



HEIDELBERGER AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN
Akademie der Wissenschaften
des Landes Baden-Württemberg

Sarah-Denise Fabian · Silke Leopold ·
Panja Mücke · Rüdiger Thomsen-Fürst (Hg.)

Johann Stamitz und die europäische Musikermigration im 18. Jahrhundert



HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Johann Stamitz und die europäische
Musikmigration im 18. Jahrhundert

Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik

Band 4

Herausgegeben von der Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
unter Leitung von Silke Leopold

Johann Stamitz und die europäische Musikermigration im 18. Jahrhundert

Bericht über das Symposium in Schwetzingen
17.–18. Juni 2017 aus Anlass des 300. Geburtstags
von Johann Stamitz

Herausgegeben von

Sarah-Denise Fabian, Silke Leopold,
Panja Mücke und Rüdiger Thomsen-Fürst

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Bericht über das Symposium in Schwetzingen 17.–18. Juni 2017
aus Anlass des 300. Geburtstags von Johann Stamitz, veranstaltet
von der Forschungsstelle Geschichte der Südwestdeutschen
Hofmusik der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und
der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst
Mannheim.

Dieser Band wurde mit Mitteln des Ministeriums für Wissenschaft,
Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



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

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP)
Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von
Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauer-
haft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-786-7

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.786>

Text © 2021, das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Umschlagabbildung: *A New Map of the Empire of Germany divided into
Circles* [London, 2. Hälfte 18. Jh.], Ausschnitt (Privatbesitz).

ISSN: 2569-2739

eISSN: 2569-2747

ISBN 978-3-96822-060-4 (Hardcover)

ISBN 978-3-96822-061-1 (PDF)



Johann Stamitz (1717–1757), Detail aus: Jean-Baptiste Cartier
*L'Art du violon ou Collection choisie dans les sonates des écoles italienne,
française et allemande*, Paris 1799, Titelblatt (Privatbesitz).

Inhalt

	Vorwort	1
<i>Silke Leopold/ Panja Mücke</i>	Einleitung	3
<i>Gwendolyn Döring</i>	Johann Stamitz und seine Ausbildung bei den Jesuiten	9
	Zur Bedeutung länderübergreifender Netzwerke für Migrationsprozesse im 18. Jahrhundert	
<i>Andreas Trobitius</i>	Johann Stamitz' Missa Solemnis in D	31
	Provenienz, Stil, Rezeption	
<i>David Vondráček</i>	Der tschechische Blick auf Johann Stamitz	45
<i>Thomas Betzwieser</i>	Komponieren zwischen Theater und Konzert: der ›Mannheimer‹ Franz Beck in Bordeaux	71
<i>Sarah Noemi Schulmeister</i>	»Cors et Clarinettes nouvellement arrivés...«	93
	Zur Präsenz deutscher Hornisten in Paris ab Mitte des 18. Jahrhunderts	
<i>Rüdiger Thomsen-Fürst</i>	Die Familie Ziwny	117
	Böhmische Hornisten in süddeutschen Hofkapellen	
<i>Sarah-Denise Fabian</i>	»von Niemand angefochten oder tourbirt«?	141
	Katholische Musiker am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg	
<i>Norbert Dubowy</i>	Italienische Instrumentalisten an deutschen Höfen	163
	Über die Autorinnen und Autoren	191

Vorwort

Der vorliegende Band vereinigt eine Auswahl von Referaten der Tagung »Die Familie Stamitz und die europäische Musikermigration im 18. Jahrhundert«, die am 17. und 18. Juni 2017 im Palais Hirsch in Schwetzingen stattfand. Aus Anlass des 300. Geburtstags von Johann Stamitz veranstalteten die Forschungsstelle Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim gemeinsam dieses Symposium, das unter der Leitung von Prof. Dr. Silke Leopold und Prof. Dr. Panja Mücke stand.

Bei der Vorbereitung der Tagung wollte man neue Wege beschreiten. Einladungen ergingen zum einen an WissenschaftlerInnen, die sich schon seit längerer Zeit mit der Thematik der Tagung beschäftigten. Zum anderen wurden explizit junge WissenschaftlerInnen motiviert, Fragestellungen zu entwickeln und Themenvorschläge für Referate einzureichen. Es wurde ein Call for Papers publiziert, der sich speziell an den wissenschaftlichen Nachwuchs richtete. Die Forschungsstelle veranstaltete dann für die InteressentInnen am 10. Juni 2016 einen Workshop in Schwetzingen, bei dem die Vorschläge diskutiert, Probleme erörtert und Themen konkretisiert wurden.

Die HerausgeberInnen möchten sich bei allen TeilnehmerInnen ganz herzlich für die Beiträge bedanken. Der Dank gilt aber auch Johannes Knüchel für die redaktionelle Mitarbeit an diesem Band, der Stadt Schwetzingen, die die Räumlichkeiten für die Tagung zur Verfügung stellte, sowie der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim für die Finanzierung der Tagung.

Schwetzingen, im April 2021
Die HerausgeberInnen

Einleitung

Über die Sesshaften und die Migranten in der Musikgeschichte

Die Geschichtswissenschaften, auch die Musikgeschichtswissenschaften, sind Kinder des 19. Jahrhunderts und damit jener Epoche, in der das Konzept des Nationalstaats das Maß aller Dinge zu sein schien – zunächst als Idee, für die es sich lohnte, Blut zu vergießen, später als politische Realität. Es darf deshalb nicht verwundern, dass sich der nationale Gedanke schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die Musikgeschichtsschreibung verirrte. Johann Nikolaus Forkels Biographie über Johann Sebastian Bach aus dem Jahre 1802, die erste ihrer Art, endete mit einer emphatischen Beschwörung eines deutschen Vaterlandes, das es zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal in Ansätzen gab: »Und dieser Mann der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Declamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird – war ein Deutscher. Sey stolz auf ihn, Vaterland; sey auf ihn stolz, aber, sey auch seiner werth!«¹

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkte sich der Wettstreit der Nationen um die politische und kulturelle Hegemonie in Europa auch auf die Wissenschaft von der Musik aus. Emblematisch hierfür sind die Untertitel, die Hugo Riemann den letzten beiden Teilen seines *Handbuch der Musikgeschichte* gab. Zwischen 1904 und 1913 veröffentlichte Riemann insgesamt zwei Bände in fünf Teilen, deren erste *Die Musik des klassischen Altertums*, *Die Musik des Mittelalters (bis 1450)* und *Das Zeitalter der Renaissance, bis 1600* betitelt waren. Danach wurde Riemann expliziter. Der vierte trug den Titel *Das Generalbasszeitalter: Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, den fünften nannte er *Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts: Die großen deutschen Meister*.² Bedenkt man, dass zwischen dem dritten und dem vierten Teil ein Zeitraum von fünf Jahren klafft, so mag es scheinen, als habe sich auch Riemann, am Vorabend des Ersten Weltkrieges, den nationalistischen Strömungen seiner Zeit nicht ganz entziehen können.

1 Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Nachdruck Frankfurt/Main 1950, S. 69.

2 Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1,1 Leipzig 1904; Bd. 1,2 Leipzig 1905; Bd. 2,1 Leipzig 1907; Bd. 2,2 Leipzig 1912; Bd. 2,3 Leipzig 1913.

Emblematisch ist auch der Werdegang der großen Denkmälerausgaben Ende des 19. Jahrhunderts. Ursprünglich als eine internationale Publikation (unter der Führung Guido Adlers, des späteren Wiener Ordinarius) mit dem Titel *Monumenta historiae musices* konzipiert, scherte die preußische Musikwissenschaft alsbald aus und begann 1892 mit einer Reihe namens *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Wie sich Niccolò Jommelli dorthin verirren konnte, hätte freilich ebenso einer Erklärung bedurft wie die Veröffentlichung italienischer Oratorien, wenn sie von ursprünglich deutschsprachigen Komponisten wie etwa Johann Adolf Hasse aus Bergedorf stammten. Guido Adler konterte 1894 mit der Gründung der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* und heilte mit diesem Titel den Geburtsfehler der preußischen Reihe, indem er Österreich nicht als einen stilistischen, sondern als einen geographischen Ort definierte. »In Österreich« konnten alle Flamen, Italiener, Franzosen, Böhmen ihre Musik machen, ohne dass diese als »deutsche Tonkunst« vereinnahmt wurde. Die Herausgeber der deutschen Denkmäler nahmen sich diese Idee zu Herzen: Im Jahre 1900 begründeten sie eine zweite Reihe mit dem Titel *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Nun konnten die Werke von Evaristo Felice dall'Abaco oder Johann Stamitz veröffentlicht werden, ohne die Frage beantworten zu müssen, was an den Concerti grossi des Italieners oder den Sinfonien des Böhmen »deutsch« sei.³

Dabei ist die Musikgeschichte Europas zu allen Zeiten, selbst während der »Weltherrschaft der Italiener«, in weit höherem Maße von Migration geprägt gewesen als von Sesshaftigkeit. Mag es auch zu allen Zeiten bedeutende Musiker gegeben haben, deren Wirken sich in einem engen geographischen Rahmen vollzog – Claudio Monteverdi gehört ebenso dazu wie Henry Purcell oder Johann Sebastian Bach –, so erweist sich die Zahl der Migranten unter den Musikern doch als deutlich größer. Auch die Musikermigration war, so unterschiedlich sie sich auch entwickelte, immer von dem Verhältnis von Angebot und Nachfrage geprägt. Im 15. und 16. Jahrhundert gehörten die Kathedralen des frankoflämischen Raums zu den musikalischen Kaderschmieden Europas. Aber es gab nicht genügend Arbeitsplätze für die bestens ausgebildeten Musiker. Gleichzeitig wuchs der Bedarf an guten Musikern in den aufstrebenden Fürstentümern Italiens und am päpstlichen Hof, der nach seiner Rückkehr von Avignon nach Rom auch kulturell neue Zeichen setzen wollte. Es darf daher nicht überraschen, dass das Musikleben in Italien über mehrere Generationen hinweg von Musikern aus dem Norden geprägt war. Prominenteste Vertreter dieser Migrationswelle sind etwa Josquin Desprez, Adrian Willaert und später noch Orlando di Lasso. An der Wende

3 Ausführliche Bemerkungen zu diesem Thema finden sich bei: Silke Leopold, »Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen«, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (= *Analecta Musicologica* 49), hg. v. ders. und Sabine Ehrmann-Herfort, Kassel u. a. 2013, S. 30–39.

vom 17. zum 18. Jahrhundert kehrte sich der Strom der musikalischen Migranten gleichsam um. In Italien, vornehmlich in Neapel, bildeten die Konservatorien so viele Musiker aus, dass der italienische Markt sie nicht aufnehmen konnte. Sie gingen dorthin, wo sie mit offenen Armen empfangen wurden, nach Wien, München oder Dresden, aber auch in die großen Städte wie London, Hamburg oder Leipzig. Und sie scherten sich nicht um jene Grenzen, die der Krieg der Konfessionen im Reich gezogen hatte. Katholische Sänger aus Italien sangen in evangelischen Kirchen in Deutschland, ebenso wie protestantische Musiker in Rom die Orgel spielten. Welchem Bekenntnis ein Komponist anhing, musste nicht unbedingt eine Rolle bei der Vergabe von Kompositionsaufträgen spielen, was sich am deutlichsten bei Georg Friedrich Händel beobachten lässt: Kein anderer Komponist hat wohl in so vielen Konfessionen geistliche Musik geschrieben – in der reformierten, der evangelischen, der katholischen und der anglikanischen.

Im 18. Jahrhundert war die Musikermigration darüber hinaus Teil einer höfischen Kultur, die sich das Beste von überall her zu holen trachtete. Unter den Fürsten des Heiligen Römischen Reiches, den politischen und militärischen Schwergewichten ebenso wie den kleinen, eher unbedeutenden Duodezfürstentümern, herrschte eine lebhaftige Konkurrenz um die glänzendste Hofhaltung: Glücklicher der Fürst, der italienische Sänger, französische Tänzer, deutsche Tastenmusiker und böhmische Geiger sein eigen nennen konnte. Würde man die Lebensgeschichten von Musikern einmal nicht von ihrer Herkunft, sondern von ihren Wirkungsstätten aus beurteilen, so würde man wohl feststellen, dass die Mehrzahl von ihnen eine Spur der Migration durch weite Teile Europas zog. Und so gilt auch und insbesondere für die Musikgeschichte, was Stephen Greenblatt 2010 so formulierte: »The reality, for most of the past as once for the present, is more about nomads than natives.«⁴

Musikermigration am kurpfälzischen Hof

Im Blick auf die Musikermigration bildet der kurpfälzische Hof in Mannheim einen üblichen wie unüblichen Fall gleichermaßen. Auf der einen Seite versammelte man unter Kurfürst Carl Theodor zwischen 1747 und 1778 europäische Spitzenkräfte in der Mannheimer Hofkapelle – hier finden sich Musiker böhmischer, italienischer, elsässischer und niederländischer Herkunft. Dass es eine Anwerbung externer Kräfte gegeben haben muss, zeigt sich im jahrzehntelangen kontinuierlichen Neuzugang von böhmischen und italienischen Musikern.

4 Stephen Greenblatt, »Cultural mobility. An Introduction«, in: *Cultural Mobility. A Manifesto*, hg. v. dems., Ines Zupanov u. a., Cambridge 2010, S. 1–23, hier: S. 6.

Auf der anderen Seite setzte man aber in Mannheim wesentlich stärker als an anderen Höfen auf interne Personalentwicklung durch die Ausbildung geeigneter junger Musiker. Diese entstammten oft den zugewanderten Musiker-Familien und wurden je nach Begabung in Instrumentalspiel, Ballett, Gesang und Komposition unterwiesen. Dass man in Mannheim dabei auch einige Mädchen für die Opernbühne oder das Ballett schulte, dürfte eine weitere Besonderheit sein. In der Blütezeit der Kapelle ab den 1750er Jahren verzeichnen die Mitgliederlisten des Mannheimer Orchesters zahlreiche Migranten der zweiten und dritten Generation, deren Familien in Mannheim sesshaft geworden waren. Wie uns oft zitierte zeitgenössische Quellen zur Spielweise des Orchesters deutlich machen, gehörte die fundierte, auf homogenen Klang ausgerichtete Musiker-Ausbildung zu den Erfolgsfaktoren der Mannheimer Orchesterkultur. In diesen Zusammenhang muss noch etwas Anderes erwähnt werden: Offenbar ermunterte der Kurfürst die Musiker zur Mobilität und sah Auslandserfahrungen als tragende Säule der Orchesterqualität an. Besonders talentierte Nachwuchsmusiker wurden großzügig mit Stipendien ausgestattet und zur weiteren Qualifizierung nach Italien geschickt, andere erhielten längere Freistellungen, um Konzertreisen vor allem nach Paris zu unternehmen.⁵

Dass man in Mannheim einen höfischen Sonderweg beschritt und das Orchesterpersonal durch gezielte Ausbildung vor Ort qualifizierte, vermerkt schon ein anonymer Bericht in Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend* im Jahr 1767:

Ihro Churfürstl. Durchl. von der Pfalz haben bishero nicht allein die Gelehrsamkeit, sondern auch andere Künste und Wissenschaften so sehr befördert, daß Sie nicht nöthig haben ihre Virtuosen aus Osten und Westen zu verschreiben, sondern in Ihrer eigenen Residenz geschickte Leute aller Arten haben. Unter andern hat sich der Herr Christian Canabich [!] mit seiner Geschicklichkeit gezeiget. Er ist erster Concertmeister am Churfürstl. Hofe. In der Violin und Composition ist er seine Geschicklichkeit dem Unterricht des Herrn Steinmetzens [Johann Stamitz] schuldig; solche hat er hernach in Italien durch

⁵ Vgl. grundlegend zur Mannheimer Hofkapelle: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992; *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* 8), hg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Rüdiger Thomsen-Fürst, Frankfurt am Main u. a. 2002 und Bärbel Pelker, »Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)«, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme* (= *Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik* 1), hg. v. Silke Leopold und Bärbel Pelker, Schwetzingen 2014, S. 195–366, online-Publikation Heidelberg 2018, urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-347-3, letzter Zugriff: 16.11.2020.

