken ihren Schöpfer preist. Was heisst wohl das?¹⁹

Recht gut kam dem gegenüber die Musik an, die nach Meinung des Rezensenten dem im Opernstil geschulten Komponisten »alle Ehre« machte. Der Textautor Gottlob Wilhelm Burmann hatte 1786 in Berlin schon *Friedrichs Urne* veröffentlicht, ein Gedicht auf den Tod Friedrichs des Großen, das ähnliche poetische Versatzstücke wie der Text auf Mozart benutzt. Wessely legte eine Subskription für den Partiturdruk auf, die aber

17 Franz Xaver Niemetschek: *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart: nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798, S. 66.

18 Art. »Wessely, Carl Bernhard«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45461> [17.9.2018].

19 »C. S.« [Carl Spazier] in: *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde*, hg. von Johann Friedrich Reichardt und Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Berlin 1793 (*Musikalisches Wochenblatt* XXIV), S. 191. Vgl. auch den kommentierten Abdruck des Textes bei Rainer J. Schwob: *W. A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus, deutschsprachiger Raum, 1782–1800: Edition*, Stuttgart 2015 (=Beiträge zur Mozart-Dokumentation Bd. 1), S. 207–208.

offensichtlich ohne den nötigen Erfolg blieb.²⁰ Weder die Musik noch der vollständige Text des Werkes konnten bislang nachgewiesen werden.

Constanze Mozarts zweiter Ehemann Georg Nikolaus Nissen übernahm die oben zitierte Passage aus Niemetscheks Darstellung fast wörtlich in seine Mozart-Biographie.²¹ In seiner Salzburger Zeit zwischen 1824 und 1826 arbeitete er intensiv an diesem Werk und war dabei auf der Suche nach allem, was über Mozart veröffentlicht wurde. Dabei berücksichtigte er unter anderem auch »Gedichte auf Mozart«, von denen eine Auswahl im Anhangsband abgedruckt wurde.²²

Aus Nissens Besitz hat sich ein Textdruck von Cannabichs Kantate aus dem Jahr 1797 erhalten, den ein Mittelsmann im März 1825 bei dem Regensburger Antiquar Augustin für ihn erworben hatte (siehe Abb. 2).²³ Anders als jenen zu Danzis Kantate (siehe unten) druckte er den Text jedoch nicht in seiner monumentalen Biographie ab. Nissen bemühte sich aber, auch an eine Notenausgabe heranzukommen, denn Cannabichs Komposition steht auf einer Liste von Werken, um deren Beschaffung er den Altöttinger Organisten Max Keller am 30. Dezember 1825 bat.²⁴

20 Erstmals erschien seine auf den 15. Mai 1792 datierte Ankündigung im *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* Nr. 76, 23. Juni 1792, Sp. 610, die Subskription lief demnach bis Ende Juli 1792; siehe Dexter Edge und David Black: »Bernhard Wessely, subscription for Mozarts Urne«, in: *Mozart: New Documents*, hg. von Dexter Edge und David Black, <https://doi.org/10.7302/Z2oPoWXJ> [3.7.2018]. Er wiederholte den Aufruf aber nach Ablauf der Frist nochmals in *Der Anzeiger [Allgemeiner anzeiger und nationalzeitung der Deutschen]*, Nr. 25 vom 1. August 1792, Sp. 206.

21 Nissen: *Biographie*, S. 697.

22 Nissen: *Biographie*, Anhang S. 181–212.

23 *Mozarts Gedächtnißfeyer*, ohne Ort und Autor, 1797, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana, Signatur: D2 Moz 1385 Rara. Vgl. auch Anja Morgenstern: »Neues zur Entstehungsgeschichte und Autorschaft der ›Biographie W. A. Mozart's‹ von Georg Nikolaus Nissen (1828/29)«, in: *Mozart-Jahrbuch 2012*, Kassel 2014, S. 21–146, hier, S. 73. Nochmals gedruckt wurde der Text für eine Wiener Aufführung als Beigabe zu dem Textdruck von F. X. Huber und [Franz Xaver] Süßmayr: *Auf die Ankunft Sr. königlichen Hoheit des Erzherzogs Carls in Wien*, [Wien] 1798, darin S. 5–8 (»Mozarts Gedächtnißfeyer. Von Carl Cannabich«).

24 »Trauerkantate auf Mozart, von Cannabich, Mannheim«. Siehe Robert Münster: »Nissens ›Biographie W. A. Mozarts‹«, in: *Acta Mozartiana* 9 (1962), S. 2–14, hier S. 8. Nissen nennt wohl deswegen Mannheim, weil der Name Cannabich in der ihm damals bekannten Familienkorrespondenz Mozarts meist mit Mannheim verbunden ist. In seiner Mozart-Biographie bezeichnet er ihn dann als »Musik-Director an der Münchner Kapelle« (Nissen: *Biographie*, S. 697). Zu Kellers Beiträgen zu Nissens Mozart-Biographie vgl. auch Morgenstern: *Neues zur Entstehungsgeschichte*, S. 71–73.



Abb. 2: [Carl Cannabich:] *Mozarts Gedächtnißfeyer*, ohne Ort und Autor, 1797, Titelblatt.
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana, D2 Moz 1385 Rara.

Ein Exemplar des ebenfalls 1797 erschienenen Erstdrucks der Musik befand sich im Nachlass von Mozarts jüngstem Sohn Franz Xaver Wolfgang, der in wesentlichen Teilen 1844 an den damaligen »Dommusikverein und Mozarteum« in Salzburg kam. Leider ist dieses Exemplar aber heute verschollen, nachdem Teile der Sammlung 1966 aus dem Musikarchiv des Salzburger Doms gestohlen wurden.²⁵ Ob er, wie sein älterer Bruder

25 Die Bestände des »Dommusikvereins und Mozarteums« wurden 1880 zwischen der bis heute bestehenden Internationalen Stiftung Mozarteum und dem neugegründeten Dommusikverein aufgeteilt. Der unter der Signatur »M.N. 164« verzeichnete Band blieb beim Dommusikverein, dessen Sammlungen heute im Archiv der Erzdiözese Salzburg verwahrt werden. Zu dem Diebstahl wertvoller Musikalien vgl. Hans Spatzenegger: »Entwendete Musikalien aus dem

Carl Thomas (siehe unten), das Exemplar von seiner Mutter bekommen hatte, lässt sich einstweilen nicht feststellen. Jedenfalls befand sich zu diesem Zeitpunkt kein Exemplar mehr im Besitz der Mozart-Witwe, auf das Nissen hätte zurückgreifen können.

Carl Cannabich wurde als Sohn des Direktors des berühmten Hoforchesters 1771 in Mannheim geboren.²⁶ Mozart war mit Christian Cannabich seit seinem Aufenthalt in der kurpfälzischen Residenz 1777/78 befreundet und so kannte Carl Cannabich Mozart von Kindesbeinen an. Später begegnete er Mozart 1780 in München und 1785 in Wien. Bereits im Jahr zuvor hatte er Salzburg besucht und dort für Leopold Mozart auf Violine und Klavier musiziert.

Seit 1788 war der junge Cannabich Geiger in der Münchner Hofkapelle, bevor er 1796 als Opern- und Orchesterdirektor nach Frankfurt am Main ging. Die Mozart-Kantate komponierte er wohl noch vor seinem Weggang nach Frankfurt. Nachdem sein Vater gestorben war, übernahm Cannabich im Jahr 1800 die Leitung der Münchner Hofkapelle. Unter seiner Leitung fand u.a. die Münchner Erstaufführung von Mozarts Oper *La Clemenza di Tito* statt.

Cannabich starb bereits am 1. Mai 1806 im Alter von 34 Jahren. Sein enger Freund und Kollege Franz Danzi widmete ihm einen sehr emotionalen Nachruf und stellte dabei eine Parallele zu Mozart her:

So sank Mozart in der Blüthe seines irdischen Seyns; so jüngst mein Freund,
Karl Cannabich.²⁷

Die Partitur erschien 1797 bei Makarius Falter in München unter dem Titel *MOZARTS GEDAECHTNIS FEYER. Seinen Manen gewidmet von seinem Verehrer Carl Cannabich*. Gleichzeitig erschien auch der oben bereits erwähnte Textdruck.

