

## »Feingefühlte Charakteristik«

Mozart-Rezeption in Franz Danzis *Der Berggeist*<sup>1</sup>

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?<sup>2</sup>

- 
- 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.<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> 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*,<sup>5</sup> die Danzi kurz nach einer Phase intensiver theaterpraktischer Beschäftigung mit Mozarts Opern komponierte,<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> Das Libretto war bereits 1811 im Rahmen der postumen Ausgabe der *Auserlesene[n] Schriften* von Lohbauers im Druck erschienen,<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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,<sup>10</sup> andererseits verfügt er über magische Kräfte und kann schließlich sogar als strafender Charakter agieren.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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 - wohn - tes 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.<sup>13</sup> 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.



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 süsster 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«. <sup>14</sup> 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. <sup>15</sup> Die Jungfrau, die Rübezahl

---

<sup>14</sup> Herre: *Franz Danzi*, S. 11.

<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> 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 Kindspflicht<sup>17</sup> 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, <sup>3</sup>2017, 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 Vermählung<sup>18</sup> (im Diesseits) und gegen die vom Vater angekündigte Hochzeit mit dem vermeintlichen »Prinz[en]«<sup>19</sup> 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).<sup>20</sup> 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«<sup>21</sup> 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,<sup>22</sup> während B-Dur von ihm mit »heitere[r] Liebe« sowie »gute[m] Gewissen«<sup>23</sup> 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«<sup>24</sup> 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 Arie<sup>25</sup> 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 Erklängen 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.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup>

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

<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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,<sup>31</sup> 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«<sup>32</sup> 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.