Anweisung des Herrn Jomelli vermehrt. [...] Der zweyte Concertmeister am Churfürstl. Hofe ist Herr Joseph Toeschi, er kommt gleichfalls aus der Steinmetzischen Schule.⁶

Christian Cannabich ist ein „Paradebeispiel“ für erfolgreiche Personalentwicklung in Mannheim: 1731 als Sohn des Hofmusikers Matthias Cannabich geboren, wurde er durch Johann Stamitz im Violinspiel unterrichtet und ab 1746 Kapellmitglied. 1752 reiste er mit einem kurfürstlichen Stipendium für drei Jahre nach Italien (u. a. mit Unterricht bei Niccolò Jommelli und Giovanni Battista Sammartini), um dann 1758 zum Konzertmeister und 1773 zum Direktor der Instrumentalmusik aufzusteigen. Mehrere längere Reisen führten Cannabich nach Paris, bevor er mit Carl Theodor 1778 nach München übersiedelte. Carl Joseph Toeschi fällt ebenfalls durch umfangreiche Reisetätigkeit auf: Als Sohn des römischen Musikers Alessandro Toeschi 1731 in Ludwigsburg geboren, zog er mit dem Vater nach Mannheim um. Nach einer Ausbildung bei Stamitz wurde er 1750 Kapellmitglied und bekleidete ab 1758 die Position eines Konzertmeisters und ab 1773 die des Kabinettsmusikdirektors. Zwischen 1758 und 1773 weilte er mehrfach in Paris; 1778 folgte auch Toeschi dem Kurfürsten nach München.

Johann Stamitz ist für die Anfangsphase des Orchesters von kaum zu überschätzender Bedeutung, was im Ausdruck »Steinmetzische Schule« den passenden Ausdruck findet. Und er ist einer der mobilen böhmischen Musiker, der aufgrund der großartigen finanziellen Bedingungen und künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten, die ihm der Mannheimer Hof bot, schließlich in der Kurpfalz sesshaft wurde. Johann Stamitz wurde am 19. Juni 1717 im böhmischen Německý Brod/Deutschbrod (Havlíčkův Brod) geboren. Entsprechend der angesehenen gesellschaftlichen Position seines Vaters, der als Stadtrat, Organist und Kaufmann tätig war, erhielt er in den Jahren 1728 bis 1734 eine vielfältige und fundierte Ausbildung am Jesuitengymnasium in Jihlava/Iglau und für ein Jahr an der (ebenfalls von Jesuiten geleiteten) Prager Universität. Die folgenden Wanderjahre liegen immer noch weitgehend im Dunkeln. Ein Dresden-Aufenthalt darf vermutet werden, belegt ist jedoch erst ein Konzert 1742 im Umfeld der Frankfurter Krönungsfeierlichkeiten für Kaiser Karl VII. In der *Frankfurter Concert-Chronik* wird er als »der berühmte Virtuose Stamitz« angekündigt, der sich als Komponist und Solist auf »der Violin, Viola d’amore, Violoncello und Contre-Violon Solo hören lassen wird«⁷.

6 Anon., »Manheim [!]«, in: Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 21. September 1767, Leipzig 1767, S. 92.

7 Zitiert nach Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 94), Wilhelmshaven 1984, Teil 1, S. 76–77.

Ob Stamitz 1741 oder 1742 bereits in Mannheim angestellt war, ist noch nicht abschließend geklärt. Dokumentiert ist er 1743 als Konzertmeister am kurpfälzischen Hof, als er eine erhebliche Gehaltszulage erhielt. Der nächste Karriere-Schritt erfolgte 1750 mit der Beförderung zum Instrumentalmusikdirektor und 2. Hofkapellmeister. Stamitz übernahm zahlreiche Aufgaben für den Auf- und Ausbau der Mannheimer Hofkapelle, die von 23 Musikern 1743 auf 65 Mitglieder in Stamitz' Todesjahr 1757 erweitert wurde. Er wirkte als Orchesterleiter und Violinlehrer für eine ganze Geiger-Generation (Ignaz Fränzl, Christian Cannabich, Carl Joseph und Johann Toeschi). Stamitz tat sich als Virtuose hervor, als Komponist von Konzerten und ca. 60 Sinfonien. Er legte auf diese Weise den Grundstein für den Ruhm der Mannheimer Hofkapelle, die in den 1760er und 1770er Jahren ihre quantitative wie qualitative Blütezeit erleben sollte.

Heute würde man Stamitz als einen Arbeitsmigranten bezeichnen: Aus einem Brief des Bürgermeisters von Nêmecký Brod/Deutschbrod aus dem Jahr 1769 geht hervor, dass er »vor zeithen in Böhmen als virtuoser Musicus eine Convenabl Salarisirte Condition gesucht, in nicht Erfindungsfall aber sich in das Pfaltzische nacher Manheim begeben – und bei Erwürbung einer dergleichen Condition sich alldasselbst sesshaft gemacht haben sollte.«⁸ Das einst von zahlreichen hochkarätigen Adelskapellen geprägte Musikleben in Böhmen war im Zuge der Schlesischen Kriege fast zum Erliegen gekommen. Zur selben Zeit bauten die mittleren und großen europäischen Höfe, die im kulturellen Mächtkonzert eine vordere Position einnehmen wollten, ihre Orchester aus und waren auf der Suche nach musikalischen Fachkräften. Sie boten hoch- bis höchstdotierte Stellen für qualifizierte Künstler und hervorragende berufliche Perspektiven. Diese Push- und Pull-Faktoren dürften die breite Migrationsbewegung böhmischer Musiker im 18. Jahrhundert ausgelöst oder zumindest verstärkt haben.

Durch die Erlangung einer angesehenen Position in der Hofkapelle konnte sich Stamitz innerhalb weniger Jahre finanziell, kulturell und strukturell integrieren – durch seine Heirat 1744 mit Maria Antonia Lünenborn dürfte seine soziale Verankerung in Mannheim nochmals deutlich gestärkt worden sein. Längere Konzertreisen führten ihn 1751 und 1754/55 nach Paris, wo er im Concert spirituel als Virtuose und Komponist auftrat und die Konzerte bei Alexandre Jean Joseph Le Riche de la Pouplinière leitete. Durch diese Konzerttätigkeit und die Erlangung eines königlichen Druckprivilegs trug er zur Verbreitung des Ruhms der Mannheimer Hofkapelle ebenso bei wie zum Transfer der Mannheimer kompositionstechnischen Neuerungen. Der in Mannheim sesshaft gewordene Stamitz wurde wenige Jahre später durch erneute Phasen von Mobilität zum Multiplikator der Mannheimer Musikkultur.

8 Zitiert nach Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil I, S. 75.

Gwendolyn Döring (Mainz)

Johann Stamitz und seine Ausbildung bei den Jesuiten

Zur Bedeutung länderübergreifender Netzwerke für Migrationsprozesse im 18. Jahrhundert

Die Familie Stamitz gilt gemeinhin als Beispiel für eine gelungene kulturelle Integration. Um die Ursachen hierfür zu erschließen, ist eine intensive Auseinandersetzung mit den zentralen Stationen in der Biographie Johann Stamitz' erforderlich. Gerade über die Jahre vor seiner Ankunft am kurpfälzischen Hof ist jedoch wenig bekannt.¹ Konzentriert man sich zunächst weniger auf die Lücke in Stamitz' Biographie,² sondern umgekehrt auf bekannte Fakten, erweist sich das Wissen um seine Ausbildung am Iglauer Jesuitengymnasium als vielversprechender Ausgangspunkt für weitere Überlegungen.³ Ausschlaggebend hierfür sind die enge Vernetzung des Ordens bzw. der Kollegien an internationalen Standorten⁴ sowie die feste Verankerung der Musik im Lehrplan sowie im Schulalltag.⁵ Tatsächlich neue faktische Erkenntnisse im Sinne der konkreten Schließung der erwähnten biographischen Lücke sind zumindest zum jetzigen Zeitpunkt aufgrund der Quellenlage schwer zu erzielen.⁶

- 1 Vgl. Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 93/94), 2 Bde., Wilhelmshaven 1984, 1. Bd., S. 7.
- 2 Diese Lücke betrifft den Zeitraum von 1735–1741 (vgl. ebd., S. 68).
- 3 Mehrfach wird in der vorhandenen Forschungsliteratur die »hohe Qualität im musikalischen Unterricht« (Art. »Iglau [Jihlava]«, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, 1. Bd., München 2000, Sp. 1043–1050 [Klaus-Peter Koch], hier Sp. 1045) am Iglauer Jesuitengymnasium betont (vgl. auch Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 68).
- 4 Vgl. Peter C. Hartmann, *Die Jesuiten*, München 2001, S. 19–22; Art. »Kolleg«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, 6. Bd., Stuttgart 2007, Sp. 869–872 (Alexandra Weber), hier Sp. 872.
- 5 Vgl. z.B. Hartmann, *Die Jesuiten*, S. 62–65; P. Alois Kroess SJ, *Geschichte der böhmischen Provinz der Gesellschaft Jesu*, 3. Bd.: *Die Zeit von 1657 bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773*, neu bearb. und erg. v. P. Karl Forster SJ, Prag 2012, v.a. S. 384–385; Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 72; Art. »Jesuiten«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, 6. Bd., Stuttgart 2007, Sp. 7–15 (Peter Walter / Melanie Wald), v.a. Sp. 13–14; Jaroslav Smolka, »Einleitung in das Kapitel: Musik bei den Jesuiten«, in: *Bohemia jesuitica 1556–2006*, hg. v. Petronilla Cemus, in Zusammenarbeit mit Richard Cemus SJ, 2. Bd., Prag 2010, S. 983–989, hier S. 987.
- 6 Auch Friedrich Carl Kaisers u. a. in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (Musiklesesaal bio S 59, Bde. 1–3) als Kopie einsehbarer Dissertation *Carl Stamitz (1745–1801)*, 1. Bd.: *Biographische Beiträge*, 2. Bd.: *Das symphonische Werk*, 3. Bd.: *Thematischer Katalog der Orchesterwerke*, Diss. Univ. Marburg 1962 (mschr.), liefert keine weiteren Erkenntnisse über die Leerstellen in der Biographie seines Vaters. Eine online-Publikation dieser Arbeit ist geplant.

Keinesfalls ausgeschlossen ist jedoch, dass Positionen wie die, dass Stamitz in den Jahren ab 1735 als reisender Virtuose tätig war, durch weitere Quellenfunde zukünftig noch fundierter begründet werden können.⁷

Zur Annäherung an die beschriebene Fragestellung wird in den nachfolgenden Ausführungen bereits Bekanntes aus neuem Blickwinkel betrachtet und miteinander in Beziehung gesetzt. Der gewählte Ansatz zeichnet sich dadurch aus, dass Stamitz' Biographie und damit auch die Faktoren seines Gangs nach Mannheim in einen weiteren Kontext eingebettet werden, der sich von der bloßen Suche nach faktischen Rahmendaten distanziert und insbesondere die Bedeutung von Institutionen mit internationalen Beziehungen für derartige Schritte in den Biographien einzelner Musiker hinterfragt. Vor diesem Hintergrund wird die potentielle Funktion des Jesuitenordens als länderübergreifendes Netzwerk mit Vermittlerrolle einer genaueren Betrachtung unterzogen und den Umständen der Anstellung Stamitz' am kurpfälzischen Hof gegenübergestellt. Dabei soll untersucht werden, inwiefern die Ausbildung an der Jesuitenschule die Weichen für seine spätere Tätigkeit stellen konnte.

Zur methodischen Unterstützung der Analyse wird dabei auf aus der Historischen Netzwerkforschung stammende Ansätze zurückgegriffen.⁸ Da in diesem Rahmen eine umfassende Diskussion des Forschungsgebiets selbst in Bezug auf die Fragestellung weder intendiert ist noch Raum findet, beschränkt sich die Auseinandersetzung hiermit auf einen kurzen Abriss der Bandbreite der vorhandenen Herangehensweisen mit ihren Chancen und Problemen sowie die Auswahl eines Modells, dessen Anwendung einen Erkenntnisgewinn im Hinblick auf das vorliegende Beispiel verspricht. Ganz grundsätzlich sei vorangestellt, dass die Historische

7 Vgl. Art. »Stamitz (Familie)«, in: *MGG2*, Personenteil 15, Kassel u. a. 2006, Sp. 1301–1314 (Bärbel Pelker/Rüdiger Thomsen-Fürst/Ludwig Finscher), hier Sp. 1304.

8 Folgende Arbeiten geben einen guten Überblick über den aktuellen Forschungsstand und die Ausrichtung des Forschungsgebiets: Simone Derix, »Vom Leben in Netzen. Neue geschichts- und sozialwissenschaftliche Perspektiven auf soziale Bewegungen«, in: *Neue Politische Literatur* 55 (2011), S. 185–206; Morten Reitmayer/Christian Marx, »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, in: *Handbuch Netzwerkforschung* (= *Netzwerkforschung* 4), hg. v. Roger Häußling und Christian Stegbauer, Wiesbaden 2010, S. 869–880; Marten Düring u. a. (Hg.), *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen* (= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen [KWI] zur Methodenforschung* 1), Berlin 2016; Marten Düring/Ulrich Eumann, »Historische Netzwerkforschung: Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 39 (2013), S. 369–390. Eine Bibliographie mit neueren Forschungsbeiträgen zum Thema wird auf folgender Plattform bereitgestellt: »Historical Network Research. Network Analysis in the Historical Disciplines«, 2017, online-Ressource: <http://historicalnetworkresearch.org>, letzter Zugriff: 10.10.2017 (vgl. auch Christian Marx, »Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung. Zwischen Analyse und Metapher«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen* [= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen [KWI] zur Methodenforschung* 1], hg. v. Marten Düring u. a., Berlin 2016, S. 63–84, hier S. 67).

Netzwerkforschung in sich äußerst heterogen ist,⁹ was sich auf die disziplinübergreifende Anwendung auch durch »Sozial-, Wirtschafts-, Politik- und KommunikationswissenschaftlerInnen«¹⁰ zurückführen lässt. Die Fülle unterschiedlicher Ansätze erstreckt sich bei der Anwendung im kulturwissenschaftlich-historischen Bereich von der »streng sozialwissenschaftlichen Anwendung in quantifizierender Form«¹¹ bis zur Nutzung im »rein metaphorischen«¹² Sinne. Insofern ist es bspw. möglich – der ursprünglichen Herkunft des Forschungsgebiets aus den Sozialwissenschaften entsprechend¹³ – Netzwerkanalyse im engeren Sinne zu betreiben und hierbei auf spezielle Softwarelösungen zurückzugreifen.¹⁴ Auf der anderen Seite der Achse ist die Beschäftigung mit Beziehungsgeflechten zwischen Einzelpersonen und größeren Strukturen wie Verbänden oder Einrichtungen¹⁵ angesiedelt, bei der eine begrenzte Anzahl an Akteuren sowie die direkte Kontextualisierung anhand von Quellenbefunden im Vordergrund stehen. Die Wahl des Ansatzes ist von Fall zu Fall wiederum abhängig von der dezidierten Fragestellung sowie der jeweiligen Quellensituation und deren Potenzial zur Aufstellung analysierbarer Datensätze.¹⁶

Christian Marx nimmt eine Einteilung der Historischen Netzwerkforschung in vier Kerngebiete vor: »Religion und Kultur (1), Familie und Verwandtschaft (2), politische Netzwerke (3) und ökonomische Verflechtungen (4)«.¹⁷ Das vorliegende Beispiel bestätigt die Auffassung des Autors, »[e]ine exakte Abgrenzung der Teilgebiete [...] [sei] nicht möglich, weil innerhalb eines Netzwerks stets unterschiedliche Ressourcen und Informationen gleichzeitig fließen«.¹⁸ So steht der erste Bereich zwar im Hinblick auf die gesellschaftlichen Kreise, in

9 Vgl. Matthias Bixler, »Die Wurzeln der Historischen Netzwerkforschung«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen [KWI] zur Methodenforschung 1)*, hg. v. Marten Düring u. a., Berlin 2016, S. 45–61, hier S. 45–46.

