

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 *Münchner 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 hindurchhörete«.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 gleiches 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 aufgehhalten 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 Aufttrittsarien 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 Dorfdeputirten*, *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, jezt 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 »acienne 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 theatrale 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 Nuancierung 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, Partiturokopie 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, Irmind (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!

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!

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 14
Sc. 4			Fernando, Bastian				14
Sc. 5			Fernando, Cecilia				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“	33 35 35	20 20 22
				Es-Dur	Allegro molto 6/8: „So sey es geschworen“	40	22
Akt II	Bild 2	Saal mit 4 Türen					22
Sc. 1	Nr. 6	[Cavatine] / Aria	Julie Julie + Laura	F-Dur	Larghetto 2/4: „Oft schwindet meine Bangigkeit“	43	22 23
Sc. 2	Nr. 7	[Rondeau] / Aria	Gusmann, Ambros, Matthias, Niklas, Laura	B-Dur	Allegretto 6/8 [Laura]: „Wie ein Dieb schleicht die Lieb“	45	23
Sc. 3	Nr. 8	[Sextett]	+ Fernando	C-Dur	Allegro moderato C [Gusman]: „Kommt herein ihr Bärenhäuter“ + Niklas, + Ambros + Matthias + Laura	50	27
Sc. 4				C-Dur	Più Allegro C: „Seht mein Beutel steht euch offen“ [Sextett]	57	29
Sc. 5			- Fernando				
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 Es-Dur	Allegro ♯ „Wenn im Felde Säbel blitzen“ „Morgen wird ein Fest gegeben“	122	54
							→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						62
	Nr. 17	Duetto	F-Dur	Andante quasi Allegretto 2/4 [Laura/Bastian]: „Ey musst du denn alles wissen“	141	64
						64
						64
						65
						66
						68
						69
						70
						70
						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
			B-Dur	Allegro vivo 2/4 [Niklas]: „Hier ist er Herr General!“	160	80
	[14a]					
						80
						81
						81
						82
						82
						83
						84
						85
						86
						86