Besitz des Domchors in Salzburg«, in: *Fontes Artis Musicae* 25 (1978), S. 152–156. Vgl. auch Eva Neumayr und Armin Brinzing: »Das Projekt ›Mozart-Nachlass‹: eine Kooperation zwischen der Internationalen Stiftung Mozarteum und dem Archiv der Erzdiözese Salzburg«, in: *Forum Musikbibliothek* 39 (2018), S. 22–30.

26 Am ausführlichsten beschäftigte sich bislang Eric Offenbacher mit Cannabichs Mozart-Kantate, siehe: »Carl Cannabich and his cantata Mozarts Gedächtnis Feyer«, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 7/1 (2003), S. 4–6.

27 Franz Danzi: »Nekrolog«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8. Jg., Nr. 34, 21. Mai 1806, Sp. 529–530, hier Sp. 529.

Aus einem Brief Constanze Mozarts an ihren Sohn Carl Thomas aus dem Jahr 1809 geht hervor, dass die Kantate alljährlich zu Mozarts Sterbetag in München aufgeführt wurde und dass sie selbst ein Exemplar der Partitur besaß. Bei einer Münchner Aufführung war Constanze selbst zugegen: »Sie gefühl mir recht wohl als ich sie dort hörte« bemerkt sie dazu.²⁸ Es war bislang nicht zu ermitteln, wann sie dazu Gelegenheit hatte, sie erwähnte das Werk allerdings schon am 27. November 1799 in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel, in dem sie u.a. »einige vorläufige Notizen zur Lebensbeschreibung« Mozarts mitteilte:

Der junge Cannabich hat auf Mozarts Tod eine Cantate componirt, die in München mit vielem Beyfall aufgenommen und auch in Prag in der Benefice der Mamsell Cannabich gegeben worden ist.²⁹

Am 21. Juli 1800 sandte Constanze Mozart das Werk (vermutlich die Partitur) zusammen mit einigen anderen Dokumenten zu Mozarts Leben leihweise an den Verlag Breitkopf & Härtel.³⁰

Einiges deutet darauf hin, dass Cannabichs Kantate von der in München lebenden Baronin Josepha von Herding in Auftrag gegeben wurde und dass sie auch die jährlichen Aufführungen organisierte.³¹ Constanze Mozart selbst schreibt in dem bereits zitierten Brief dazu:

28 Constanze Mozart-Nissen an Carl Thomas Mozart, 16. Oktober 1809: »Dr. Lichtenthal ist so freundschaftlich, dir bey dieser gelegenheit die *Cantate* von *Canabig* zu überschicken, sie ist wie du sehen wirst auf Mozarts Tod gemacht worden und wird alle jahre auf seinen sterbe Tage in München ihm zu Ehren gemacht. Sie gefühl mir recht wohl als ich sie dort hörte[.] Vielleicht kanst du sie auch einmahl dazu brauchen obwohl sie nicht *idaliensisch* ist«. Zitiert nach: *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=49> [17.9.2018]; auch gedruckt bei Rudolf Lewicki: »Konstanze und Nissen an Carl Mozart«, in: *Mozarteums-Mitteilungen* 1. Jg. (1918/19), Heft 4, S. 4–29, hier S. 15.

29 Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 300.

30 Dort bezeichnet als: »die 1797. in Prag aufgeführte (vollständige) Begräbnißfeyer«; Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 360. Constanze hatte vermutlich in Prag von der Aufführung erfahren, als sie einige Monate später selbst dort hin reiste.

31 Vgl. Robert Münster: *Bayerische Staatsbibliothek: Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo* [Ausstellung u. Katalog Robert Münster], München 1981 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge* 24), S. 276; derselbe: »*Ich würde München gewis Ehre machen*«: *Mozart und der kurfürstliche Hof zu München*, Weißenhorn 2002, S. 144.

Mozarts Todstag ist wenigstens in den ersten Jahren jährlich von der Baroninn und Generalinn Herding, gebohrnen S.t Martin zu München mit Musik, nur von seiner Composition gefeyert worden.³²

Diese Angaben gingen kurz darauf auch in einen Beitrag in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ein, wo es u.a. heißt:

Uns ist noch eine würdige deutsche Dame bekannt, die des Künstlers Andenken feyerlich begehrt – die Frau Generalin, Baronin von Heeding, gebohrne St. Martin, zu München. Sie hat Mozarts Todestag jährlich, von seinem Sterbejahre an, durch ein Trauerfest in ihrem Hause begangen, wo Musik, und zwar keine andere, als von seiner Komposition, aufgeführt wird. Gewiss das Zweckmässigste, um seinem theuren Namen immer mehr Verehrung zu erwerben.³³

Die Bemerkung der Mozart-Witwe, wonach bei diesen Gedenkkonzerten »in den ersten Jahren« nach dessen Tod nur Werke Mozarts aufgeführt wurden, dürfte sich darauf beziehen, dass später eben auch die Kantate Cannabichs dort musiziert wurde. Denn der Druck des Werkes wurde von der Baronin 1796 in Auftrag gegeben (s.u.).

Josepha Ursula Maria von Herding gehörte seit 1784 als »Kammerherrnsfrau« zu den Münchner Hofdamen und war seit 1804 auch »General-Lieutenants- und Obersthofmeistersfrau Ihrer Durchlaucht der regierenden Frau Kurfürstin«. ³⁴ Sie starb am 25. November 1849 in Mannheim als »Palastdame I. M. der Königin von Bayern« im Alter von 79 Jahren. ³⁵

Die Baronin von Herding muss auch eine gute Sängerin gewesen sein. In einem Konzert am 7. April 1796 im Münchner Redoutensaal, in dem auch Sinfonien und Solokonzerte zur Aufführung kamen, sang sie ein Duett von Mozart zusammen mit dem Bassisten des

32 Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 300.

33 *Allgemeine musikalische Zeitung* Bd. 2, Nr. 13 vom 25. Dezember 1799, Sp. 239. Georg Nikolaus Nissen zitierte aus diesem Artikel in den Arbeitsunterlagen zu seiner Mozart-Biographie unter der Überschrift »Fei[e]rn«, doch ging dieser Hinweis nicht in die Druckausgabe ein (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana: DocND 2, fol. 51^r). Vgl. Nissen: *Biographie*.

34 *Kurpfalzbaierisch-adelicher Damenkalender auf das Jahr 1806*, München 1806, S. 24.

35 Angaben nach der Todesanzeige ihrer Familie in: *Allgemeine Zeitung* Nr. 360, München, 26. Dezember 1849, S. 5623.

Münchener Hoftheaters Johann Georg Gern.³⁶ Gern war zu jener Zeit am Mannheimer Nationaltheater engagiert, als Mozart selbst bei Proben und einer Aufführung des *Figaro* am 24. Oktober 1790 zugegen war.³⁷

Von Herding war auch Subskribentin des in Leipzig 1797 erschienenen Klavierauszuges des *Idomeneo* (Erstdruck), zu dem ein Subskriptionsaufruf von Mozarts Witwe erschienen war³⁸ und wahrscheinlich bei der Münchner Uraufführung zugegen.³⁹ Von daher ist es gut möglich, dass sie bei dieser Gelegenheit Mozart persönlich kennen lernte (wobei zu bedenken ist, dass sie damals erst elf Jahre alt war).