10 Ebd., S. 46.

11 Marx, »Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung«, S. 83.

12 Ebd.

13 Vgl. Christian Nitschke, »Die Geschichte der Netzwerkanalyse«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen [KWI] zur Methodenforschung 1)*, hg. v. Marten Düring u. a., Berlin 2016, S. 11–29, hier S. 11.

14 Vgl. Marx, »Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung«, S. 63; Bixler, »Die Wurzeln der Historischen Netzwerkforschung«, S. 45.

15 Vgl. Marx, »Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung«, S. 63.

16 Vgl. ebd., S. 65. In der »historiographischen Forschungspraxis« herrscht der zweitgenannte Ansatz – u. a. aufgrund von Quellenproblemen – deutlich vor (Reitmayer / Marx, »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, S. 869, vgl. außerdem S. 873).

17 Marx, »Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung«, S. 66.

18 Vgl. ebd.

denen sich Stamitz während seiner Ausbildung und seiner Anstellung am kurpfälzischen Hof bewegte, klar im Vordergrund, aufgrund der vielfältigen Einflussnahme der Jesuiten im weltlichen Bereich ist damit jedoch auch untrennbar eine politische Dimension verbunden. Schließlich ergeben sich bei einer grundsätzlich möglichen Erweiterung des Untersuchungsgegenstands auf die berufliche Entwicklung der Söhne Stamitz' sowie das Wirken anderer Musikerfamilien mit Migrationshintergrund in Mannheim auch Anknüpfungsmöglichkeiten zum zweiten Teilbereich.

Gerade in der Migrationsforschung lassen sich Herangehensweisen aus dem Methodenkatalog der Netzwerkforschung¹⁹ oft mit Aussicht auf eine profundere sowie klarer strukturierte Analyse der Faktoren für die Entscheidung zur Auswanderung und den Verlauf der Integration am Zielort einsetzen.²⁰ Am Beispiel Stamitz' und der Jesuiten soll nachfolgend untersucht werden, inwiefern »netzwerkartige Sozialbeziehungen«²¹ die »Überbrückung religiös-kultureller und ethnischer Schranken«²² ermöglichen können. Hierbei soll auch ergründet werden, warum das Risiko einer »sozialen Marginalisierung«²³ im Fall Stamitz' eher gering war und sich keine akute »Bedrohung [...] [seiner] soziokulturellen Identität«²⁴ ergab. Übergeordnetes Ziel ist es hierbei, den Fokus von »der Eindimensionalität personenorientierter Erzählstränge«²⁵ hin zu den »Beziehungen zwischen den untersuchten Akteuren«²⁶ zu richten,

19 Auch Marx beobachtet diese Tendenz und weist darauf hin, dass hierbei nicht zwingend immer der »netzwerkanalytische[...] Impetus der formalisierten Datenerhebung und Quantifizierung« (Marx, »Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung«, S. 72) zum Tragen kommt.

20 Folgende Auflistung stellt eine kleine Auswahl an entsprechenden Arbeiten dar: Sonja Haug/Sonja Pointner, »Soziale Netzwerke, Migration und Integration«, in: *Sozialkapital. Grundlagen und Anwendungen*, hg. v. Axel Franzen/Markus Freitag, Wiesbaden 2007, S. 367–396; Markus Gamper/Linda Reschke (Hg.), *Soziale Netzwerkanalyse in Wirtschafts- und Migrationsforschung*, Bielefeld 2010; Sonja Haug/Edith Pichler, »Soziale Netzwerke und Transnationalität. Neue Ansätze für die Historische Migrationsforschung«, in: *50 Jahre Bundesrepublik – 50 Jahre Einwanderung. Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte*, hg. v. Jan Ohliger u. a., Frankfurt am Main/New York 1999, S. 259–284; Hermann Beyer-Thoma, »Netzwerke und Migration. Wanderungen von Gelehrten aus dem evangelischen Franken nach Russland im 18. und frühen 19. Jahrhundert«, in: *Über die trockene Grenze und über das offene Meer. Binneneuropäische und transatlantische Migration im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. v. Mathias Dahlmann/Dittmar Beer, Essen 2004, S. 133–165.

21 Reitmayer/Marx, »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, S. 871.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 872.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 876.

26 Ebd.

wodurch eine »Verbindung von Mikro- und Makroebene«²⁷ bzw. zwischen »Handlungs- und Strukturebene«²⁸ hergestellt werden kann. Einige im Hinblick auf Migrationsprozesse spezifische Aspekte können u. a. Sonja Haugs Arbeiten zum Thema Sozialkapital entnommen werden.²⁹ Nach Haug und Pointner ist »[d]as Sozialkapital [...] als einflussreiche unabhängige Variable für die Migrationsentscheidung«³⁰ zu verstehen. Darüber hinaus lässt sich eine deutliche Wirkung auf den Integrationsprozess feststellen.³¹ Der Begriff des Sozialkapitals wird dabei wie folgt definiert und kann auf zwei verschiedenen Ebenen Anwendung finden – auf der von Einzelpersonen und von Kollektiven:

Für die Entscheidung zur Migration ist das Sozialkapital eine wesentliche Dominante, da es als Ressource aufgefasst werden kann. Das Ausmaß dieser Ressourcen am Herkunfts- und Zielort trägt zur Migrationsentscheidung bei. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass Sozialkapital einerseits bei einem mikroanalytischen Ansatz die Ressourcenausstattung eines Individuums charakterisiert, andererseits bei einem makroanalytischen Ansatz aber auch als Kollektivgut, d.h. als Ressource einer Gruppe, Gemeinschaft oder Gesellschaft definiert wird.³²

In diesem Sinne können sich auf den »Vergleich zwischen der Höhe des Sozialkapitalstocks des Ziel- und des Herkunftsortes«³³ konkrete Pläne zur Migration gründen. Motivierend wirken u. a. die Aussicht auf so neu entstehende »Handlungsoptionen«.³⁴ Um dieses Modell

27 Marx, »Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung«, S. 84.

28 Ebd.; vgl. auch Reitmayer/Marx, »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, S. 876.

29 Vgl. Haug/Pichler, »Soziale Netzwerke und Transnationalität«; Haug/Pointner: »Soziale Netzwerke, Migration und Integration«. Haugs und Pointners Beitrag konzentriert sich zwar am Beispiel von Migrationsbewegungen seit der Nachkriegszeit hauptsächlich auf »die sozialen Netzwerke der Migranten und [...] soziale Ursachen der Migration, [es geht] weniger um ökonomisch oder politisch verursachte Migration« (ebd., S. 368), dennoch bietet dieses Konzept mit dem Kernthema des Sozialkapitals insbesondere im Hinblick auf die Funktion und Nutzung sozialer Netzwerke aufschlussreiche Anknüpfungsmöglichkeiten an das vorliegende historische Beispiel.

30 Haug/Pointner, »Soziale Netzwerke, Migration und Integration«, S. 367, 388.

31 Vgl. ebd., S. 367.

32 Haug/Pointner, »Soziale Netzwerke, Migration und Integration«, S. 368.

33 Ebd., S. 369, vgl. auch S. 367; Marx, »Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung«, S. 73.

34 Haug/Pointner, »Soziale Netzwerke, Migration und Integration«, S. 369.

konstruktiv auf die vorliegende Fragestellung anwenden zu können, sei der Analyse der Umstände der Migration Stamitz' unter Berücksichtigung der internationalen Vernetzung des Jesuitenordens ein kurzer Abriss der bekannten biographischen Rahmendaten sowie der Voraussetzungen in Böhmen – vor allem die Ausbildungsmöglichkeiten und das Musikleben betreffend – vorangestellt.

Stamitz wurde 1717 im heutigen Havlíčkův Brod (Deutschbrod) geboren und getauft.³⁵ Auch über die Herkunft seiner Vorfahren ist Näheres bekannt: Väterlicherseits kam seine Familie aus dem heutigen Maribor in Slowenien (Marburg an der Drau), der Vater seiner Mutter stammte ursprünglich aus dem Regensburger Umfeld und war von dort nach Böhmen ausgewandert.³⁶ Zunächst besuchte Stamitz die Normalschule in Deutschbrod. Diese zählte zu den 18 Schulen, die der von Jesuiten geleiteten Prager Universität angehörten.³⁷ Es ist davon auszugehen, dass Stamitz seine erste musikalische Ausbildung von seinem Vater erhielt, der ebenfalls Musiker war.³⁸ Im Anschluss daran wechselte er an das Jesuitengymnasium in Iglau, wo er sich bis 1734 aufhielt.³⁹ Danach war er für ein Jahr als Philosophiestudent an der Prager Universität immatrikuliert.⁴⁰ Somit ist zwar recht sicher, dass Stamitz von seinem Vater sowie durch die Patres am Iglauer Jesuitengymnasium in die musikalischen Grundlagen eingeführt wurde, unklar bleibt jedoch, wer ihm weiteren Geigenunterricht erteilte und wo er Kenntnisse im Komponieren erwarb.⁴¹ Für die Zeit zwischen 1735 und 1741 existieren keine gesicherten

35 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 51; Art. »Stamitz (Familie)«, in: *MGG2*, Sp. 1301.

36 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 51.

37 Vgl. ebd., S. 66; Art. »Stamitz (Stamic)«, in: *Lexikon zur deutschen Musik-Kultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, 2. Bd., München 2000, Sp. 2622–2634 (Peter E. Gradenwitz), hier Sp. 2623. Bei Charles Burney ist im Kapitel über Böhmen zu lesen, »daß nicht nur in jeder grossen Stadt, sondern auch in allen Dörfern, wo nur eine Lese und Schreibeschule ist, die Kinder beyderley Geschlechts in der Musik unterrichtet werden« (Charles Burney, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, übers. v. Johann Joachim Christoph Bode, 3. Bd., Hamburg 1773, neu hg. v. Christoph Hust in der Reihe *Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles* 19, Kassel u. a. 2003, S. 2). In diesem Zusammenhang wird auch die Schule in Deutschbrod genannt: »Von Zeit zu Zeit steht in diesen Landschulen ein groß Genie auf, wie z. E. in Teutschbrodt, dem Geburtsorte des grossen Stamitz. Sein Vater war Cantor an der Stadtkirche; und der nochmals wegen seiner Komposition und als Geiger so berühmte Stamitz, ward in der gemeinen Stadtschule, unter Knaben von gewöhnlichen Talenten erzogen, die unbekannt lebten und starben« (ebd., S. 7).

38 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 66; Art. »Stamitz (Stamic)«, Sp. 2623–2624.

39 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 66; Art. »Stamitz (Familie)«, Sp. 1301; Art. »Stamitz (Stamic)«, Sp. 2623–2624.

40 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 68; Art. »Stamitz (Familie)«, Sp. 1301; Art. »Stamitz (Stamic)«, Sp. 2624.

41 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 68. In der Reihe italienischer Musiker, die sich über einen längeren Zeitraum in Prag aufhielten, hebt Gradenwitz Carlo Tessarini hervor und weist darüber hinaus

Nachweise über Stamitz' Aufenthaltsort sowie seine Tätigkeit. So ist beispielsweise nicht geklärt, wann er Böhmen genau verließ.⁴² In einem Brief des Deutschbroder Bürgermeisters an die Kinder Stamitz' aus dem Jahr 1769⁴³ erfahren wir jedoch etwas über seine Motivation, Böhmen zu verlassen: Als Konsequenz seiner erfolglosen Suche nach einer adäquaten Tätigkeit in Böhmen muss er den Suchradius über sein Heimatland hinaus erweitert haben.⁴⁴

Wann Stamitz seine Position am kurpfälzischen Hof antrat, ist nicht zweifelsfrei durch Zahlungsbelege oder ähnliche Dokumente über die Dienstverhältnisse am Hof nachgewiesen.⁴⁵ Einem Brief, den Stamitz 1748 an den Baron von Wallbrunn schrieb, ist zu entnehmen, dass Stamitz die Leitung des kurpfälzischen Orchesters nun im achten Jahr innehat. Demnach müsste der Dienstbeginn am kurpfälzischen Hof im Jahr 1741 anzusetzen sein.⁴⁶ Spätestens 1742 lässt sich seine Ansässigkeit im Mannheimer Umfeld jedoch nachweisen, denn in diesem Jahr beteiligte er sich musikalisch an den Feierlichkeiten zur Kaiserkrönung Karls VII. in Frankfurt am Main.⁴⁷ Eine Quelle aus dem Jahr 1743⁴⁸ gibt Auskunft über eine Gehaltserhöhung, die letztendlich nahelegt, dass Stamitz bereits seit einiger Zeit am Hof anwesend gewesen sein muss.⁴⁹

Ist die genaue Datierung seiner Kompositionen prinzipiell mit Problemen behaftet,⁵⁰ schafft der Blick auf deren lokale Verbreitung größere Klarheit: So wird ein Großteil von Stamitz' Werken im Bereich der Kirchenmusik seiner frühen Lebensphase in Böhmen zugeordnet, da

auf »Stilähnlichkeiten (hauptsächlich im Formalen)« (ebd., S. 73) zwischen Tessarinis und Stamitz' Kompositionen hin. Vor diesem Hintergrund und in Anbetracht der Tatsache, dass auch Tessarini Violinist war, wäre eingehender zu überprüfen, ob Tessarini Stamitz während seines studienbedingten Aufenthalts in Prag unterrichtet haben könnte.

42 Vgl. ebd., S. 68; Art. »Stamitz (Familie)«, Sp. 1301.

43 Brief des Deutschbroder Bürgermeisters an Carl, Anton und Francisca Stamitz vom 24. Juli 1769, Státní ústřední archiv Praha, sign. CG Publ. 1765–1773, J 3/63, fol. 2–11.

44 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 73, 75; Art. »Stamitz (Stamic)«, Sp. 2624.

45 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 75–79; Art. »Stamitz (Familie)«, Sp. 1301; Art. »Stamitz (Stamic)«, Sp. 2625.

46 Vgl. den Brief Johann Stamitz' an den Baron von Wallbrunn vom 29. Februar 1748, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 612; vgl. auch Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 76 u. S. 78–79; Art. »Stamitz (Familie)«, Sp. 1301.

47 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 76–77; Art. »Stamitz (Familie)«, Sp. 1301; Art. »Stamitz (Stamic)«, Sp. 2625.

48 Beleg über Gehaltserhöhung, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Staatsverwaltung 910, Konferenz Protocolla 1743.

49 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 79; Art. »Stamitz (Familie)«, Sp. 1301; Art. »Stamitz (Stamic)«, Sp. 2627.

50 Vgl. Art. »Stamitz (Familie)«, Sp. 1303–1304.

diese beispielsweise im Gegensatz zur *Missa solemnis* D-Dur ausschließlich in Bibliotheken ehemals böhmischer Gebiete entdeckt wurden.⁵¹ Diese Beobachtung ist wiederum als ein Indiz dafür zu werten, dass Stamitz' musikalische Ausbildung hauptsächlich im Umfeld des Jesuitenordens zu verorten ist.

Wesentliche Impulse und Unterstützung erhielt das Musikleben in Böhmen zur Zeit Stamitz' einerseits vom Adel und andererseits von den Jesuiten.⁵² Im Zusammenhang mit der vorliegenden Fragestellung wird der Fokus im Folgenden auf die Musikausübung und -vermittlung der Jesuiten gelegt. Musik nahm an allen Jesuitenkollegien eine besondere Stellung ein und an einigen Gymnasien waren sogar spezielle Schulen hierfür eingerichtet.⁵³ Bemerkenswert ist, dass die damit verbundenen musikalischen Darbietungen nicht ausschließlich im privaten Raum der Ausbildungsstätten verblieben, sondern landesweite Anerkennung erfahren konnten.⁵⁴ Da sich das Zentrum des Ordens selbst in Rom befand, war auch die Musikausübung auf italienische hin.⁵⁵ Dies hatte beispielsweise das Engagement italienischer Komponisten nach Böhmen und die bevorzugte Aufführung von italienischen Werken zur Folge.⁵⁶

Beschäftigt man sich mit den Biographien anderer – insbesondere böhmischer – Musiker bzw. Komponisten, gelangt man schnell zu der Feststellung, dass neben Stamitz viele weitere Vertreter dieser Profession eine vergleichbare Ausbildung im Umfeld von jesuitischen oder anderen geistlichen Institutionen erhielten.⁵⁷ Mit František Václav Míča, Florian Gassmann, Franz Tuma, Franz und Johann Georg Benda sowie Christoph Willibald Gluck seien beispielhaft nur einige wenige Namen genannt.⁵⁸

51 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 72; Art. »Stamitz (Familie)«, Sp. 1306.