Der 1797 im Verlag von Makarius Falter in München erschienene Druck der Partitur von Cannabichs Mozart-Kantate hat eine verwickelte und noch nicht wirklich geklärte Entstehungsgeschichte im Kontext der Frühgeschichte der Lithographie. Einiges dazu erfahren wir vom Erfinder dieser wegweisenden Drucktechnik, dem Münchner Alois Senefelder, der in seinem *Lehrbuch der Steindruckerey* ausführlich deren Entwicklung darstellt. Dabei geht er auch auf die Cannabich'sche Kantate ein, deren Druck im neuen Lithographieverfahren dieser kostengünstigen und qualitativ ansprechenden Drucktechnik zum Durchbruch verhelfen sollte. Demnach hatten Senefelder und sein Partner, der Musiker Franz Gleißner, 1796 von Frau von Herding den Auftrag zum Druck der Partitur erhalten.⁴⁰ Die Gräfin wollte, so Senefelder, »den Herrn Cannabich damit zu seinem Namenstage überraschen« und dementsprechend wurde auch der Fertigstellungstermin vereinbart (dieser wird nicht ausdrücklich genannt, doch ist Cannabichs Namenstag der 4. November).

Zur Ausführung des gewinnversprechenden Auftrags wurde eigens eine neue Druckpresse angeschafft, die sich aber als untauglich erwies (die alte Presse war vorzeitig vernichtet worden). Dadurch wurden die Arbeiten sehr verzögert und schließlich

36 Robert Münster: »*Ich bin hier sehr beliebt*«: Mozart und das kurfürstliche Bayern; eine Auswahl von Aufsätzen, zum 65. Geburtstag des Autors, Tutzing 1993, S. 150.

37 Vgl. Mozarts Brief an seine Frau vom 23. Oktober 1790 (Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 119 und den Kommentar ebd., Bd. VII, S. 600).

38 Er erschien im Juli 1795 im *Journal des Luxus und der Moden* (Bd. 10, S. 314–316), abgedruckt in Mozart: *Briefe* Bd. IV, S. 204–205.

39 Vgl. Robert Münster: »Zur Mozart-Pflege im Münchener Konzertleben bis 1800«, in: Münster: *Ich bin hier sehr beliebt*, S. 147–151 und S. 336–337, hier S. 150 und S. 337.

40 Alois Senefelder: *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey* Bd. 1, München 1818, S. 17–19. Vgl. auch Hans Schneider: *Makarius Falter (1762–1843) und sein Münchner Musikverlag (1796–1888)* Bd. 1, Tutzing 1993, S. 79.

waren »nur 33 auf allen Seiten brauchbare Abdrücke herausgekommen, und das übrige alles Makulatur.«⁴¹ Als absehbar war, dass der Fertigstellungstermin nicht einzuhalten war, gab es heftige Auseinandersetzungen mit dem Verlag und der Auftraggeberin. Schließlich wurden den Druckern das Manuskript der Kantate und das verbliebene brauchbare Papier abgenommen »und zu Herrn Falter transportiert, welcher die fernere Besorgung dieser Arbeit übernahm, wobey wir noch empfindliche Vorwürfe im Namen und von Seiten der Bestellerin dulden mußten.« Die Frage, wie die erhaltenen Exemplare des Drucks in diesen Kontext einzuordnen sind, wurde bislang nicht gestellt und kann auch in diesem Beitrag nicht beantwortet werden.⁴²

Geht man davon aus, dass die nachweislich 1796 begonnene Drucklegung der Partitur erst nach der Erstaufführung in Angriff genommen wurde, so dürfte die erste Aufführung bereits zu Mozarts Todestag 1795 erfolgt sein. Zwar ist um diese Zeit kein Besuch der Mozart-Witwe in München nachgewiesen, doch scheint es sehr gut möglich, dass Constanze bei der Uraufführung anwesend war.⁴³ Ihre Ausführungen zum Münchener Mozart-Kult, insbesondere jenem im Hause der Frau von Herding, lassen auf eine genaue persönliche Kenntnis schließen. Nicht zuletzt gehörte Frau von Herding zu den Subskribenten des von Constanze Mozart im Jahr 1795 initiierten Erstdrucks von Mozarts Münchener Oper *Idomeneo* (der dann erst 1797 erschien), so dass man auch dies als Ergebnis einer persönlichen Beziehung zwischen den beiden Frauen sehen kann.

Schon die Drucklegung einer Partitur und eines Textheftes im Jahr 1797, denen im folgenden Jahr auch noch ein Klavierauszug folgte, zeugen von einem offensichtlich regen Interesse an der Komposition. Das Werk wurde nicht nur in München und Prag, sondern u.a. auch in Hamburg und Wien aufgeführt. Es war sicher für die Aufführung

41 Senefelder: *Lehrbuch* Bd. 1, S. 23.

42 Da ausdrücklich von einer Fertigstellung durch Falter die Rede ist und die von Senefelder hergestellten 33 Exemplare nicht abgeliefert wurden, müssten die erhaltenen Exemplare von Falter selbst, unabhängig von Senefelder produziert worden sein – eine Frage auf die Schneider: *Falter*, S. 79, nicht eingeht. Jedenfalls dürften alle erhaltenen Exemplare im Notenstich hergestellt worden sein. Die Ausgabe ist übrigens nicht, wie Schneider schreibt, recht selten. Jedenfalls weist alleine RISM weltweit 34 Exemplare nach, siehe <https://opac.rism.info/search?id=00000990008607&View=rism> [5.7.2018], RISM A/I: C 848 / CC 848.

43 Vgl. Viveca Servatius: *Constanze Mozart: Eine Biographie*, Wien/Köln/Weimar 2018, S. 191; Servatius vermutet einen Besuch 1797 in München, den sie in Zusammenhang mit dem in jenem Jahr erschienenen Druck der Kantate bringt; aus dem oben Gesagten lässt sich aber schließen, dass die erste Aufführung wohl schon 1795 stattfand.

in einem repräsentativen Rahmen gedacht, da die Besetzung einen großen Apparat erfordert: ein Orchester mit Streichern, je zwei Hörnern, Flöten, Oboen und Klarinetten sowie vier Solostimmen und Chor. Durch ihre zahlreichen Mozart-Zitate dürfte sich Cannabichs Kantate zwar für eine Aufführung im Rahmen der erwähnten Gedenkkonzerte bei der Baronin Herding qualifiziert haben, doch die große Besetzung lässt Zweifel daran aufkommen, dass sie tatsächlich in ihrem Haus zur Aufführung kam. Da die Baronin selbst, wie oben geschildert, in öffentlichen Konzerten sang, ist vielleicht eher an eine Aufführung im Rahmen eines solchen Konzerts zu denken.

Die in Constanze Mozarts Brief erwähnte Prager Aufführung des Werks fand bereits am 17. März 1797 statt, und zwar im Rahmen einer Benefizvorstellung im Nostitz-Theater für Elisabetha Augusta Cannabich, die 1776 geborene Schwester des Komponisten.⁴⁴ In dem in Brünn erschienenen *Allgemeinen europäischen Journal* hieß es dazu:

Zur Benefizvorstellung für die Dlle. Elise Cannabich: Der erste Akt von der italienischen Oper: *La Clemenza di Tito*, d.i. Die Großmuth des Titus; zum Beschluß eine musikalische Akademie in welcher auch eine von Karl Cannabich neu in Musik gesetzte Kantate: Mozarts Gedächtnißfeier (würdig ihres Gegenstands) gesungen war.⁴⁵

Die Sängerin war damals für »erste ernsthafte Rollen« als Mitglied der Guardasonischen italienischen Operntruppe engagiert.⁴⁶ Die Verbindung der Kantate mit einem Ausschnitt aus Mozarts für Prag geschriebenen Oper *La clemenza di Tito* ist durchaus typisch für den Prager Mozart-Kult der Zeit – und für die Konzerte, die von Prager Sängerinnen und Sängern unter Ausnutzung der Prager Mozart-Begeisterung zum eigenen Vorteil veranstaltet wurden.⁴⁷

44 Rudolf L. Beck: »Geschichte und Genealogie der Hofmusikerfamilie Cannabich 1707–1806«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), S. 298–309, hier S. 305. Sie hatte 1793 ein Stipendium des Kurfürsten Carl Theodor für ein Gesangsstudium in Italien erhalten (ebd. S. 307). Im Kommentar zu diesem Brief (Mozart: *Briefe* Bd. VI, S. 509) wird sie mit ihrer Schwester Rosa verwechselt, für die Mozart in Mannheim 1777 die Klaviersonate KV 309 geschrieben hatte.