52 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 69.

53 Vgl. ebd., S. 72; Kateřina Bobková-Valentová, »Studienstiftungen für Schüler der Jesuitenschulen der Böhmisches Ordensprovinz«, in: *Schulstiftungen und Studienfinanzierung. Bildungsmäzenatentum in den böhmischen, österreichischen und ungarischen Ländern, 1500–1800* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 58), hg. v. Joachim Bahlcke / Thomas Winkelbauer, Wien / München 2011, S. 231–251. In diesem Aufsatz leistet die Autorin einen ganz wesentlichen Überblick über die Ausrichtung sowie vor allem die finanzielle Trägerschaft der Jesuitenschulen in Böhmen. Bobková-Valentová betont, dass die Gründung spezieller Musikschulen eher eine Besonderheit der »Polnischen [...] [und] Litauischen Provinz« (ebd., S. 234–235) war.

54 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 72.

55 Vgl. ebd. So ist Kroess der Annahme, dass »[a]uch die italienische Oper [...] in den böhmischen Kollegien bekannt und in der Übung gewesen« (Kroess SJ, *Geschichte*, S. 384) ist.

56 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 72.

57 Vgl. ebd., S. 67–68.

58 Vgl. ebd., S. 67.

Angesichts der Fülle an musikalischer Aktivität in Böhmen erscheint es paradox, dass viele dort ansässige Musiker emigrierten, um anderswo eine Anstellung zu erhalten oder ihren Lebensunterhalt als reisende Virtuosen zu verdienen.⁵⁹ Grund war nicht etwa ein Mangel an kultureller Initiative: Die Verfügbarkeit von Musikern in Böhmen war sehr groß, offene Stellen wurden jedoch aufgrund der Vorliebe für italienische Kompositionen häufig mit angesehenen italienischen Musikern besetzt.⁶⁰

Obwohl bedauerlicherweise keine Quellen zur musikalischen Aktivität im Iglauer Jesuitengymnasium, das Stamitz 1728/29 bis 1733/34 besuchte, vorliegen, wissen wir aus Beschreibungen⁶¹ von der lebendigen Musikausbildung in dieser Ausbildungseinrichtung.⁶² Alle Schüler erlernten seit dem Ende des 17. Jahrhunderts mehrere Instrumente und waren darüber hinaus in musikalische Darbietungen involviert.⁶³ Außerdem gab es dort eine Aufführungstradition des jesuitischen Schuldramas.⁶⁴ Was die Aufführungsbedingungen der Jesuitendramen betrifft, ist allgemein eine deutliche Institutionalisierung zu beobachten – wurden diese zunächst unter freiem Himmel aufgeführt, konzipierte man zu diesem Zweck später eigens geräumige Säle.⁶⁵ Auch das Iglauer Jesuitengymnasium verfügte mit seinem 1727 fertiggestellten Neubau über einen solchen Saal, der mit einem Fresko ausgestattet war, das den Parnass, Apollo und die neun Musen abbildete.⁶⁶ Dass das Iglauer Jesuitengymnasium im Hinblick auf den Unterricht über sehr gute Ressourcen verfügte, belegt auch die Tatsache, dass es eines der wenigen Kollegien war, denen für die sechs anwesenden Klassen auch jeweils ein Lehrer zur Verfügung stand.⁶⁷

59 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 69–73.

60 Vgl. ebd., S. 73.

61 Julius Wallner, *Geschichte des k. k. Gymnasiums zu Iglau*, 2. Teil: *Geschichte des Gymnasiums unter den Jesuiten. 1625–1773*, Iglau 1883; ders.: *Geschichte des k. k. Gymnasiums zu Iglau*, 2. Teil: *Fortsetzung und Schluß. Geschichte des Gymnasiums unter den Jesuiten. 1625–1773*, Iglau 1884. Nachfolgend ein Beispiel aus etwas früherer Zeit, in dem u. a. auch die repräsentative Funktion der Musik zum Ausdruck kommt: »Am 20. Mai [1637] kam Ferdinand III. nach Iglau. Er besuchte den Gottesdienst in der Jesuitenkirche, an deren Portal das Collegium ihn ehrfurchtsvoll empfing. Er begrüßte allergnädigst dieselben mit freundlichem Winken. Darnach wurde ihm im Collegium ein Frühstück serviert, bei welchem die musik kundigen Zöglinge des Seminariums die Tafelmusik besorgten. Der Kaiser hörte nicht nur wohlgefällig zu, sondern ließ auch denselben ein ansehnliches Geschenk reichen« (2. Teil, S. 46).

62 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 68; Art. »Iglau (Jihlava)«, Sp. 1045–1046. Auch sein Bruder Anton Thaddäus Johann Nepomuk besuchte das Iglauer Jesuitengymnasium (1733–1739). Unter Leitung der Jesuiten stand das Gymnasium im Zeitraum von 1624 bis 1773.

63 Vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 68.

64 Vgl. ebd.; Art. »Iglau (Jihlava)«, Sp. 1045.

65 Vgl. Kroess SJ, *Geschichte*, S. 384.

66 Vgl. ebd., S. 336.

67 Vgl. ebd., S. 301.

Doch durch welche Faktoren konnte der Jesuitenorden in Böhmen solch großen Einfluss auf das Bildungssystem ausüben und auf welcher strukturellen Grundlage war die Aktivität eines derartigen internationalen Netzwerkes möglich? Ein ganz grundsätzliches Alleinstellungsmerkmal des Jesuitenordens war der Verzicht auf strikte äußere Regeln wie eine gemeinsame Ordenstracht und ein Leben inmitten der Abgeschlossenheit der Klostermauern.⁶⁸ Von größerer Priorität waren Ziele wie Ausbildung und Mission.⁶⁹ Dies ermöglichte eine genauere Anpassung der Aufgaben an die jeweiligen Fähigkeiten des Einzelnen und somit insgesamt eine größere »Flexibilität«⁷⁰ innerhalb der Ordensgemeinschaft. Nicht zuletzt entstand so die für den internationalen Charakter des Ordens erforderliche »Mobilität«⁷¹ seiner einzelnen Mitglieder. Bereits seine gesellschaftliche Funktion ist bemerkenswert, denn die Bildungseinrichtungen anderer Ordensgemeinschaften waren vornehmlich auf die Ausbildung der eigenen Seminaristen ausgerichtet.⁷² Ganz im Gegensatz hierzu zielten die Bestrebungen der Jesuiten vielmehr auf die Unterstützung einer breiteren Öffentlichkeit ab – also zum einen von Schülern, die einen Beruf außerhalb der Kirche anstrebten, und zum anderen von Kindern aus weniger vermögenden Familien.⁷³ Durch die Ausbildung in den Jesuitenschulen konnten die Schüler eine fundierte Bildung erlangen, die sie zu einem nachfolgenden Studium – häufig auch an einer jesuitischen Universität – befähigte und so den Weg zu einer Laufbahn in der Kirche oder im administrativen Bereich ebnete.⁷⁴ Umgekehrt hatte die Leitung der Gymnasien auch Rückwirkungen auf den Orden, denn hierdurch kamen die Jesuiten mit allen Facetten des kulturellen Lebens – speziell auch mit dem weltlichen Bereich – in Kontakt.⁷⁵

68 Vgl. Hartmann, *Die Jesuiten*, S. 19–20.

69 Vgl. ebd.

70 Ebd., S. 20.

71 Ebd.

72 Vgl. Bobková-Valentová, »Studienstiftungen«, S. 231.

73 Vgl. Hartmann, *Die Jesuiten*, S. 69–70; Art. »Kolleg«, Sp. 871. Trotz der Sonderstellung des Jesuitenordens in diesem Bereich darf nicht vergessen werden, dass auch andere Gemeinschaften wie »die Doktrinarier [...], die Piaristen [...], die Oratorianer [...] sowie die Laienkongregation der Schulbrüder des Johann Baptist de La Salle« und die »Ursulinen [...], Lothringische[n] Augustiner-Chorfrauen der Congregatio Beatae Mariae Virginis [...], Engl. Fräulein [...] und Devotessen/Jesuittessen« (Art. »Klosterschule«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, 6. Bd., Stuttgart 2007, Sp. 826–832 [Johannes Kistenich], hier Sp. 827) Erziehung und Ausbildung zu ihren wesentlichen Pflichten zählten. Besonderheit der Jesuiten war jedoch die internationale Etablierung von Kollegien, wohingegen die anderen genannten Orden eher eine verstärkte Präsenz an »regionale[n]« (ebd.) Standorten zeigten.

74 Vgl. Bobková-Valentová, »Studienstiftungen«, S. 231–232; Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 66–68; Art. »Kolleg«, Sp. 871–872.

75 Vgl. John W. O'Malley, *Eine kurze Geschichte der Jesuiten*, übers. aus dem Französischen v. Cornelia M. Knollmeyer, Würzburg 2015, S. 11.

Welch große Relevanz die Musik an den Jesuitenschulen hatte, zeigt der Umstand, dass bei der Bewerbung um ein Stipendium als zweites Kriterium gleich nach einer gewissen Bedürftigkeit hinsichtlich der Ausbildungskosten musikalisches Vorwissen bzw. Talent herangezogen wurde.⁷⁶ Hinreichend für die florierende musikalische Aktivität des Ordens, die bis zu dessen Verbot (1733) andauerte, war sein gewichtiger Einfluss in Politik und Gesellschaft, der wiederum auf der engen Vernetzung der verschiedenen Sitze und mitunter auf der Nähe zu mächtigen Herrschern beruhte.⁷⁷ Bildeten theoretische Betrachtungen über Musik traditionell als »Disziplin des Quadriviums«⁷⁸ einen obligatorischen Teil des Lehrplans, so hatte die praktische Musikausübung einerseits wegen des zeitbedingten Bildungsideals und andererseits aufgrund der Notwendigkeit einer aktiven Mitwirkung am Gottesdienst gleichfalls eine große Relevanz in den Jesuitengymnasien.⁷⁹ Nicht nur im liturgischen Kontext, sondern auch im Rahmen der öffentlichen Prämienverleihung zum Schuljahresende, der Jahrhundertfeiern, der *Declamationes musicae* und der Schuldramen erklang Musik.⁸⁰ Außerdem war der italienische Operntypus geläufig.⁸¹ Ein typisches Merkmal des Jesuitendramas war der zunehmend große Anteil an Musik u. a. in Form von Chören und z. T. auch gesungenen Oden oder Hymnen.⁸² Auffallend ist nicht nur die rege Musikpraxis an sich, sondern auch das Bestreben, die gespielten Stücke möglichst an den äußeren Rahmen anzupassen. So war beispielweise die anlassbezogene Komposition neuer Stücke für akademische Feiern üblich.⁸³ Keinesfalls zu unterschätzen ist darüber hinaus die repräsentative Funktion solcher musikalischen Aktivitäten, denn durch derartige Aufführungen sollte häufig auch das Wohlwollen einflussreicher Vertreter aus dem kirchlichen und weltlichen Bereich erregt werden.⁸⁴ Von diesen Einsatzbereichen abgesehen war die musikalische Aktivität der Schüler jedoch nicht

76 Vgl. Bobková-Valentová, »Studienstiftungen«, S. 244.

77 Vgl. Art. »Jesuiten«, Sp. 15.

78 Ebd., Sp. 13.

79 Vgl. ebd.

80 Vgl. Kroess SJ, *Geschichte*, S. 363, 370 u. S. 384–391.

81 Vgl. ebd., S. 384.

82 Vgl. Hartmann, *Die Jesuiten*, S. 62; Kroess, *Geschichte*, S. 384; Art. »Jesuitendrama«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, 6. Bd., Stuttgart 2007, Sp. 16–19 (Werner Wilhelm Schnabel), hier Sp. 17; Art. »Jesuiten«, Sp. 13. Viele der Stücke aus dem schulischen Aufführungskontext waren »in Auftritte eingeteilt« – hier alternierten Rezitativ und Arie – und wiesen »einen Prolog, Epilog sowie ein bis zwei Chöre« (Adolf Scherl, »Zur Geschichte der Erforschung des Jesuitentheaters in der böhmischen Ordensprovinz«, in: *Bohemia jesuitica 1556–2006*, hg. v. Petronilla Cemus, in Zusammenarbeit mit Richard Cemus SJ, 2. Bd., Prag 2010, S. 909–915, hier S. 907) auf.

83 Vgl. Art. »Jesuiten«, Sp. 13.

84 Vgl. ebd., Sp. 13–14.

auf das unmittelbare Umfeld des Ordens beschränkt: Sie brachten sich mancherorts in weiteren Kirchen oder bei weltlichen Festivitäten mit musikalischen Beiträgen ein, um so eine Gegenleistung bei den Förderern der Jesuitengymnasien zu erbringen.⁸⁵

Das Wissen um das reichhaltige Musikleben in den Ausbildungseinrichtungen des Ordens lässt zwar Schlüsse auf die Art und Qualität der musikalischen Ausbildung Stamitz' zu, doch welche weiteren – insbesondere auf sozialer Ebene angesiedelten – Voraussetzungen am Herkunfts- und Zielort lagen Stamitz' reibungslosem Transfer zugrunde? Um dieser Frage nachzugehen, wird mittels der vorhergehenden Ausführungen zur Historischen Netzwerkforschung ein Erklärungsmodell entwickelt, das eine Relation zwischen Stamitz als nicht isoliert handelndem Individuum und dem Netzwerk der Jesuiten herstellt. Hierzu gilt es, das zu untersuchende Netzwerk näher im Hinblick auf seine Dichte etc. zu charakterisieren und Eigenschaften seiner Funktionsweise herauszuarbeiten.

In der einschlägigen Literatur wird bereits auf sprachlicher Ebene vielfach auf die enge Verflechtung und weite Ausbreitung des Jesuitenordens hingewiesen. So ist die Verwendung des »Netzwerk«⁸⁶-Begriffs insbesondere im Zusammenhang mit den zahlreichen Schulgründungen häufig anzutreffen. Die Reichweite erstreckte sich im Zuge der Missionierungsbestrebungen über Europa hinaus bis nach »Nord- und Südamerika sowie [...] Asien«.⁸⁷ Doch worauf lässt sich diese Häufung zurückführen? Ein ganz maßgeblicher Vorzug dürfte das »von Ignatius [von Loyola] vorgeschriebene [...] Gratuitätsprinzip«⁸⁸ gewesen sein, durch das sich die Jesuitenkollegien von anderen Schulen unterschieden.⁸⁹ Sie funktionierten nach dem Prinzip von »Stiftungsschulen«⁹⁰ und wurden demnach nicht aus Steuergeldern finanziert – ein großer Anreiz für »Fürsten und Städte«⁹¹ zur Unterstützung im Rahmen der Aufbauphase dieser Bildungseinrichtungen. Als verbindungsstiftend im Sinne einer Verstärkung des Netzwerks der Jesuiten fungierte außerdem die Gültigkeit einer gemeinsamen »Studienordnung«,⁹² der »Ratio studiorum«,⁹³ denn durch die Ausbildung nach humanistischem Bildungsideal mit

85 Vgl. Bobková-Valentová, »Studienstiftungen«, S. 234.

86 Siehe hierzu bspw. Art. »Kolleg«, Sp. 872.

87 Ebd.

88 Hartmann, *Die Jesuiten*, S. 35; vgl. auch Art. »Kolleg«, Sp. 871–872.

89 Vgl. Hartmann, *Die Jesuiten*, S. 35.

90 Ebd.

91 Ebd.

92 Art. »Jesuiten«, Sp. 9.

93 Ebd.

Schwerpunkt u. a. auf Latein, Griechisch und Philosophie⁹⁴ verband die Schüler der Jesuitenschulen eine gemeinsame Grundhaltung. In seinen Ausführungen zur musikalischen Aktivität der Jesuiten in Mähren spricht Vladimír Mañas von einem »Ausstrahlungsmodell«,⁹⁵ nach dem sich die Alumni nach ihrem Abschluss »über einen großen Landstrich verteilten [...] und so in ihren neuen Wirkungskreisen bzw. Bruderschaften früher geschöpfte Erfahrungen übertragen konnten.«⁹⁶ Durch diesen Effekt konnten sich die Netzwerkstrukturen noch weiter ausdehnen und darüber hinaus muss bedacht werden, dass von dieser Wertegrundlage auch eine integrationsfördernde Wirkung ausging.