45 Zitiert nach Tomislav Volek: »Das Repertoire des Nostitz-Theaters in Prag in den Jahren 1794, 1796–1798«, in ders.: *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen*, hg. von Milada Jonášová und Matthias Johannes Pernerstorfer, Bd. 1, Wien 2016, S. 177–294, hier S. 238.

46 Volek: *Das Repertoire*, S. 284.

47 Ebd., S. 181f.

Der zur Prager Aufführung veröffentlichte Textdruck enthält einen wichtigen zusätzlichen Hinweis, denn dort heißt es, das Werk sei »Verfaßt und in Musik gesetzt von Carl Cannabich«. ⁴⁸ Dies ist der einzige, aber aufgrund der Beteiligung der Schwester des Komponisten absolut glaubwürdige Hinweis auf die Autorschaft des Textes. Cannabich war des Öfteren literarisch tätig und veröffentlichte, wie es in der Biographie Lipowskys heißt, in der Münchner Zeitschrift *Aurora* zwischen 1804 und 1805 »schöne Aufsätze, die [...] ihm ebenfalls Ehre machen«. ⁴⁹

Schon im folgenden Jahr wurde in Hamburg ein Klavierauszug gedruckt, der am 10. März 1798 im *Hamburgischen Courant* angekündigt wurde. Daraus geht hervor, dass das Stück »in der hiesigen musikal. Akademie mit vielem Beyfall« aufgeführt worden sei. ⁵⁰ Besonders hervorgehoben werden dabei die in das Werk eingearbeiteten Mozart-Zitate: »man wird auf eine angenehme Weise überrascht, wenn einige Stellen uns die Werke des unsterbl. Mozart aus welchen sie glücklich angebracht sind, wieder ins Gedächtnis zurückzuführen«.

Beide Ausgaben der Musik zeichnen sich durch ansprechende Titelblätter aus, die sich in unterschiedlicher Weise auf den Inhalt des Werkes beziehen. Auf dem Titelblatt der 1797 in München erschienenen Partitur zeigt eine von Johann Michael Mettenleiter gezeichnete Vignette eine trauernde Muse bei einem Mozart-Kenotaph. ⁵¹ Neben ihr liegen als Attribut der Musik eine antikisierende Leier und vier Notenbände mit einigen von Mozarts bekanntesten Opern (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* und *Don Giovanni*).

Auf dem stilisierten Sarkophag ist ein kurzer Text zu Ehren des Komponisten zu erkennen: »EWIG EWIG GLÄNZT DEIN RUHM IN HARMONIENS HEILIGTHUM« (siehe Abb. 3).

48 *Mozarts Gedächtnißfeyer. Verfaßt und in Musik gesetzt von Carl Cannabich. Aufgeführt im Prager Nationaltheater am 17. März 1797*, Prag 1797.

49 Felix Joseph Lipowsky: *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811, S. 48.

50 Schneider: *Falter*, S. 79. Vgl. auch Robert von Zahn: *Musikpflege in Hamburg um 1800: der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991 (= *Beiträge zur Geschichte Hamburgs* Bd. 41), S. 53.

51 Vgl. Schneider: *Falter*, S. 78f.

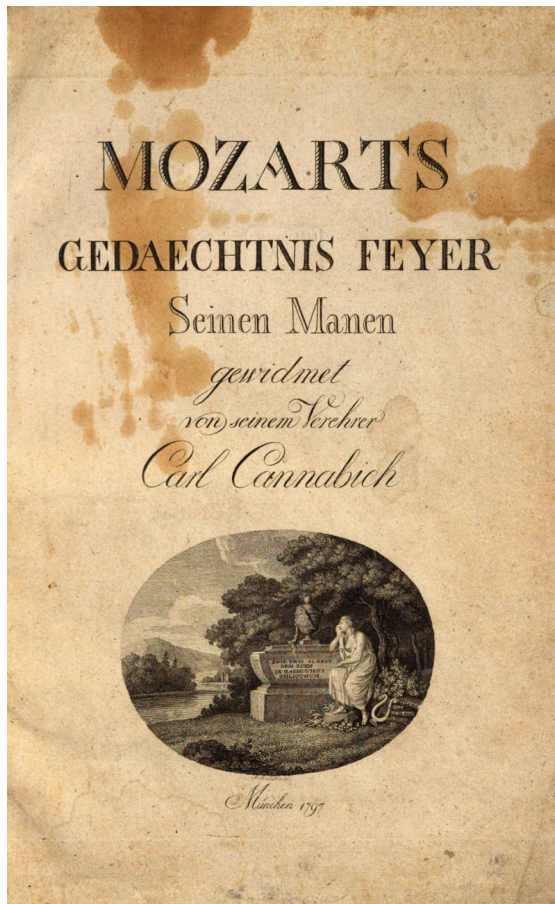


Abb. 3: Carl Cannabich: *Mozarts Gedächtnis Feyer*, München 1797, Titelblatt. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 58.

Diese Worte stellen ein abgewandeltes Zitat aus dem Text der Kantate dar, wo sie Refrain-artig zwischen den einzelnen, direkt aneinander anschließenden Teilen der Kantate wiederholt werden. Während aber im musikalischen Werk das Publikum mit den Worten »ewig glänzt sein Ruhm« angesprochen wird, richtet sich das stilisierte Grabmonument an den verstorbenen Künstler selbst (»ewig glänzt dein Ruhm«).

Im Verlauf der Komposition wird dieser Text zusätzlich insofern abgewandelt, als bei manchen Textwiederholungen die Bezeichnung »Harmoniens Heiligthum« durch »der

Musen Heiligthum« ersetzt wird. Eine Anmerkung im Textdruck von 1797 erläutert darüber hinaus, dass Harmonia die »Die Göttin der Tonkunst« sei.⁵²

Der in Hamburg erschienene Klavierauszug des Jahres 1798 ist durch einen beigefügten ganzseitigen Kupferstich von Johann Christian Fritzsch künstlerisch noch anspruchsvoller gestaltet (s. Abb. 4).⁵³ Mozarts Büste ist hier auf einen Denkmalsockel erhoben, der von Attributen der Musik und des Ruhmes, aber auch der Trauer und Vergänglichkeit umgeben ist. Der geflügelte Knabe bei einer Urne mit gesenkter Fackel steht für den Tod, die zerbrochene Säule für die Vergänglichkeit und natürlich die Musikinstrumente und das Buch für die musikalischen Schöpfungen.

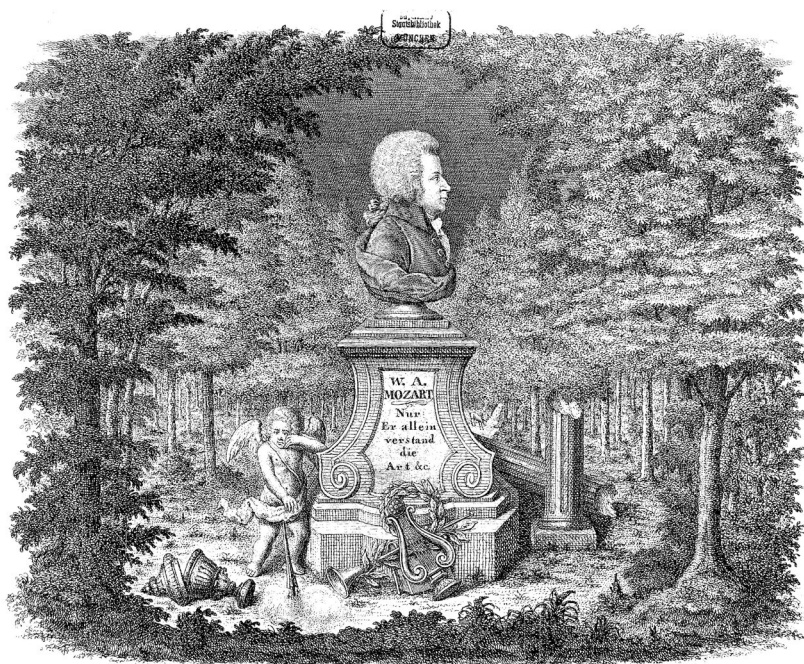


Abb. 4: Carl Cannabich: *Gedächtnisfeyer Mozarts*, Klavierauszug von H. N. Hoffmann, Hamburg [1798], Titelillustration. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 20658.