In diesem Zusammenhang kommt zunächst die Frage auf, inwiefern es Gemeinsamkeiten oder eventuell sogar Verbindungen zwischen Stamitz' Lebensumfeld in Iglau und dem am kurpfälzischen Hof gab, die ihm die Adaption erleichtert und den Ortswechsel begünstigt haben könnten. Aus etwas späterer Zeit, und zwar aus dem Jahr 1761, stammt ein Beleg für den Kontakt zwischen den Jesuiten in Gebieten nahe des Rheins – insbesondere auch den Mannheimer Jesuiten – sowie den Patres in Böhmen: So ist ein Faszikel der rheinischen Jesuiten in Besitz des Burg-Archivs in Prag.⁹⁷ Neben diesem Dokument verfügt das Archiv über keine weiteren Quellen deutscher Provenienz.⁹⁸ Da demnach höchstwahrscheinlich kein umfangreicherer Transfer eines Sammlungsteiles stattgefunden hat, ist von einem direkten Austausch zwischen einzelnen Personen oder Institutionen auszugehen. Der Umstand, dass Carl Theodor von Jesuitenpatres, nämlich von Franz Seedorf und Nikolaus Staudacher, unterrichtet wurde,⁹⁹ weist darauf hin, dass die beiden Milieus sich in vielerlei Hinsicht ähnlich gewesen sein müssen – umso mehr, wenn man die künstlerisch-wissenschaftliche und theologische Schwerpunktsetzung bei der Ausbildung des Kurfürsten¹⁰⁰ bedenkt. Diese kulturorientierte Erziehung dürfte nicht zuletzt einen essentiellen Grundstein für die Förderung der Hofkapelle unter Carl Theodor gelegt haben. Aufgrund des großen Mitbestimmungsrechtes, das Seedorf am kurpfälzischen Hof innehatte, gilt es als wahrscheinlich, dass er die

94 Vgl. Art. »Jesuiten«, Sp. 9.

95 Vladimír Mañas, »Die Musiktätigkeit der frommen Bruderschaften in Mähren in der frühen Neuzeit«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 46 (2005), S. 69–80, hier S. 79.

96 Ebd.

97 Archiv Pražského hradu, Prov. ad Rhenum inferiorem, Faszikel 440; vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 79.

98 Vgl. ebd.

99 Vgl. ebd., S. 79, 85.

100 Vgl. ebd.

Einsetzung Stamitz' in Mannheim anregte¹⁰¹ Seedorf nahm eine einflussreiche, angesehene Rolle im höfischen Kontext ein.¹⁰² Da die Jesuiten z. T. an verschiedenen Höfen gleichzeitig als Beichtväter des ansässigen Herrschers agierten, ist darüber hinaus die Einflussnahme auf bzw. ihre Involvierung in politische Entscheidungen¹⁰³ hervorzuheben, denn diese weist letztendlich darauf hin, wie vielschichtig die Verknüpfungen und Querbeziehungen einerseits innerhalb der Ordensstrukturen waren und wie weit diese andererseits über die jesuitische Gemeinschaft im engeren Sinne hinausreichten. Ganz im Sinne des Netzwerkgedankens ist der Austausch über besonders talentierte Musiker zwischen Böhmen und Mannheim vorstellbar und so erscheint im Fall Stamitz' die Funktion Seedorfs als »Broker [...]« bzw. »Vermittler«¹⁰⁴ durchaus plausibel, zumal die Beispiele anderer »Staatsleute, Künstler oder Wissenschaftler«,¹⁰⁵ die eine Anstellung am Mannheimer Hof erhielten, auf Verbindungen zu den Jesuiten zurückzuführen sind.¹⁰⁶ In diesem Zusammenhang sei exemplarisch der Jesuit Christian Mayer genannt, der 1752 »auf Empfehlung seines [Carl Theodors] Beichtvaters Pater Franz Seedorf [...] auf den neu eingerichteten Lehrstuhl für Experimentelle Physik an die Universität Heidelberg«¹⁰⁷ berufen wurde.

Diesen Prozess darf man sich jedoch nicht als einseitige Aufforderung seitens Mannheim bzw. der Jesuiten vorstellen. Stamitz' Annahme des Angebots lässt auf sein Bewusstsein für die Attraktivität dieser Position schließen und setzt eine vorhergegangene Abwägung zwischen den zukunftsbezogenen Perspektiven am Herkunfts- und Zielort voraus. Durch seine Entscheidung nutzte er aktiv die für ihn als Absolvent eines Jesuitengymnasiums verfügbaren

101 So gibt es bspw. Nachweise für die gemeinsame Organisation musikalischer Beiträge im Rahmen von Feierlichkeiten. Auch die Gründung eines Seminarium musicum nach Heidelberger Vorbild weist auf eine enge Zusammenarbeit zwischen Hof und Orden hin (vgl. ebd., S. 79).

102 Vgl. ebd.

103 Vgl. Art. »Jesuiten«, Sp. 10.

104 Marten Düring / Florian Kerschbaumer, »Quantifizierung und Visualisierung. Anknüpfungspunkte in den Geschichtswissenschaften«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen* (= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen [KWI] zur Methodenforschung* 1), hg. v. Marten Düring u. a., Berlin 2016, S. 31–43, hier S. 32.

105 Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 84–85.

106 Vgl. ebd.

107 Jens Dannehl, »Paris, Mannheim, Heidelberg: Der Weg zweier Globenpaare durch die Kurpfalz«, in: *Der Heidelberger Karl-Theodor-Globus von 1751 bis 2000. Vergangenes mit gegenwärtigen Methoden für die Zukunft bewahren* (= *Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* 14), hg. v. Willi Jäger u. a., Berlin / Heidelberg 2004, S. 5–29, hier S. 14. Stamitz' Berufung nach Mannheim erfolgte zwar noch vor Carl Theodors Amtsantritt, also während der Regierung des Kurfürsten Karl Philipp, was das beschriebene Szenario jedoch nicht ausschließt, da Seedorf bereits ab 1733 in Mannheim war (vgl. Gradenwitz, *Johann Stamitz*, 1. Bd., S. 85–86).

Ressourcen des entsprechenden Netzwerks und griff so als Individuum auf die existierenden Strukturen zu. Insgesamt hat sich bestätigt, dass Stamitz' kulturelle Integration aufgrund für ihn günstiger Ausgangsbedingungen – zum einen seiner fundierten allgemeinen sowie speziell musikalischen Ausbildung am Iglauer Jesuitengymnasium und zum anderen passender Voraussetzungen am Zielort Mannheim – gelingen konnte. Einen ganz wesentlichen Beitrag hierzu leistete die Netzwerkstruktur des Jesuitenordens.

Konkret im Zusammenhang mit Mannheim wäre weitergehend interessant, inwiefern sein Wirken am kurpfälzischen Hof als Pull-Faktor für die nachfolgende Generation – also bspw. Benda – wirken konnte. Über das Beispiel Stamitz' hinaus bleibt die Frage offen, inwieweit die Ausbildung an Jesuitengymnasien allgemein für die Migration prädestinierte – also die Frage nach der Relation zwischen den beiden Komplexen Ausbildung und Migration. Denkbar wären etwa eine quantitative Auswertung hinsichtlich des Anteils von Musikern mit Migrationshintergrund in Hofkapellen und weitere Analysen in anderen beruflichen Feldern unter Miteinbeziehung der begrifflichen Diskussion von ›Heimat‹ und ›Internationalität‹ sowie der entsprechenden vermittelnden bzw. aufnehmenden Netzwerke. Auf dieser Basis könnte wiederum näher eruiert werden, ob man Migration damals in Bezug auf bestimmte Berufsgruppen als Normalfall betrachtete bzw. derartige Transferprozesse generell als etwas Alltägliches auffasste.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Archivalische Quellen

Archiv Pražského hradu, Prov. ad Rhenum inferiorem, Faszikel 440.

Beleg über Gehaltserhöhung, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Staatsverwaltung 910, Konferenz Protocolla 1743.

Brief des Deutschbroder Bürgermeisters an Carl, Anton und Francisca Stamitz vom 24. Juli 1769, Státní ústřední archiv Praha, sign. CG Publ. 1765–1773, J 3/63, fol. 2–11.

Brief Johann Stamitz' an den Baron von Wallbrunn vom 29. Februar 1748, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 612.

Literatur

Art. »Iglau (Jihlava)«, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, 1. Bd., München 2000, Sp. 1043–1050 (Klaus-Peter Koch).

Art. »Jesuiten«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, 6. Bd., Stuttgart 2007, Sp. 7–15 (Peter Walter / Melanie Wald).

Art. »Jesuitendrama«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, 6. Bd., Stuttgart 2007, Sp. 16–19 (Werner Wilhelm Schnabel).

Art. »Klosterschule«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, 6. Bd., Stuttgart 2007, Sp. 826–832 (Johannes Kistenich).

Art. »Kolleg«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, 6. Bd., Stuttgart 2007, Sp. 869–872 (Alexandra Weber).

Art. »Mannheimer Schule«, in: *MGG2*, Sachteil 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1645–1662 (Bärbel Pelker).

Art. »Stamitz (Familie)«, in: *MGG2*, Personenteil 15, Kassel u. a. 2006, Sp. 1301–1314 (Bärbel Pelker / Rüdiger Thomsen-Fürst / Ludwig Finscher).

Art. »Stamitz (Stamic)«, in: *Lexikon zur deutschen Musik-Kultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, 2. Bd., München 2000, Sp. 2622–2634 (Peter E. Gradenwitz).

Beyer-Thoma, Hermann: »Netzwerke und Migration. Wanderungen von Gelehrten aus dem evangelischen Franken nach Russland im 18. und frühen 19. Jahrhundert«, in: *Über die trockene Grenze und über das offene Meer. Binneneuropäische und transatlantische*

- Migration im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. v. Mathias Dahlmann/Dittmar Beer, Essen 2004, S. 133–165.
- Bixler, Matthias: »Die Wurzeln der Historischen Netzwerkforschung«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen* (= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen [KWI] zur Methodenforschung* 1), hg. v. Marten Düring u. a., Berlin 2016, S. 45–61.
- Bobková-Valentová, Kateřina: »Studienstiftungen für Schüler der Jesuitenschulen der Böhmisches Ordensprovinz«, in: *Schulstiftungen und Studienfinanzierung. Bildungsmäzenatentum in den böhmischen, österreichischen und ungarischen Ländern, 1500–1800* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 58), hg. v. Joachim Bahlcke/Thomas Winkelbauer, Wien/München 2011, S. 231–251.
- Bobková-Valentová, Kateřina/Jaková, Magdaléna: »Einleitung in das Kapitel: Jesuitentheater in Böhmen«, in: *Bohemia jesuitica 1556–2006*, hg. v. Petronilla Cemus, in Zusammenarbeit mit Richard Cemus SJ, 2. Bd., Prag 2010, S. 895–908.
- Burney, Charles: *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, übers. von Johann Joachim Christoph Bode, 3. Bd., Hamburg 1773, neu hg. v. Christoph Hust in der Reihe *Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles* 19, Kassel u. a. 2003.
- Dannehl, Jens: »Paris, Mannheim, Heidelberg: Der Weg zweier Globenpaare durch die Kurpfalz«, in: *Der Heidelberger Karl-Theodor-Globus von 1751 bis 2000. Vergangenes mit gegenwärtigen Methoden für die Zukunft bewahren* (= *Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* 14), hg. v. Willi Jäger/Susanne Krömker/Eike Wolgast, Berlin/Heidelberg 2004, S. 5–29.
- Derix, Simone: »Vom Leben in Netzen. Neue geschichts- und sozialwissenschaftliche Perspektiven auf soziale Bewegungen«, in: *Neue Politische Literatur* 55 (2011), S. 185–206.
- Düring, Marten: »Historical Network Research. Network Analysis in the Historical Disciplines«, 2017, online-Ressource: <http://historicalnetworkresearch.org>, letzter Zugriff: 10.10.2017.
- Düring, Marten/Eumann, Ulrich: »Historische Netzwerkforschung: Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 39 (2013), S. 369–390.
- Düring, Marten/Kerschbaumer, Florian: »Quantifizierung und Visualisierung. Anknüpfungspunkte in den Geschichtswissenschaften«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung*.

- Grundlagen und Anwendungen* (= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen [KWI] zur Methodenforschung* 1), hg. v. Marten Düring u. a., Berlin 2016, S. 31–43.
- Fuhse, Jan/Mützel, Sophie (Hg.): *Relationale Soziologie. Zur kulturellen Wende der Netzwerkforschung* (= *Netzwerkforschung* 2), Wiesbaden 2010.
- Gamper, Markus/Reschke, Linda (Hg.): *Soziale Netzwerkanalyse in Wirtschafts- und Migrationsforschung*, Bielefeld 2010.
- Gradenwitz, Peter: »The Stamitz Family: Some Errors, Omissions, and Falsifications Corrected«, in: *Notes* 7 (1949), S. 54–64.
- Gradenwitz, Peter: *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 93/94), 2 Bde., Wilhelmshaven 1984.
- Hartmann, Peter C.: *Die Jesuiten*, München 2001.
- Haub, Rita/Oswald SJ, Julius (Hg.): *Jesuitica. Bibliographie zur Geschichte – Kunst – Literatur – Naturwissenschaft – Philosophie – Theologie der Gesellschaft Jesu*, München 1998.
- Haug, Sonja/Pichler, Edith: »Soziale Netzwerke und Transnationalität. Neue Ansätze für die Historische Migrationsforschung«, in: *50 Jahre Bundesrepublik – 50 Jahre Einwanderung. Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte*, hg. v. Jan Ohliger/Rainer Oswald/Anna Motte, Frankfurt am Main/New York 1999, S. 259–284.
- Haug, Sonja/Pointner, Sonja: »Soziale Netzwerke, Migration und Integration«, in: *Sozialkapital. Grundlagen und Anwendungen*, hg. v. Axel Franzen/Markus Freitag, Wiesbaden 2007, S. 367–396.
- Havlíček SJ, Petr: »Einleitung in das Kapitel: Geschichte der Jesuiten in Böhmen«, in: *Bohemia jesuitica 1556–2006*, hg. v. Petronilla Cemus, in Zusammenarbeit mit Richard Cemus SJ, 1. Bd., Prag 2010, S. 165–172.
- Hennig, Marina/Stegbauer, Christian (Hg.): *Die Integration von Theorie und Methode in der Netzwerkforschung* (= *Netzwerkforschung*), Wiesbaden 2012.
- Herz, Andreas: *Strukturen transnationaler sozialer Unterstützung. Eine Netzwerkanalyse von personal communities im Kontext von Migration* (= *Netzwerkforschung*), Diss. Univ. Hildesheim 2012, Wiesbaden 2014.
- Heyter-Rauland, Christine/Mahling, Christoph-Hellmut (Hg.): *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen*

19. *Jahrhundert. Symphonie – Kirchenmusik – Melodrama* (= *Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte* 31), Mainz u. a. 1993.
- Holý, Martin: »Bildungsmäzenatentum und Schulgründungen des Adels für Protestanten in Böhmen und Mähren (1526–1620)«, in: *Schulstiftungen und Studienfinanzierung. Bildungsmäzenatentum in den böhmischen, österreichischen und ungarischen Ländern, 1500–1800* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 58), hg. v. Joachim Bahlcke / Thomas Winkelbauer, Wien / München 2011, S. 93–107.
- Kaiser, Friedrich Carl: *Carl Stamitz (1745–1801)*, Bd. 1: *Biographische Beiträge*, Bd. 2: *Das symphonische Werk*, Bd. 3: *Thematischer Katalog der Orchesterwerke*, Diss. Univ. Marburg 1962 (mschr.), Kopie, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musiklesesaal bio S 59.
- Klingenstein, Grete / Lutz, Heinrich / Stourzh, Gerald (Hg.): *Bildung, Politik und Gesellschaft. Studien zur Geschichte des europäischen Bildungswesens vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (= *Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit* 5), München 1978.
- Kolářček, Josef: »Einleitung in das Kapitel: Bildungswesen der Jesuiten«, in: *Bohemia jesuitica 1556–2006*, hg. v. Petronilla Cemus, in Zusammenarbeit mit Richard Cemus SJ, 1. Bd., Prag 2010, S. 295–310.
- Kroess SJ, P. Alois: *Geschichte der böhmischen Provinz der Gesellschaft Jesu*, Bd. 3: *Die Zeit von 1657 bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773*, neu bearb. und erg. v. P. Karl Forster SJ, Prag 2012.
- Leopold, Silke / Pelker, Bärbel (Hg.): *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme* (= *Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik* 1), Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018, <https://doi.org/10.17885/heiup.347.479>, letzter Zugriff: 01.01.2019.
- Mañas, Vladimír: »Die Musiktätigkeit der frommen Bruderschaften in Mähren in der frühen Neuzeit«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 46 (2005), S. 69–80.
- Mañas, Vladimír: »Marianische Kongregationen und die Musik am Beispiel der Böhmisches Provinz der Gesellschaft Jesu«, in: *Bohemia jesuitica 1556–2006*, hg. v. Petronilla Cemus, in Zusammenarbeit mit Richard Cemus SJ, 2. Bd., Prag 2010, S. 1071–1080.
- Marx, Christian: »Forschungsüberblick zur Historischen Netzwerkforschung. Zwischen Analyse und Metapher«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen* (= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen [KWI] zur Methodenforschung* 1), hg. v. Marten Düring u. a., Berlin 2016, S. 63–84.

- Nitschke, Christian: »Die Geschichte der Netzwerkanalyse«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen* (= *Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen [KWI] zur Methodenforschung* 1), hg. v. Marten Düring u. a., Berlin 2016, S. 11–29.
- O'Malley, John W.: *Eine kurze Geschichte der Jesuiten*, übers. aus dem Französischen v. Cornelia M. Knollmeyer, Würzburg 2015.
- Ottenberg, Hans-Günter / Zimmermann, Reiner (Hg.): *Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert. Bericht über das Internationale Symposium vom 7. bis 9. November 2008*, Dresden 2012, online-Ressource: <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-88008>, letzter Zugriff: 10.10.2017.
- Reitmayer, Morten / Marx, Christian: »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, in: *Handbuch Netzwerkforschung* (= *Netzwerkforschung* 4), hg. v. Roger Häußling und Christian Stegbauer, Wiesbaden 2010, S. 869–880.
- Scharschuch, Horst: »Johann Stamitz«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 33 (1976), S. 189–212.
- Scherl, Adolf: »Zur Geschichte der Erforschung des Jesuitentheaters in der böhmischen Ordensprovinz«, in: *Bohemia jesuitica 1556–2006*, hg. v. Petronilla Cemus, in Zusammenarbeit mit Richard Cemus SJ, 2. Bd., Prag 2010, S. 909–915.
- Schönhuth, Michael u. a. (Hg.): *Visuelle Netzwerkforschung. Qualitative, quantitative und partizipative Zugänge* (= *Sozialtheorie*), Bielefeld 2013.
- Sehnal, Jiří: »Die Musik an der Jesuiten-Akademie in Olmütz (Mähren) im frühen 18. Jahrhundert«, in: *Musik des Ostens: Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa* 14 (1993), S. 65–83.
- Smolka, Jaroslav: »Einleitung in das Kapitel: Musik bei den Jesuiten«, in: *Bohemia jesuitica 1556–2006*, hg. v. Petronilla Cemus, in Zusammenarbeit mit Richard Cemus SJ, 2. Bd., Prag 2010, S. 983–989.
- Stegbauer, Christian (Hg.): *Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften* (= *Netzwerkforschung* 2), Wiesbaden 2008, ²2010.
- Stegbauer, Christian (Hg.): *Grundlagen der Netzwerkforschung. Situation, Mikronetzwerke und Kultur* (= *Netzwerkforschung*), Wiesbaden 2016.
- Wallner, Julius: *Geschichte des k. k. Gymnasiums zu Iglau, 2. Teil: Geschichte des Gymnasiums unter den Jesuiten. 1625–1773*, Iglau 1883.

Wallner, Julius: *Geschichte des k. k. Gymnasiums zu Iglau, 2. Teil: Fortsetzung und Schluß. Geschichte des Gymnasiums unter den Jesuiten. 1625–1773*, Iglau 1884.

Weyer, Johannes (Hg.): *Soziale Netzwerke. Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung*, München 2000, ³2014.

Andreas Trobitius (Marburg)

Johann Stamitz' Missa Solemnis in D

Provenienz, Stil, Rezeption

I.

»Ein Musterbeispiel für geglückte Migration« – bezieht man diese Aussage ganz konkret auf das musikalische Schaffen von Johann Stamitz, so wird man zunächst an die Gattung Sinfonie denken: Ausgehend von den in Mannheim gepflegten bzw. bekannten Gattungen der italienischen Opernsinfonia und Konzertsinfonie entwickelte Johann Stamitz mit substantieller Integration böhmischer Volksmusikelemente eine neue Gattung, die als Mannheimer Sinfonie in die Musikgeschichtsbücher eingegangen ist.¹ In Bezug auf die Kirchenmusik erschließt sich die Argumentation nicht auf den ersten Blick. Dies hat mehrere Gründe: Zunächst ist offensichtlich, dass das Œuvre von Stamitz in diesem Bereich vergleichsweise klein ist. Zudem kann man durchaus behaupten, dass von der Kirchenmusik, vom Oratorium vielleicht einmal abgesehen, nicht solch eine Strahlkraft ausging. Die Gattungen dieser Zeit, in der man Fortschrittliches suchte und fand, waren Sinfonie und Konzert innerhalb der Instrumentalmusik, sowie die Oper im Bereich der Vokalmusik. Doch auch in der Mannheimer Kirchenmusik konnte die Qualität und die Klangfülle des kurpfälzischen Hoforchesters bewundert werden. So schilderte auch Wolfgang Amadeus Mozart seine ersten Eindrücke dieses Orchesters im viel zitierten Brief vom 4. November 1777 von einer konzertanten Messaufführung.² In Bezug auf Stamitz' einzig bekannte Ordinarium-Vertonung, seiner *Missa solemnis in D*, sucht man nach solch prominenten Berichten vergeblich. Abgesehen von den musikalischen Quellen und der Ankündigung einer Aufführung stehen uns keine direkten historischen Informationen zur Verfügung. In dem vorliegenden Aufsatz möchte ich der misslichen Quellsituation zum Trotz zeigen, dass Stamitz vor allem mit diesem Werk zu einem Vermittler, wenn nicht gar zu einem Pionier des Fortschritts in der Mannheimer Kirchenmusik geworden ist.

1 Vgl. z. B. Ludwig Finscher, »Mannheimer Orchester- und Kammermusik«, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 146–150, oder: Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 94), 2. Bd., Wilhelmshaven 1984, S. 319–331.

2 Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. u. erl. von Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, 2. Bd., Kassel u. a. 1962, S. 101.

II.

Immer dann, wenn ein einziges Werk im Mittelpunkt der Betrachtung steht, stellt sich die Frage, in welchem Umfeld, zu welchem Anlass und ganz konkret, in welcher Zeit es entstanden ist. Schaut man auf den Mannheimer Stamitz, so spielt die Kirchenmusik für ihn kaum eine Rolle, im Gegenteil, in diesem Bereich scheint er sich nicht kompositorisch nach seinen Vorstellungen verwirklichen zu können. Das lag zum einen an der Struktur des Musiklebens in Mannheim, die eine strikte Aufgabentrennung vorsah: Für die Komposition von geistlicher Musik war ausschließlich der Kapellmeister zuständig.³ Es scheint auch so, dass ihn die Kirchenmusik nicht besonders reizte. Das suggeriert jedenfalls die bekannte Korrespondenz zwischen Stamitz und dem Stuttgarter Hof aus dem Jahre 1748.⁴ Stamitz' durchaus selbstbewusste Forderungen als Antwort auf das Stuttgarter Abwerbungs-gesuch beinhalten nämlich zudem eine sehr genaue Vorstellung vom gewünschten Tätigkeitsfeld, das ausdrücklich nicht die Komposition von geistlicher Musik beinhaltet. Warum aber komponierte Stamitz dann während oder vor seinem Parisaufenthalt 1754/55 ein Ordinarium-Missa? Ich möchte diese Kernfrage in drei Aspekte untergliedern. Eine für mich entscheidende Frage ist, wann genau Stamitz diese Messe geschrieben hat und für welche Aufführungsmöglichkeit sie gedacht war. Anschließend untersuche ich, wie der Stil der Messe konstituiert ist und schließlich, welche Rezeption sie erfahren hat. Alle drei Bereiche hängen stark miteinander zusammen und können schließlich einige wichtige Schlussfolgerungen in Bezug auf die Messe bieten.

III.

Wann hat Stamitz seine Messe also geschrieben? Neben den überlieferten musikalischen Quellen haben wir lediglich eine Notiz über eine Aufführung dieser Messe. Sie diente als Ausgangspunkt jeder Datierung und kann, solange keine weiteren Informationen gefunden werden, nach wie vor wichtigster Orientierungspunkt sein. In den *Annonces, affiches et avis divers* wird am 3. Juli 1755 die Aufführung in der Eglise des Jacobins angekündigt.⁵ Genauere Quellenuntersuchungen von Peter Gradenwitz haben ergeben, dass diese Veranstaltung sehr

3 Vgl. z. B. Jochen Reutter, »Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof«, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 104.

4 Vgl. Eugene K. Wolf, »Driving a Hard Bargain. Johann Stamitz's Correspondence with Stuttgart (1748)«, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37)*, hg. v. Axel Beer u. a., 2. Bd., Tutzing 1997, S. 1553–1570.

5 Vgl. Gradenwitz, *Stamitz*, 1. Bd., S. 131.

aufwendig (d. h. kostenintensiv) vorbereitet wurde. So wurde die Inneneinrichtung der Kirche ab Juli 1755 gründlich saniert und ein Knabenchor engagiert.⁶ Wenn man davon ausgeht, dass diese Aufführung tatsächlich stattgefunden hat (einen Bericht davon gibt es nicht), so stellt sich weiterhin die Frage, wann genau Stamitz die Messe komponiert hat: Noch in Mannheim, oder in seiner Pariser Zeit von 1754–1755? Bisherige Datierungsversuche gingen davon aus, dass die Messe noch in Mannheim entstanden sein muss, also vor dem Herbst 1754. Laurenz Lütteken etwa nimmt mit überraschender Bestimmtheit die Mannheimer Hofkirche als Ort und den Beginn der 1750er Jahre als Entstehungszeitpunkt der Messe an. Als Indiz für die Annahme wird jedoch lediglich das Fehlen des ›Benedictus‹ herangezogen.⁷ Diese Argumentation ist symptomatisch für die Datierung in die Mannheimer Zeit. Zu bedenken wäre, dass das Fehlen des ›Benedictus‹, auch wenn Mozart in dem schon erwähnten Brief an seinen Vater dies als Mannheimer Besonderheit hervorhebt, im europäischen Kontext keineswegs so genuin Mannheimerisch ist. Man könnte in diesem Zusammenhang beispielsweise die Messen Marc-Antoine Charpentiers nennen, die in Paris zu der Zeit, als Stamitz in die französische Metropole kam, das Maß aller Dinge waren, wenn es um konzertante Kompositionen des Ordinarium ging und das, obwohl der Komponist schon ein halbes Jahrhundert zuvor gestorben war. Bei der überwiegenden Zahl der sonstigen, stark am Choral orientierten Messkompositionen dieser Zeit in Paris, kann man kaum von konzertanten Werken sprechen. Dass, gerade im Vergleich zu Italien und dem katholischen Reichsgebiet, die Anzahl der Messkompositionen in Frankreich insgesamt sehr gering war, liegt auch daran, dass diese Gattung insgesamt im Schatten des *Grand Motet* steht.⁸ Wenn man nun die Messen Charpentiers ansieht, die, wie schon erwähnt, maßgeblich das Repertoire in Frankreich bestimmten, wenn es um die Aufführung konzertanter Messen ging, so sticht direkt die *Missa Assumpta est Maria* ins Auge, die auf eine Vertonung des ›Benedictus‹ zugunsten einer Orgelimprovisation verzichtet.⁹

Geht man noch etwas weiter in der Musikgeschichte zurück, so gilt es als genuin römische Tradition, das ›Benedictus‹ zugunsten einer Orgelimprovisation herauszulassen, etwa in den Messen Orazio Benevolis, in denen das ›Benedictus‹ immer fehlt. Paolo Lorenzani, dessen

6 Vgl. ebd., S. 132.

7 Vgl. Laurenz Lütteken, »Konfession und Säkularisierung. Zu den Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung mit der Kirchenmusik des 18. Jahrhundert«, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz), 23. bis 24. November 2007* (= *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* II 55), Bern 2010, S. 18.

8 Vgl. z. B. Horst Leuchtman und Siegfried Mauser (Hg.), *Messe und Motette* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* 9), Laaber 1998, S. 210.

9 Vgl. Günther Massenkeil, »Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist«, in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hg. v. Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 231.

Schüler, kommt dann ja auch nach Paris, um im Rahmen seiner Anstellung am Hofe Ludwigs XIV. ebenso mit seinen Messen die französische Musik nachhaltig zu beeinflussen.¹⁰ Allerdings soll hier nicht der Versuch unternommen werden, ein eindeutiges Abhängigkeitsverhältnis zu konstruieren, welches das Herauslassen des ›Benedictus‹ im mehrstimmig komponierten Ordinarium als Import von Rom nach Paris interpretieren würde. Die Beispiele mögen aber zeigen, wie weit verbreitet diese liturgische Praxis war und wie wenig man im europäischen Rahmen von einer genuin Mannheimer Sitte sprechen kann. Insofern scheidet für mich diese Begründung als Datierungsindiz aus, zumal man ja auch umgekehrt, freilich ebenso schwach, argumentieren könnte: Stamitz habe das ›Benedictus‹ herausgelassen, da es in Paris üblich war, an dieser Stelle stattdessen die Sakramentsmotette *O salutaris hostia* zu setzen. Verstärkt würde diese Behauptung sogar dadurch, dass von Stamitz solch ein Werk vorliegt, das, zumindest wenn es nach dem Herausgeber der Messe Eduard Schmitt geht, in zeitlicher Nähe zur Messe komponiert wurde. So ist es auch Schmitt, der den Entstehungszeitraum der Messe explizit während des Parisaufenthaltes, also innerhalb der Jahre 1754/1755, annimmt.¹¹

Vielleicht hilft es also weiter, wenn man sich das Umfeld anschaut, in dem Stamitz in Paris tätig war. Als er 1754 nach Paris kam, war er schon längst kein Unbekannter mehr. Am 12. April 1751 war dort eine seiner Sinfonien aufgeführt worden, zu der er möglicherweise selbst angereist war.¹² Auch zu dem einflussreichen Steuerpächter Jean-Joseph Le Riche de la Pouplinière hatte Stamitz schon lange vor seinem einjährigen Aufenthalt in Paris Kontakt und leitete dann dessen Privatorchester. Diese Position brachte neben der üppigen Vergütung und dem Prestige (Vorgänger von Stamitz war Rameau) auch weitere Vorteile mit sich: Aufführungen im Rahmen des *Concert spirituel* konnten von Pouplinière vermittelt und Kontakte zu Verlegern hergestellt werden. In der Tat kam es ja zu zwei Aufführungen seiner Sinfonien in den *Concerts*, zusätzlich sind heute noch Menuette bekannt, die Stamitz für die Bälle von Pouplinière komponiert hat.¹³

Wie kann man nun die Entstehung der Messe in dieses Umfeld einordnen? Den interessanten Gedanken, Stamitz habe seine Messe für die Aufführung im *Concert spirituel* komponiert, formuliert Jochen Reutter in seinem Aufsatz über die Kirchenmusik am Mannheimer Hof.¹⁴ Auf den ersten Blick verwundert diese Annahme, da in der Konzertreihe keine bzw.