Die Worte »Nur Er allein verstand die Art &c.« auf dem Denkmalsockel sind für sich genommen schwer verständlich, das »&c.« weist aber darauf hin, dass es sich hier um

⁵² *Mozarts Gedächtnißfeyer* (wie Anm. 23), S. [4].

⁵³ Vgl. auch Münster: *Idomeneo*, S. 276.

ein aus einem größeren Zusammenhang heraus gelöstes Zitat handelt. Tatsächlich ist auch dies ein Zitat aus dem Kantatentext:

Wenn tändelnd er das Spiel ergriff
So floh vor seiner Meisterhand
der bangen Sorgen scheues Heer
Von seiner Götterkunst gebannt
Ach leider, ist es nur allzu wahr
Nur er allein verstand die Art
Die mit dem heitern frohen Scherz
Den sanften Ernst geziemend paart

Bei der auf dem Monument zitierten Stelle erscheint auch erstmals ein besonderer kompositorischer Kunstgriff Cannabichs, den er noch einige Male wiederholt. Er zitiert hier nämlich aus einem der beliebtesten Werke Mozarts, der *Zauberflöte*. Um keinen Zweifel daran zu lassen, dass es sich um ein ganz bewusstes Zitat handelt, ist die Stelle in der Partitur mit dem Text der Vorlage sogar genau angegeben: »Mann und Weib, Weib, und Mann pp. /: Zauberflöte:/«.⁵⁴

Das Zitat stammt aus dem Duett von Pamina und Papageno »Bei Männern, welche Liebe fühlen« aus dem ersten Aufzug. Doch es handelt sich bei diesem Zitat nicht einfach nur um eine Referenz, eine Ehrbezeugung an Mozart. Vielmehr sind alle musikalischen Zitate ganz bewusst platziert, sie korrespondieren mit dem Text der Kantate und kommentieren ihn auf der orchestralen Ebene, wobei also die ursprünglich mit der Musik verbundenen Texte stets mitzudenken sind.

Im Kantatentext ist bei diesem ersten Zitat vom Antagonismus zwischen Scherz und Ernst, dem Heiteren und dem Erhabenen die Rede. Gerade diese Mischung der Affekte, der verschiedenen Sphären des musikalischen Ausdrucks, war Mozart ja verschiedentlich vorgeworfen worden.⁵⁵ Dem gegenüber hebt Cannabichs Text gerade diese besondere Fähigkeit hervor, das Heitere und das Erhabene in einem Kunstwerk zu vereinen. Die Entsprechung trifft auf das gewählte Zitat in zweierlei Hinsicht zu. Zum einen sprechen die beiden Opernfiguren in dem konkreten Zitat den korrespondierenden Antagonismus männlich –

⁵⁴ Cannabich: *Partitur*, S. 16.

⁵⁵ Vgl. auch Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, S. 306–307.

weiblich an, der sich in der Vereinigung in einem höheren Sein, einem nahezu göttlichen Zustand aufhebt. Und darüber hinaus trifft dies natürlich auf die gesamte Oper zu, die eben das leistet: den »heiteren frohen Scherz« mit dem »sanften Ernst geziemend« zu vereinen.

Im folgenden zweiten Solo-Abschnitt werden die vom Sopran vorgetragenen Worte

Hat je des Jünglings heisse Brust
Der Liebe unnennbare Lust
In sanftern Seufzern⁵⁶ ausgehaucht?

von einem Zitat aus *Così fan tutte* überlagert. Es handelt sich dabei um den Beginn der Arie des Ferrando »Ah lo veggio, quell'anima bella« (Nr. 24).⁵⁷ Auch hier ist das Zitat mit Bedacht gewählt, bezieht sich Cannabich damit doch auf das heiße Verlangen Ferrandos nach der Liebe Fiordiligis.

Das nächste Solo, nun vom Bass vorgetragen, enthält ein Zitat aus dem Finale der *Don Giovanni* mit der beigedruckten Angabe »Altre cure piu grave di queste«.⁵⁸ Zu dem Text »Dann braust der Sturm nicht schauriger«⁵⁹ zitiert Cannabich die aufgeregten Begleitfiguren der Streicher zu den Worten des Komturs, welche auf die von Blitzen und Erdbeben begleitete Höllenfahrt Don Giovannis vorausweisen (und die auch schon in der Ouvertüre vorweggenommen werden).

Als kurzes instrumentales Nachspiel (in der Partitur als »Echo« bezeichnet) erklingt abschließend, nur von Bläsern vorgetragen, ein Zitat aus dem Finale der Zauberflöte: »Dann ist die Erd' ein Himmelreich, und Sterbliche den Göttern gleich«. Cannabich zitiert die später von den drei Knaben vorgetragene Melodie in jener Variante, wie sie zu Beginn in der instrumentalen Einleitung erklingt.⁶⁰ Mit diesem Verweis auf den Unsterblichkeits-Topos schließt sich der Kreis zu den auf beiden Druckausgaben abgebildeten Mozart-Denkmalern und der zentralen Aussage des Eingangs-Chores:

56 Im Librettodruck von 1797 »Tönen«.

57 In der Cannabich-Partitur, S. 21, lautet das Zitat wörtlich »Ah, lovedo, quest'anima bella«.

58 Cannabich: *Partitur*, S. 27.

59 Der entsprechende Textabschnitt lautet vollständig: »Wenn seine Muse Ernst gebot, | Dann braust der Sturm nicht schauriger, | Dann rollt der Donner minder hehr | Als seiner Töne Strom.«

60 Cannabich: *Partitur*, S. 40–41, entsprechend Takt 6–10 bei Mozart.

Verblüht ist er, doch nicht gestorben;
Er lebt in seinen Werken fort.

Franz Danzi: *Cantate am Jahrestage von Mozard's Tod zu singen*

In einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel schrieb Franz Danzi am 23. Mai 1804 aus München: »Mozarten betreffend, so hab' ich ihn zwar gekannt, aber nur kurze Zeit, als er nehmlich von seiner letzten Reise hierdurch kam. Ich will mich indessen bemühen, Notizen über ihn und seine Werke zu sammeln, und dann Ihnen meine Ausbeute überschicken.«⁶¹

Danzi begegnete Mozart also Anfang November 1790 in München, als der Wiener Kollege auf der Rückreise von der Kaiserkrönung Leopolds II. in Frankfurt war. Danzi erwähnt dabei nicht, dass es darüber hinaus weitere Berührungspunkte zwischen ihm und Mozart gab. Im Mai 1763 wurde er (zwei Monate vor Mozarts erstem Besuch in der Residenz) in Schwetzingen als Sohn eines aus Italien eingewanderten Mannheimer Hofmusikers getauft. Der Cellist Innocenz Danzi begleitete bei der Münchner Uraufführung des *Idomeneo* die Secco-Rezitative und war nach Aussage Mozarts »ein sehr guter accompagnateur«. Es würde zu weit führen, hier die vielfältigen Verbindungen zur Familie Mozart auszubreiten.⁶² Von zentraler Bedeutung ist freilich Danzis Ehefrau Margarete, geborene Marchand. Deren Vater Theobald Marchand, ein berühmter Theatermann seiner Zeit, war ein enger Freund von Mozarts Vater. Margarete Marchand lebte – zusammen mit ihrem Bruder Heinrich und Mozarts Schwester Maria Anna (Nannerl) – von 1782 bis 1784 im Haus Leopold Mozarts in Salzburg, der die beiden jungen Leute musikalisch ausbildete. Margarete war 14 Jahre alt, als sie nach Salzburg kam, und Dokumente wie das Tagebuch von Mozarts Schwester zeigen, dass die beiden Marchand-Kinder wie Familienmitglieder das alltägliche Leben zwischen Marktbesuchen,

61 Franz Danzi: *Briefwechsel (1785–1826)*, hg. von Volkmar Pechstaedt, Tutzing 1997, S.34–36.
Vgl. auch Harald Strebel: »Franz Danzi. Marginalien zu Leben und Werk eines vergessenen Mozartverehrerers, seinen ›Marchandischen‹ Anverwandten und den Beziehungen zu Mozart«, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart. Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich* 14. Jg. (2004), Heft 23, S. 17–57, hier S. 18–19.

62 Vgl. dazu die ausführliche Darstellung bei Strebel: *Danzi*.

Musikunterricht und musikalischen Aufführungen mit der Familie Mozart teilten.⁶³ Mozart selbst und seine Frau Constanze hatten während ihres Besuchs in Salzburg von Juli bis Oktober 1783 ausgiebig Gelegenheit, die beiden Gäste kennen zu lernen und gemeinsam zu musizieren.

Aufgrund dieser persönlichen Beziehungen seiner Frau zu den Mozarts wäre Danzi für den Verlag Breitkopf & Härtel eine interessante Quelle für biographische Informationen gewesen. Der Verlag hatte 1798 begonnen, die Werke Mozarts als *Oeuvres complètes* herauszugeben. Ergänzend dazu war geplant, eine Biographie zu veröffentlichen, wozu u.a. auch Mozarts Witwe um Informationen gebeten wurde. Anscheinend hatte Danzi aber, trotz seiner angekündigten Bemühungen, nichts beizusteuern, denn es fehlen jegliche Spuren, die darauf hindeuten, dass Danzi solches Material je geliefert hat. Danzis Frau Margarete war schon im Jahr 1800 im Alter von nur 32 Jahren gestorben. Es wäre zu erwarten, dass sich bei ihr Unterlagen, etwa Korrespondenzen, hätten finden müssen, die Näheres zu ihrer Beziehung zur Familie Mozart aussagen – doch davon ist bislang nichts bekannt geworden.

Jahre später arbeitete Constanze Mozarts zweiter Mann, Georg Nikolaus Nissen an seiner großen Biographie Mozarts, zu der er alles verfügbare Material sammelte. Er starb wie Danzi 1826. In der postum von seiner und Mozarts Witwe herausgegebenen Biographie findet sich auch ein Abdruck des Textes der Mozart-Kantate – mit Hinweis auf die Komposition Danzis.⁶⁴ Es gibt jedoch keinerlei Hinweis darauf, dass Danzi in irgendeiner Weise zur Mozart-Biographie Nissens beigetragen hat. Im Gegenteil lässt sich sogar nachweisen, dass Nissen Danzis Mozart-Kantate nicht vom Komponisten selbst, sondern von einem seiner Helfer erhalten hat. Denn am 10. Januar 1826 schickte der bereits erwähnte Altöttinger Stiftsorganist Maximilian Keller verschiedene Mate-

63 Marie Anne Mozart: »meine tag ordnungen«: *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter 1775–1783 mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang und ihres Vaters Leopold*, hg. von Geneviève Geffray unter Mitarbeit von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1998.

64 »Text am Jahrestage von Mozart. Musik von Danzi«, in: Nissen: *Biographie*, Anhang S. 186. Nissens Werk erschien erst 1829, obwohl auf dem Titelblatt das Jahr 1828 angegeben ist; zur Entstehungsgeschichte der Mozart-Biographie Nissens siehe Morgenstern: *Neues zur Entstehungsgeschichte*, zu den Gedichten speziell S. 44–47.

rialien für Nissens Biographie nach Salzburg.⁶⁵ Darunter befand sich auch die Ausgabe von Danzis Kantate, die als 6. Heft der Reihe *Délassement Musical* erschienen war.

Danzi nahm vielfach auf Mozart Bezug, hier seien nur einige Dinge genannt: Er veröffentlichte Bearbeitungen Mozart'scher Werke, besonders der Opern, für verschiedene Besetzungen, er zitierte und variierte verschiedene Mozart'sche Themen in seinen Instrumentalwerken. Auch publizistisch setzte er sich in einem kleinen Aufsatz »Gedanken über Mozart's theatralische Werke« mit dem großen Vorbild auseinander. Bemerkenswert ist, dass er dabei beklagt, der unnachahmliche Mozart werde leider nur allzu oft nachgeäfft. Eine gewisse Ironie ist es dabei, dass z.B. ein Rezensent in seiner Oper *Die Mitternachtsstunde* Mozart, insbesondere den *Figaro*, »nicht wenig, hin und wieder auch etwas über Gebühr, hindurch hörte«.⁶⁶

Danzis *Cantate am Jahrestage von Mozard's Tod zu singen* erschien im Juli 1808 im Mainzer Verlag Schott (s. Abb. 5).⁶⁷ Im gleichen Jahr veröffentlichte Danzi das Werk nochmals in seiner im Münchner Verlag von Makarius Falter erscheinenden Reihe *Délassement musical – Erholungen beym Klavier*. Allerdings druckte der Verlag Mozarts Kantate nicht neu, sondern übernahm einfach den Mainzer Druck, der in München nur mit einem neuen handschriftlichen Titelblatt versehen wurde.⁶⁸

65 Brief von Maximilian Keller an Anton Jähndl in Salzburg, Altötting, 10. Januar 1826 (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana: Doc1826/1); Keller schickte die Werke, um die ihn Nissen gebeten hatte, an dessen wichtigen Salzburger Mitarbeiter, den Chorregenten Anton Jähndl, da er Nissens Adresse nicht hatte. Abdruck des Briefes in: Rudolph Angermüller: »Aus dem Briefwechsel M. Kellers mit A. Jähndl. Neues zu Nissens Mozartbiographie«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 19 (1971), H. 1–2, S. 18–28, hier S. 19–20. Digitalisat des Briefes mit Link zur Online-Edition der Digitalen Mozart-Edition: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:x2-23976> [30.10.2018].

66 Vgl. zur *Mitternachtsstunde* auch den Beitrag von Joachim Veit »Franz Danzis *Mitternachtsstunde* – ein Echo auf Mozarts *Figaro*« in vorliegendem Band, S. 103–129.

67 Franz Danzi: *Cantate am Jahrestage von Mozard's Tod zu singen, mit Clavier Begleitung*, Mainz, Plattennr. 360. Vgl. Volkmar von Pechstaedt: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi*, Tutzing 1996, S. 76 (Nr. 164) sowie Strebel: *Danzi*, S. 55. Die Stichbücher des Verlags vermerken im Juli 1808 einmal den Druck von 300 Exemplaren, dann noch weiteren 50. Nachdrucke erfolgten im Februar 1811 (24 Exemplare) und im Juni 1812 (50 Exemplare). Siehe Bayerischen Staatsbibliothek München: Stichbücher des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz, Stichbuch 1, 1–449, Signatur: Ana 800.C.I.1 (Digitalisat der Seite: http://daten.digitalensammlungen.de/bsb00109528/image_366 [1.10.2018]).

68 Schneider: *Falter*, S. 175.



Abb. 5. Franz Danzi: *Cantate am Jahrestage von Mozard's Tod zu singen*, Mainz [1808], Titelblatt. München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.Schott.Ha 568.

Ob Danzi die Kantate zu einem bestimmten Anlass komponierte, ließ sich bislang nicht feststellen. Bereits der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vermutete, dass die Musik »für eine bestimmte Gesellschaft geschrieben, und ursprünglich von Blasinstrumenten allein begleitet worden« sei.⁶⁹ Für die Existenz einer ursprünglichen Bläserbegleitung gibt es allerdings keinen konkreten Hinweis.