10 Art. »Lorenzani«, in: *MGG2*, Personenteil 11, 2004, Sp. 468–470 (Albert La France).

11 Vgl. Eduard Schmitt (Hg.), *Kirchenmusik der Mannheimer Schule. 2. Auswahl. Johann Stamitz (1717–1757)* (= *Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge* 3), Wiesbaden 1980, S. XI.

12 Vgl. Gradenwitz, *Stamitz*, 1. Bd., S. 125 f.

13 Vgl. ebd., S. 126–131.

14 Vgl. Reutter, *Kirchenmusik am Mannheimer Hof*, S. 104.

kaum liturgische Musik zur Aufführung kam und die Konzerte ausschließlich in den Tulle-rien stattfanden, nicht in einer Kirche und die einzig nachweisbare Aufführung von Stamitz' Messe ja in der Jakobinerkirche erfolgte. Allerdings ist das Repertoire des *Concert spirituel* möglicherweise erst aus der historischen Perspektive so klar charakterisierbar, es ist möglich, dass Stamitz dies nicht bekannt war und er die Messe eigentlich für das *Concert* komponiert hatte.¹⁵ Das würde gleichzeitig bedeuten, dass die Messe nicht nach 1754 komponiert wurde. Schaut man in das Inventar der Musikbibliothek von Pancrase Royer, der die Konzertreihe von 1748 bis zu seinem Tod im Januar 1755 leitete, so findet man keine Werke von Stamitz. Wenn er das Werk Royer vorgelegt hat, so wurde es abgelehnt. Die Stamitz-Sinfonien, die während Royers Amtszeit im *Concert spirituel* aufgeführt wurden, könnten sich unter den anonymen als »für Hörner und Trompeten« bezeichneten befinden. Das ist auch deswegen wahrscheinlich, da die Witwe von Royer dieses Inventar 1761 angefertigt hat und Royer selten die Namen des Komponisten in den Noten vermerkt hat. Allerdings ist der Verbleib der Noten, die im Inventar genannt werden, nicht bekannt. Eine andere Möglichkeit wäre, dass Stamitz die Noten Royer nur geliehen hat, das war eine durchaus übliche Praxis. Wenn Stamitz seine Missa erst nach Royers Tod eingereicht hat, so wurde sie vermutlich von Royers Nachfolger Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville abgelehnt, der 90 % seiner Konzerte aus dem existierenden Repertoire zusammenstellte.¹⁶ Eine Musikaliensammlung von Mondonville oder zumindest ein Inventar davon ist nicht überliefert.

Insgesamt kann man sagen, dass in dem *Concert spirituel* eigentlich keine explizit liturgische Musik gespielt wurde, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, wie etwa dem *Requiem* von Jean Gilles und stattdessen häufig der auf Psalmen basierende *Grand motet* zum Einsatz kam. Hätte also Stamitz seine Messe explizit für die Konzertreihe komponiert, so wäre die Aufführung in der Jakobinerkirche eine Notlösung gewesen. Man müsste dann die Komposition der Messe tatsächlich auch noch in Mannheim annehmen. Nun wäre ebenso eine Aufführung der Messe im Hause Pouplinières denkbar. Da, wie schon erwähnt, die Komposition von Tänzen zu Bällen des musikliebenden Steuerpächters zu Stamitz' Aufgaben in Passy zählte, wäre die Annahme durchaus plausibel, dass er auch mit einer Messe beauftragt wurde, die dann in der Schlosskapelle aufgeführt werden konnte.¹⁷

15 Für diesen und die folgenden Gedanken danke ich Beverly Wilcox für die wertvollen Informationen und Hinweise.

16 Vgl. Beverly Wilcox, *The music libraries of the Concert Spirituel. Canons, repertoires, and bricolage in eighteenth-century Paris*, zugl. Diss. University of California, Davis, Ann Arbor 2013.

17 Vgl. dazu auch Georges Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle*, Paris 1913, S. 315.

IV.

Wie sieht nun diese Messe eigentlich kompositorisch aus, wie sie uns in den musikalischen Quellen überliefert ist? Auffälligstes Merkmal der Messe ist vermutlich ein »Mischstil«, aus Teilen, die im klassischen Kirchenstil geschrieben sind und solchen Abschnitten, die die neuesten kompositorischen Errungenschaften der Instrumentalmusik aufgreifen. Letzteres hat Jochen Reutter den »sinfonischen Kirchenstil« genannt.¹⁸ Rein äußerlich spiegelt sich der sinfonische Anspruch dieser Messe schon in der Besetzung: Die Streicher sind vierstimmig (mit Bratsche) besetzt und auch die Bläsergruppe umfasst neben den für feierliche Anlässe obligatorischen Trompeten zwei Oboen (bzw. Flöten), Hörner sowie Fagotte. Diese Klangfülle war tatsächlich für die Mannheimer Kirchenmusik charakteristisch und wurde von Mozart im erwähnten Brief gepriesen. Solche äußeren Voraussetzungen begünstigten auch das sinfonische Komponieren. Bevor ich dies im Detail analysiere, zeigt eine kurze Übersicht über die einzelnen Teile des »Gloria«, auf welchem engem Raum Stamitz in der Messe unterschiedliche Kompositionstechniken eingesetzt hat (Tab. 1).

Tab. 1. Besetzungsübersicht »Gloria«.

ABSCHNITTE »GLORIA«	BESETZUNG
Gloria in excelsis	Oboen, Hörner, Chor
Et in terra pax	Oboen, Hörner, Chor
Laudamus te	Flöten, Fagotte, Sopran, Alt, Tenor Solo
Qui tollis peccata mundi	Ohne Bläser, Chor
Quoniam tu solus sanctus	Flöten, Hörner, Bass Solo
Cum Sancto Spiritu	Oboen, Hörner, Chor

Stamitz' »Gloria« ist in sechs selbständige Teile untergliedert. Man kann im Grunde an der Besetzung erkennen, in welchem Stil die Teile komponiert sind: Das »Qui tollis« ist ohne Bläser besetzt und im »stile antico« mit einer lediglich rudimentären Streicherbegleitung komponiert. Im »Laudamus te« sind Flöten und Fagotte und im »Quoniam tu solus sanctus« Flöten und

¹⁸ Vgl. Jochen Reutter, »Kirchenmusik am Mannheimer Hof und sinfonischer Kirchenstil«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 78 (1994), S. 63–82.

Hörner beteiligt und zudem Gesangssolisten. Die übrigen Teile verwenden Oboen und Hörner und sind Chorstücke. Gerade die beiden Solo-Teile, durch die Besetzung der Flöten zusätzlich gegenüber den anderen Teilen hervorgehoben, orientieren sich in besonderem Maße an den neuesten Errungenschaften der Instrumentalmusik.

Ein anschauliches Beispiel hierfür bietet die Bass-Arie ›Quoniam tu solus sanctus‹ (Tab. 2).¹⁹

Tab. 2. Formübersicht ›Quoniam tu solus sanctus‹.

1. Exposition	I	a	T	T. 1–4
		b		T. 5–11
2. Exposition	I	a	T	T. 12–15
	Ü	b ^v	T – D	T. 16–24
		b ^v 2	D	T. 25–37
	II	c	D	T. 38–43
		c2		T. 44–52
		(c)		T. 52–56
Mittelteil		d	Tp – T	T. 56–72
Reprise	I	a ^v	T	T. 73–83
	II	c		T. 84–89
		c2		T. 90–95
		(c)		T. 95–99

Es ist erstaunlich, dass die Bestimmung der Form, welche Jochen Reutter für das Kyrie I einer um 1760 in Mannheim entstandenen Messe Franz Xaver Richters, vornimmt, im Grunde so auch für die Bass-Arie aus Stamitz' Messe gelten kann:

¹⁹ Der Analyse liegt folgende Edition zugrunde: Schmitt, *Johann Stamitz*, S. 75–90.

Auf den ersten Blick scheint sich die Form am Schema der konventionellen dreiteiligen Arie zu orientieren. Bei genauerer Betrachtung von Materialdisposition und tonalem Verlauf ergeben sich jedoch die Konturen eines von der zeitgenössischen Sinfonie beeinflussten Solokonzertkopfsatzes mit doppelter Exposition, modulierendem Mittelteil und Reprise. Klar erkennbar werden zwei tonale Ebenen in der Exposition, die dem Konzertsatzprinzip folgend, in der ersten, der verkürzten Orchesterexposition, in der Tonika verharren, in der zweiten, der Vokalexposition, wie sie hier genannt sein soll, in Tonika- und Dominantebene unterschieden ist. Den am Modulationsplan der dreiteiligen Arie orientierten Mittelteil als Durchführung im Sinne der Marxschen Sonatensatztheorie anzusprechen, wäre sicherlich verfehlt, doch finden sich hier neben neuem Material immerhin bevorzugt Abschnitte motivischer Variantenbildung und eine Ausweichung in andere Tonarten. Die Reprise erweist sich als Wiederholung der Vokalexposition mit variiertem Hauptthema, allerdings mit Verbleib in der Tonika und den dadurch bedingten Modifikationen des Materials.²⁰

Die Orchesterexposition beginnt mit dem viertaktigen Hauptthema, das sich vor allem durch den punktierten Auftakt und den Quartsprung in beide Richtungen charakterisiert. Dieser Intervallsprung wird in den folgenden sechs Takten zunächst von der ersten Violine aufgegriffen, allerdings intervallverengt zur Terz und schließlich, um den Auftakt »bereinigt« zu kleiner Sexte und zurück zur Quarte variiert. Ein erster Hinweis darauf, wie die Bläser schon selbständig an den sinfonischen Gestaltungsweisen beteiligt sind, findet sich erstmals in Takt 7: Die erste Flöte spielt die Umkehrung des in der ersten Violine erklingenden Intervalls und alle Bläser greifen gemeinsam in den Takten 7 und 8 den von der Violine »getilgten« Auftakt auf. Diese sinfonische Integration der Blasinstrumente kann man auch an der Stelle beobachten, an der das viertaktige Hauptthema nach dem Einsatz der Solostimme weitergeführt wird. Der auftaktige Oktav- bzw. Sextsprung in den Flöten bezieht sich zum einen auf das motivische Geschehen der Orchesterexposition, zum anderen antizipiert es geradezu die Weiterführung der Bassstimme und zwar nicht nur den Beginn mit dem großen Intervallsprung, sondern zudem die Hochtöne der jeweiligen Sequenzglieder. Denn die einzelnen Töne der Melodielinie mit übergebundenen halben Noten der Bläser stehen jeweils einen Takt vor den entsprechenden Tönen in der Bassmelodie. Wie schon in der Orchesterexposition vollziehen die Bläser also nicht die motivische Verarbeitung in der ersten Violine nach, sondern

²⁰ Vgl. Reutter, *Sinfonischer Kirchenstil*, S. 69f.

besitzen eine eigenständige Funktion innerhalb der sinfonischen Struktur. Der darauffolgende Abschnitt ab Takt 25 hat im Grunde die überleitende Funktion, endgültig zur Dominante zu modulieren, denn das Ende des vorherigen Abschnitts wird noch als Halbschluss innerhalb der Tonika wahrgenommen. Auch hier ist die erste Flötenstimme bemerkenswert: Diesmal antizipiert sie nicht die Töne der Bassmelodie, sondern vollzieht sie eine Achtel später augmentiert nach. Gleichzeitig ist sie auf melodischer Ebene an der Festigung der neuen Tonart mit dem Changieren von Doppeldominante und Dominante beteiligt, in dem abwechselnd der Quart- und Quintsprung erscheint. Nachdem die Bläser nach vier Takten dieses Abschnitts pausieren, markiert ihr Einsatz die Passage, die sich tonartlich und thematisch als zweiter Teil der Exposition ansprechen lässt. Interessant ist hier auch der Bezug zur Bassstimme: Diesmal nämlich spielen die Flöten ›colla voce‹ (die zweite Flöte in der Unterterz), zumindest die ersten beiden Takte. Insofern kann man schon eine Entwicklung feststellen, wie sie für Sinfonie- und Konzertsätze dieser Zeit typisch ist. Der zweite Teil wird etwas verlängert wiederholt und mündet in Takt 52 in einem kurzen Orchesterzwischenpiel, das im Grunde einfach nur das kadenzierende Ende dieser Passage darstellt und auf die abschließende Figur der Bassmelodie rekurriert. Insgesamt sind die Bläserstimmen in der Exposition so eingesetzt, dass sie stets den Beginn neuer Abschnitte markieren, nachdem sie innerhalb dieser Passagen nach meist etwa vier Takten pausieren.

Der Mittelteil zeichnet sich auch dadurch aus, dass die Bläser währenddessen komplett pausieren. Harmonisch bringt er durch den Cis-Dur-Septakkord in Takt 57 eine Ausweichung nach fis-Moll, das aber bereits vier Takte später innerhalb einer Sequenzbildung wieder als Tonikaparallele der Grundtonart umgedeutet wird. Bemerkenswert am Mittelteil ist auch der Sprung der kleinen Dezime in Takt 58 sowie die fallende kleine Sexte in der folgenden Sequenz – Intervallsprünge, die in den zahlreichen Varianten der Exposition noch nicht erschienen sind (mit Ausnahme der kleinen Sexte in Takt 6). Nach der Umdeutung von fis-Moll als Tonikaparallele wird A-Dur während der restlichen Durchführung nicht verlassen, wenngleich in einem weiteren Sequenzabschnitt ab Takt 65 eine etwas seltsame Verbindung von Nonakkord auf Septakkord entsteht.

Der Beginn der Reprise kennzeichnet sich durch das rhythmische Aufgreifen des Hauptthemas aus der Exposition, dem Einsatz der Bläser sowie dem Beginn der dritten Durchführung des Textes. Bemerkenswert ist in der Tat, dass Stamitz die Melodieführung des Hauptthemas beinahe umkehrt. Dass beide Überleitungsabschnitte aus der Exposition in der Reprise nicht mehr auftauchen, erklärt sich aus deren ursprünglich modulatorischer Funktion. So schließt sich nach etwas anderer Fortführung des Hauptthemas direkt der zweite Abschnitt der Exposition an, diesmal allerdings in der Tonika und ansonsten ohne wesentlichen Änderungen.

Zusammenfassend kann man also in dieser Bass-Arie verschiedene Techniken erkennen, die sich sonst eher in den Sinfonien finden lassen: Auf der formalen Ebene das Aufgreifen von sinfonischen Prinzipien einer Exposition mit zwei tonalen Zentren, die in der Reprise tonartlich angeglichen werden sowie von Modulation bzw. Ausweichung und neuer Variantenbildung in einem Mittelteil. Auf der motivischen Ebene eine thematische Arbeit, die auf die verschiedenen Teile des sinfonischen Apparates verteilt ist und, damit korrespondierend, die besondere Rolle der Bläser, die zur Gliederung des Satzes und zur Kontrastbildung herangezogen und somit als eigenständiger Faktor in den sinfonischen Ablauf integriert werden.

V.

Wenn man nun von der Rezeption spricht, so sind, wie gesagt, direkte Reaktionen auf die Aufführung nicht mehr greifbar. Wohl aber kann man Aussagen in Bezug auf die Quellsituation treffen und man kann zumindest Anklänge an dieses Werk in Nachfolgekpositionen finden. Dies zeigt sich z. B. in den musikalischen Quellen. Überliefert ist die Messe in mehreren Abschriften, wobei die Quelle Modena als eine vielsagende »italienische Bearbeitung«²¹ gelten kann. Das interessanteste Detail in all den Änderungen der Handschrift ist das Auslassen ganzer Sätze. Ganz so willkürlich, wie Schmitt dies sieht, geschieht die Auslese nämlich nicht. Man hat allein am ›Gloria‹ gesehen, dass die einzelnen Teile äußerst unterschiedlich gestaltet sind, das ›Qui tollis‹ etwa ist im ›stile antico‹ komponiert, das ›Quoniam tu solus sanctus‹ enthält modernste, aus der Instrumentalmusik stammende Elemente. Nun lässt die Quelle in Modena genau diejenigen Teile heraus, die im strengen Kirchenstil ohne Bläserbesetzung komponiert sind, also das ›Christe‹, das eben erwähnte ›Qui tollis‹ und den dritten Anruf zum ›Agnus Dei‹. Insofern ist diese neue Zusammenstellung der Messe ein ziemlich aussagekräftiger Kommentar zur Wertschätzung der Musik: Nur die fortschrittlich komponierten Teile wurden als aufbewahrungswert eingeschätzt, selbst wenn dann innerhalb eines Satzes wie dem ›Gloria‹ oder dem ›Agnus‹ und im Grunde ja auch dem ›Kyrie‹ einzelne Teile gänzlich getilgt werden mussten und so lediglich ein eigentlich zur Aufführung nicht mehr taugliches Fragment entstand.