Jedenfalls sei, bemerkt der Rezensent, die Klavierbegleitung »etwas dürftig und schwächlich, und dies«, fährt er fort »wird eben hier um so mehr bemerkt, da wol Jedermann bey der Behandlung dieses Gegenstandes etwas Grosses, Durchgreifendes, Herrliches erwartet.«

69 *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 7, Leipzig, 16. November 1808, Sp. 111.

Die Erwartung des Herrn Rezensenten geht wohl etwas an den tatsächlichen Gegebenheiten vorbei, denn offenbar beabsichtigte Danzi eben kein monumentales Werk – wie jenes seines engen Freundes Cannabich – sondern eine intimere Komposition, die von einer kleinen Gesellschaft gemeinsam im häuslichen Rahmen musiziert werden konnte. Die Singstimmen sind dementsprechend, so wiederum unser Rezensent, »mit Sorgsamkeit und Zartheit ausgeführt«.

Sicher ist der Kreis von Mozart-Verehrern, für den Danzis Kantate ursprünglich gedacht war, ebenfalls in München zu suchen. Nicht zuletzt deuten auch textliche Anspielungen auf Cannabichs sehr viel aufwendiger angelegte Kantate hin, wenn es im Text heißt:

Der Zeitgenoss hat ihn geehrt
die Nachwelt fühlt noch seinen Werth.
Und dies Gefühl von seinem Werth vereinigt uns in diesen kleinen Zirkel
den Manen dieses grossen Mannes ein feyerliches Jahresfest zu weihn.⁷⁰

Den Manen des Mozarts war auch Cannabichs Kantate gewidmet, die aber ganz im Gegensatz zu Danzis Werk für einen feierlichen Rahmen gedacht war und nur mit großem Aufwand aufzuführen ist. Bei dem Begriff der »Manen« spielt übrigens auch eine gewisse Doppeldeutung des Begriffes eine Rolle: Zum einen sind die Manen die Seelen der Verstorbenen, im zeitgenössischen Sprachgebrauch bezeichnet der Begriff aber auch die ehemaligen Schutzgeister, die der Verstorbene auf der Erde hatte.⁷¹ Und mit diesen konnten sich sicher einige der bei der Aufführung beider Kantaten anwesenden Freunde und Förderer Mozarts identifizieren.

Nach München deutet auch die handschriftliche Widmung Danzis auf dem heute in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrten Exemplar des *Délassement musical* hin. Er widmete dieses Exemplar nämlich einer gewissen *Baronne Lerchenfeld Née Comtesse de Haslange*.⁷²

70 Danzi: *Cantate*, S. 7.

71 Vgl. *Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit* Bd. 3, Amsterdam 1809, S. 52.

72 Bei Schneider: *Falter*, S. 174 abgebildet.

Bei dieser Baronin handelt es sich um Maria Johanna von Lerchenfeld-Sießbach, geb. Gräfin Haslang.⁷³ Für ihre Tochter Maria Josepha von Paumgarten schrieb Mozart die Szene *Misera, dove son!* (KV 369). Bei seinem München-Aufenthalt 1780/81 besuchte er oft das Haus der Familie Paumgarten, wobei Mozart in einem Brief an den Vater auch darauf hinwies, sein Freund Christian Cannabich werde von der Familie hoch geschätzt – und daher auch er selbst.

Wir befinden uns hier also wieder mitten in dem Münchner Kreis von Mozart-Verehrern und persönlichen Freunden des Komponisten.

Möglicherweise wurde das Stück schon 1802 in einem Mozart-Gedenkkonzert in München aufgeführt. Am 20. Dezember dieses Jahres nämlich erschien in der Rubrik »Stadtneuigkeiten« des *Münchner Tagblatts* ein »An Herrn Kapellmeister Danzi« gerichtetes Gedicht mit dem Hinweis »Bey der Aufführung seiner vortrefflichen Komposition im letzten Liebhaber Konzerte«. Dieses Gedicht spielt auf Mozarts Tod an und bezieht sich recht deutlich auf den Text von Danzis Kantate. In den Schlußzeilen wird Danzi geradezu zur Reinkarnation Mozarts stilisiert:

Mozart schied; – es war die Harmonie betrübt,
Und sie weinte, (mit ihr jeder, der sie liebt)
Da verweilt sein halb verklärter Blick
Bey dem Schmerz, und die blasse Lippe spricht:
>Tröste dich, ich sterbe nicht;
Danzi bleibt bei dir zurück!<⁷⁴

Man vergleiche den Beginn von Danzis Kantate:

Die Tonkunst trau'rt. In dumpfen Klagetönen
Beginnt ihr Saitenspiel ein feyerliches Lied:
Der Liebling unter ihren Söhnen,
Ihr Mozart war's, der heute schied.⁷⁵

73 Vgl. Michael Günther: »Ein neu entdecktes Portrait der Josepha von Paumgarten von Georg Anton Abraham Urlaub. Eine bedeutende Förderin Mozarts in München und ihr Umfeld«, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 58 (2006), S. 106–128, hier S. 110–111.

74 *Münchner Tagblatt* Nr. 275, 20. Dezember 1802, S. 1227f.

75 Danzi: *Cantate*, S. 2–5.

Die kleine Kantate ist durchkomponiert. Den größten Anteil an der Komposition hat das Ensemble aus zwei Sopranen, Tenor und Bass. Eingeschoben sind kurze rezitativische Abschnitte, die jeweils von einer Sopranstimme ausgeführt werden.

Wie gesagt eignet sich das Stück aber ganz allgemein für das gemeinsame Musizieren im häuslichen Kreis – wie übrigens die gesamten *Erholungen bey dem Klavier*, die – so der Rezensent – »recht eigentlich für Liebhaber und Liebhaberinnen von sehr mässiger Kunstfertigkeit und Uebung, aber von Geschmack und anspruchslosem [...] Sinn« eingerichtet seien.

Besondere literarische Qualität ist auch Danzis Text kaum zuzuschreiben, der vor allem auf die Unsterblichkeit des Werkes abhebt und dessen die Herzen der Menschen bewegende und besänftigende Kraft betont. Bemerkenswert ist vielleicht die für einen Opernkomponisten wie Danzi interessante (und auch auf ihn selbst als mutmaßlichen Textdichter verweisende) Aussage, wonach die Komposition zugleich einer an sich belanglosen Dichtung zu bleibender Bedeutung verhelfen kann. Denn im Blick auf Mozarts Opern heißt es hier:

wie sichtbar ist in ihnen das schöpferische Werde!
Wodurch sein Saitenspiel,
Gedanken, Anmuth und Gefühl,
und Leben manchem Dichterwerke gab
das längst vergessen wäre
wenn seine Zauberharmonie
nicht allgemeinen Reitz hineingelegt.⁷⁶

⁷⁶ Danzi: *Cantate*, S. 6–7.

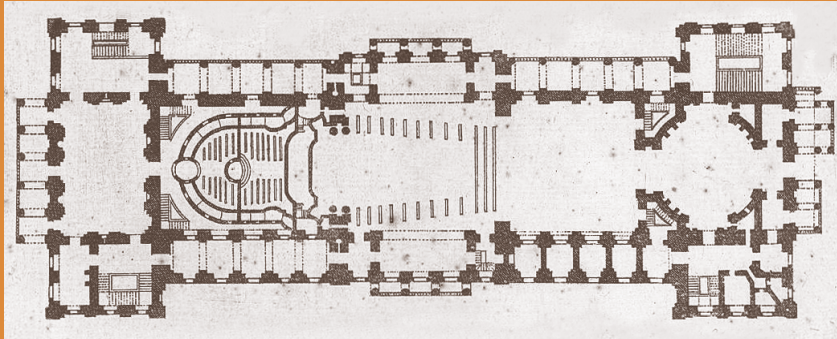
Literaturverzeichnis

- Angermüller, Rudolph: »Aus dem Briefwechsel M. Kellers mit A. Jähndl. Neues zu Nissens Mozartbiographie«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 19 (1971), H. 1–2, S. 18–28.
- Beck, Rudolf L.: »Geschichte und Genealogie der Hofmusikerfamilie Cannabich 1707–1806«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), S. 298–309.
- Brauneis, Walther: »Exequien für Mozart: Archivfund über das Seelenamt für W. A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche«, in: *Singende Kirche* Nr. XXXVIII/1 (1991), S. 8–11.
- Brauneis, Walther: »Unveröffentlichte Nachrichten zum Dezember 1791 aus einer Wiener Lokalzeitung«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 39 (1991), S. 165–168.
- Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit*, Bd. 3, Amsterdam 1809.
- Danzi, Franz: »Nekrolog«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8. Jg., Nr. 34, 21. Mai 1806, Sp. 529–530.
- Danzi, Franz: *Briefwechsel (1785–1826)*, hg. von Volkmar Pechstaedt, Tutzing 1997.
- Deutsch, Otto Erich: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u.a. 1961 (= *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Serie X: Supplement, Werkgruppe 34).
- Edge, Dexter und Black, David: »Bernhard Wessely, subscription for Mozarts Urne«, in: *Mozart: New Documents*, hg. von Dexter Edge und David Black, <https://doi.org/10.7302/Z2oPoWXJ> [3.7.2018].
- Ewens, Franz Josef: *Anton Eberl: ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800*, Dresden 1927.
- Gerber, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790–1792.
- Gruber, Gernot: »Mozart und die Nachwelt«, in: *Mozarts Welt und Nachwelt*, hg. von Claudia Maria Knispel und Gernot Gruber, Laaber 2009 (= *Mozart Handbuch* Bd. 5).
- Günther, Michael: »Ein neu entdecktes Portrait der Josepha von Paumgarten von Georg Anton Abraham Urlaub. Eine bedeutende Förderin Mozarts in München

- und ihr Umfeld«, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 58 (2006), S. 106–128.
- Haas, Robert: »Anton Eberl«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1951, S. 123–130.
- Haberkamp, Gertraut: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart: Bibliographie*, Tutzing 1986 (= *Musikbibliographische Arbeiten* Bd. 10).
- Huber, F. X. und Süßmayr, [Franz Xaver]: *Auf die Ankunft Sr. königlichen Hoheit des Erzherzogs Carls in Wien*, [Wien] 1798.
- Kinsky, Georg: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln: Katalog* Bd. IV, Köln 1916.
- Kinsky, Georg: *Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrates Wilhelm Heyer in Köln* Bd. [1], Berlin, 1926.
- Köchel, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 8. Aufl., Wiesbaden 1983.
- Kurpfalzbaierisch-adelicher Damenkalender auf das Jahr 1806*, München 1806.
- Leisinger, Ulrich: »Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadé Mozart«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin/Boston 2015 (= *Bausteine zur Geschichte der Edition* 5), S. 337–368.
- Lewicki, Rudolf: »Konstanze und Nissen an Carl Mozart«, in: *Mozarteums-Mitteilungen* 1. Jg. (1918/19), Heft 4, S. 4–29.
- Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811.
- Lomnäs, Bonnie und Lomnäs, Erling: *Catalogue of music manuscripts, Stiftelsen Musik-kulturens Främjande (Nydahl Collection)*, Stockholm 1995.
- Morgenstern, Anja: »Neues zur Entstehungsgeschichte und Autorschaft der ›Biographie W.A. Mozart's‹ von Georg Nikolaus Nissen (1828/29)«, in: *Mozart-Jahrbuch* 2012, Kassel 2014, S. 21–146.
- Mozart, Marie Anne: »*meine tag ordnungen*«: *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter 1775–1783 mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang und ihres Vaters Leopold*, hg. von Geneviève Geffray unter Mitarbeit von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1998.
- Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel u.a. 1962–1975 (Bd. I–VII), Einführung und Ergänzungen von Ulrich Konrad, Kassel u.a. 2006 (Bd. VIII).
- Mozart: Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, <http://dme.mozarteum.at/briefe>.

- Mozarts Gedächtnißfeyer*, ohne Ort und Autor, 1797.
- Mozarts Gedächtnißfeyer. Verfaßt und in Musik gesetzt von Carl Cannabich. Aufgeführt im Prager Nationaltheater am 17. März 1797*, Prag 1797.
- Münster, Robert: »Ich bin hier sehr beliebt«: Mozart und das kurfürstliche Bayern; eine Auswahl von Aufsätzen, zum 65. Geburtstag des Autors, Tutzing 1993.
- Münster, Robert: »Ich würde München gewis Ehre machen«: Mozart und der kurfürstliche Hof zu München, Weißenhorn 2002.
- Münster, Robert: »Nissens ›Biographie W. A. Mozarts‹«, in: *Acta Mozartiana* 9 (1962), S. 2–14.
- Münster, Robert: *Bayerische Staatsbibliothek: Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo* [Ausstellung u. Katalog Robert Münster], München 1981 (= *Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge*, 24).
- Neumayr, Eva und Brinzing, Armin: »Das Projekt ›Mozart-Nachlass‹: eine Kooperation zwischen der Internationalen Stiftung Mozarteum und dem Archiv der Erzdiözese Salzburg«, in: *Forum Musikbibliothek* 39 (2018), S. 22–30.
- Niemetschek, Franz Xaver: *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart: nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798.
- Nissen, Georg Nikolaus: *Biographie W. A. Mozart's: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, Leipzig 1828.
- Nottelmann, Karsten: *W. A. Mozart Sohn: der Musiker und das Erbe des Vaters*, Kassel 2009 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg Bd. 14).
- Offenbacher, Eric: »Carl Cannabich and his cantata Mozarts Gedächtnis Feyer«, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 7/1 (2003), S. 4–6.
- Pechstaedt, Volkmar von: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi*, Tutzing 1996.
- Schneider, Hans: *Makarius Falter (1762–1843) und sein Münchner Musikverlag (1796–1888)* Bd. 1, Tutzing 1993.
- Schwob, Rainer J.: *W.A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus, deutschsprachiger Raum, 1782–1800: Edition*, Stuttgart 2015 (= *Beiträge zur Mozart-Dokumentation* Bd. 1).
- Senefelder, Alois: *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey* Bd. 1, München 1818.
- Servatius, Viveca: *Constanze Mozart: Eine Biographie*, Wien/Köln/Weimar 2018.

- Spatzenegger, Hans: »Entwendete Musikalien aus dem Besitz des Domchors in Salzburg«, in: *Fontes Artis Musicae* 25 (1978), S. 152–156.
- Strebel, Harald: »Franz Danzi. Marginalien zu Leben und Werk eines vergessenen Mozartverehrerers, seinen ›Marchandischen‹ Anverwandten und den Beziehungen zu Mozart«, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart. Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich* 14. Jg. (2004), Heft 23, S. 17–57.
- Volek, Tomislav: »Das Repertoire des Nostitz-Theaters in Prag in den Jahren 1794, 1796–1798«, in ders.: *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen*, hg. von Milada Jonášová und Matthias Johannes Pernerstorfer, Bd. 1, Wien 2016, S. 177–294.
- White, Alton Duane: *The Piano Works of Anton Eberl, 1765–1807*, Diss., University of Wisconsin 1971.
- Wurzbach, Constantin von: *Mozart-Buch*, Wien 1869.
- Zahn, Robert von: *Musikpflege in Hamburg um 1800: der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991 (= *Beiträge zur Geschichte Hamburgs* Bd. 41).



Oper – Südwest beleuchtet Aspekte des Musiktheaters vor allem an den südwestdeutschen Höfen des 18. Jahrhunderts. So werden neue Möglichkeiten zur Rekonstruktion des Opernrepertoires in Rastatt, Baron Sigismund von Rumlings Musiktheater für Zweibrücken und die besondere Finalgestaltung von Niccolò Jommellis *Didone abbandonata* am württembergischen Hof, aber auch der Kompositionsprozess von Johann Adolph Hasses Dresdner Opern thematisiert. Daneben widmen sich drei Beiträge Franz Danzi und dessen Auseinandersetzung mit Wolfgang Amadeus Mozart.

ISBN 978-3-948083-20-5



9 783948 083205