Neben den musikalischen Quellen ist außerdem der Niederschlag dieser Komposition in Nachfolgewerken im Umfeld von Stamitz, vor allem bei Richter und François-Joseph Gossec bemerkenswert, der schließlich die große Bedeutung der Messe verdeutlicht, von der man in

21 Schmitt, *Johann Stamitz*, S. VIII.

Bezug auf die Quellsituation (was Berichte über die Aufführung angeht) eigentlich nicht zwangsläufig schließen könnte.

Auch wenn »der von Zeitgenossen als Meister im Kirchenstil gerühmte« Richter in Mannheim kaum als Komponist geistlicher Musik hervorgetreten war, die wenigen Messen aus seiner Mannheimer Zeit orientieren sich stark an Stamitz' Messe. Jochen Reutter hat dies unter anderem in seiner Dissertation untersucht und herausgefunden, dass nicht nur großformale Anlagen der Einzelsätze denen aus Stamitz' Messe gleichen, sondern auch an einigen prägnanten Stellen das motivische Material. Selbst die starke Übereinstimmung von Fugenkonstruktionen verblüfft Reutter und damit die Tatsache, dass »der konservative Kontrapunktiker Richter auf dem ihm eigensten musikalischen Terrain Anregungen eines in der Fugenkomposition weniger beheimateten, mehr dem modernen Instrumentalstil zugewandten Zeitgenossen gefolgt [ist]«. ²²

Dass Stamitz auch prägend auf Gossec eingewirkt hat, ist bekannt. Gossec hat nach seinem Biografen Claude Role ebenso an der Aufführung der Stamitz-Messe mitgewirkt und sein fünf Jahre später komponiertes Requiem lässt, ähnlich wie die erwähnten Messen Richters, einen deutlichen Einfluss von Stamitz' Werk erkennen. ²³

VI.

Man kann also abschließend sagen, dass Stamitz' Messe großen Einfluss auf die kirchenmusikalische Produktion in Paris und auch in Mannheim hatte und das, obwohl Stamitz nur ein, zudem stilistisch höchst uneinheitliches Werk dieser Gattung komponiert hat. Insofern mögen die Sätze für das *Concert spirituel* gedacht gewesen sein, oder von vorne herein für die Aufführung in einer Kirche konzipiert gewesen sein; die Messe kehrte mit Stamitz gemeinsam nach Mannheim zurück und wurde augenscheinlich zum Ausgangspunkt der Werke Richters und schließlich dem, was Reutter den »sinfonischen Kirchenstil« nennt, der dann spätestens ab 1760 mit den Werken von Ignaz Holzbauer greifbar in Erscheinung tritt. Gleichzeitig bleibt die Messe auch nach Stamitz' Abreise in Paris und ist zumindest für Gossecs berühmtes Requiem Inspirationsquelle. Die heute bekannten musikalischen Quellen zeigen nicht nur, dass der Einfluss der Messe nicht auf die beiden erwähnten Musikmetropolen beschränkt

²² Jochen Reutter, *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789)* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* 1), zugl. Diss. Universität Heidelberg 1990, Frankfurt a.M. 1993, S. 350.

²³ Vgl. Claude Role, *François-Joseph Gossec (1734–1829). Un musicien à Paris, de l'Ancien Régime au roi Charles X*, Paris [u. a.] 2000, S. 316.

blieb, sondern zudem, im Falle der Handschrift Modena, dass sehr genau das Fortschrittliche dieses Werkes erkannt wurde.

Somit ergibt sich, dass Stamitz auch im Bereich der Kirchenmusik ein Pionier war: Denn die Betrachtung der Messe hat gezeigt, dass Kompositionstechniken, die bisher erst für die kirchenmusikalischen Werke der 1760er und 1770er Jahre in Mannheim ausgemacht wurden, bereits sehr viel früher in diesem Werk zu finden sind.

Literaturverzeichnis

Quellen

Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. u. erl. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 2. Bd., Kassel u. a. 1962.

Schmitt, Eduard (Hg.): *Kirchenmusik der Mannheimer Schule. 2. Auswahl. Johann Stamitz (1717–1757) (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge 3)*, Wiesbaden 1980.

Sekundärliteratur

Art. »Lorenzani«, in: *MGG2*, Personenteil 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 468–470 (Albert La France).

Cucuel, Georges: *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, Paris 1913.

Finscher, Ludwig: »Mannheimer Orchester- und Kammermusik«, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 141–176.

Gradenwitz, Peter: *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 93 u. 94)*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1984.

Leuchtmann, Horst/Mausser, Siegfried (Hg.): *Messe und Motette (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9)*, Laaber 1998.

Lütteken, Laurenz: »Konfession und Säkularisierung. Zu den Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung mit der Kirchenmusik des 18. Jahrhundert«, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz), 23. bis 24. November 2007 (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II 55)*, Bern 2010, S. 11–30.

Massenkeil, Günther: »Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist«, in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hg. v. Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 228–238.

Reutter, Jochen: »Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof«, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 97–112.

Reutter, Jochen: *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789) (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 1)*, zugl. Diss. Universität Heidelberg 1990, Frankfurt a. M. 1993.

- Reutter, Jochen: »Kirchenmusik am Mannheimer Hof und sinfonischer Kirchenstil«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 78 (1994), S. 63–82.
- Role, Claude: *François-Joseph Gossec (1734–1829). Un musicien à Paris, de l’Ancien Régime au roi Charles X*, Paris [u. a.] 2000.
- Wilcox, Beverly: *The music libraries of the Concert Spirituel. Canons, repertoires, and bricolage in eighteenth-century Paris*, zugl. Diss. University of California, Davis, Ann Arbor 2013.
- Wolf, Eugene K.: »Driving a Hard Bargain. Johann Stamitz’s Correspondence with Stuttgart (1748)«, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37)*, hg. v. Axel Beer, Kristina Pfarr und Wolfgang Ruf, Bd. 2, Tutzing 1997, S. 1553–1570.

David Vondráček (Prag)

Der tschechische Blick auf Johann Stamitz

Vorliegender Beitrag wurde mit dem Ziel konzipiert, einen Überblick über die Behandlung von Johann Stamitz in der tschechischen Musikwissenschaft zu geben – eine Bestandsaufnahme also, nicht mehr und nicht weniger. Ein solcher Gegenstandsbereich ließe sich ebenso als zu weit wie auch als zu eng gefasst kritisieren. Ist es nicht anmaßend, Aussagen über ›die tschechische Musikwissenschaft‹ treffen zu wollen? Wonach entscheidet man, was als ›tschechisch‹ gelten kann?¹ – Bei der Textauswahl fielen diejenigen auf, in welchen die Nationalitätenfrage entweder vorkommt (Unterkapitel II) oder exponiert verhandelt wird (Unterkapitel III). Doch möchte ich davor warnen, die tschechische Musikwissenschaft mit dem Interesse an der Festschreibung nationaler oder wie auch immer gefasster Identität gleichzusetzen. Dies ist in der Diskussion zwar einer der Hauptstränge, den jedoch in der deutschen oder in jeder anderen Forschung zu verfolgen, potentiell genauso interessant wäre. Wählt man nur tschechische Textbeispiele, besteht die Gefahr, den Nationalismen Vorschub zu leisten, die man eigentlich untersuchen wollte, indem man sie auf die Ebene der eigenen Methodik transferiert (methodischer Nationalismus). Um diese Gefahr wissend weise ich darauf hin, dass mein Beitrag ein Teilproblem in den Blick nimmt und dass dabei notwendiger Weise verkürzt und pointiert wird.

I. Forschungsfeld

Dass Johann Stamitz aus Böhmen stammte, ist bekannt. War er aber Tscheche, war er Deutscher oder Sudetendeutscher? (Oder Österreicher?) Und kann sein Werk als Beitrag zur tschechischen (National-)Musik gewertet werden? Ist mit der Antwort auf die erste Frage (nach der nationalen Identität) diejenige auf die zweite Frage (Werk) zwangsläufig vorgegeben? – Allein schon der Umstand, dass solche Fragen gestellt wurden, könnte berechtigte Skepsis hervorrufen. Was wäre mit einer Antwort darauf gewonnen? Erst wenn sich Fragen betreffend der Biographie und Komponistenpersönlichkeit auf musikalische Sachverhalte

1 Erschwerend kommt die Unterscheidung zwischen böhmisch (als territorial definiertem Begriff) und tschechisch (ethnisch oder national) hinzu, die historisch keinesfalls konsistent praktiziert wurde.

umlegen ließen – und ob dies im konkreten Fall gelingen kann, erscheint fraglich² –, wäre damit auch eine musikwissenschaftliche Diskussion im engeren Sinne angestoßen, und nicht etwa eine volkskundliche oder kulturpolitische.

Nicht erst in jüngster Zeit werden in der Musikwissenschaft einseitig nationale Sichtweisen in Zweifel gezogen. Aufschlussreich kann das Beispiel des Komponisten Jacobus Handl Gallus (1550–1591) sein, dem der nationale Blick zu einer Art Doppelexistenz im Musikschritftum verholfen hat: einerseits als deutscher Komponist, andererseits ab Mitte des 19. Jahrhunderts als slowenischer, in dessen Namen man eine Übersetzung des slowenischen Petelin (alternativ auch Petelinček oder Petelinov) vermutete.³ Vor diesem Hintergrund werden sogar die Namensvarianten, ähnlich wie bei Stamitz/Stamic, zu einem Politikum, wobei Handl deutsch konnotiert war, das lateinische Gallus dagegen anti-deutsch.⁴ Obwohl ein Ursprung in der slowenischen Form in schriftlichen Quellen⁵ nie nachgewiesen werden konnte, war die Suche danach keinesfalls unsinnig. Sie fällt in eine Zeit, in der das slowenische Nationalbewusstsein gerade erst im Entstehen begriffen war, und zwar vor dem Hintergrund der Übermacht einer germanozentrischen Weltdeutung, wie sie nicht nur in der Musikwissenschaft vorherrschend war. Das heißt, in dieser Hinsicht gibt der Fall Handl Gallus vielmehr Auskunft über die Jetztzeit der Diskussion um seine nationale Identität, als über irgendetwas, das Handl Gallus' Musik innerhalb seiner Zeit betrifft. Dies muss man sich auch im Falle Stamitz' vor Augen halten.

Belegbar ist, dass Handl Gallus sich selbst als ›Carniolus‹ bezeichnet hat, was sich auf die heute in Slowenien gelegene historische Region Krain bezieht.

Dragotin Cvetko [...], the most important Slovenian musicologist of the second half of the twentieth century, stated in his last study devoted to Gallus, published in 1991, that we do not know if Handl, when stating he was a ›Carniolus‹, was referring to his birthplace or to his nationality. He did admit, however, that the former was more likely.⁶

2 Dahingehende Versuche wurden von Hans Heinrich Eggebrecht unternommen, der an dieser Stelle hervorgehoben sei, neben weiteren in demselben Band: Eggebrecht, »Mannheimer Stil – Technik und Gehalt«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea, Brno 1970*, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 205–218.

3 Die Informationen in diesem Absatz entstammen Marc Desmet, »Constructing the Figure of a National Composer«, in: *Nationality vs Universality*, hg. v. Sławomira Żerańska-Kominek, Newcastle upon Tyne 2016, S. 40–64, wo u. a. auch die Forschung von Kamilo Mašek/Camillo Maschek (1831–1859) referiert wird.

4 Die sich durchsetzende Doppelform Handl Gallus deutet auf einen Kompromiss hin.

5 Dagegen gab es Hinweise auf dem Feld der *oral history* (siehe Desmet, »Constructing the Figure«, S. 55), die in ihrer Glaubwürdigkeit keinesfalls automatisch geringer eingestuft werden sollten als schriftliche Quellen.

6 Desmet, »Constructing the Figure«, S. 63.

Weder Cvetko noch der hier zitierte Marc Desmet kommen aber auf die Idee, das Konzept der Nationalität in diesem Fall als anachronistisch zu hinterfragen oder etwa von dem der Ethnie unterscheiden zu wollen. Bekanntlich hat erst Johann Gottfried Herder (1744–1803) dem modernen Konzept der Nation zu einer wirkungsmächtigsten Formulierung⁷ verholfen, auch wenn er nicht zum ›Erfinder‹ der Nation überhöht werden sollte.⁸ Es ist zwar belegt, dass Stamitz einem tschechisch-sprachigen Umfeld⁹ entstammte, ob aber hinsichtlich seiner Musik eine Herkunft aus irgendeinem anderen Teil Europas einen Unterschied zu seiner Herkunft aus Böhmen gemacht hätte, das lässt sich nicht mit Sicherheit abschätzen. Aus diesen Gründen sind die Erwägungen zu Stamitz' Nationalität, die im Folgenden diskutiert werden, unter ein großes Fragezeichen zu stellen.

II. Vladimír Helfert und sein Vermächtnis

Als Fixpunkt für die tschechische Musikwissenschaft können die Arbeiten von Vladimír Helfert gelten, auf den man sich auch im Fall von Stamitz immer wieder bezogen hat. 1886 in Plánice bei Klatovy / Klattau geboren, studierte Helfert Geschichte, Geographie und Ästhetik in Prag, u. a. bei Otakar Hostinský, und in Berlin, wo Johannes Wolf, Hermann Kretzschmar und Carl Stumpf zu seinen Lehrern zählten. Nach seiner Habilitation über die Hofmusik in Jaroměřice / Jarmeritz,¹⁰ wurde 1921 das musikwissenschaftliche Seminar an der Brünner Universität für ihn eingerichtet. 1926 wurde er dort zum außerordentlichen, 1931 zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaft berufen. Schon bald nach Einmarsch der Nationalsozialisten begann für Helfert, der Mitglied der *Levá fronta* gewesen war und sich dem Widerstand der ersten Stunde anschloss,¹¹ ein Leidensweg durch Gestapo-Gefängnisse und Konzentrationslager.

7 S. Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, insb. 4. Bd., Stuttgart / Tübingen 1828.

8 Die Wurzeln des modernen Nationalgefühls können vielmehr im Frankreich Ludwigs XIV. gesucht werden (vgl. Wilhelm Seidel, »Der Streit um die italienische und die französische Oper um 1700«, in: *Europäische Musikgeschichte*, hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort u. a., Kassel u. a. 2002, bspw. S. 331), dies berechtigt aber noch nicht, analog auf die deutschen, böhmischen oder andere Länder zu schließen.

9 S. Bohumír Štědroň, »Zur Nationalität von Jan Václav Stamic«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 6 (1964), passim, und Antonín Pospíšil, *Kolem Jana Václava Stamice*, Havlíčkův Brod 1947, passim.

10 1924 im Druck erschienen: Vladimír Helfert, *Hudba na Jaroměřickém zámku, František Míča 1696–1745*, Prag 1924.

11 S. Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens, Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, übers. v. Eliška Nováková, Frankfurt am Main 1993, S. 345, insb. Fußnote 3.

Zwischen 1939 und 1941 war er zuerst in Brünn, zuletzt in Wołów/Wohlau¹² inhaftiert. Nachdem er, für unheilbar krank befunden, zwischenzeitlich entlassen wurde und genesen konnte, wurde er 1944 erneut festgesetzt und noch im April 1945 nach Terezín/Theresienstadt verlegt. Die künstlerisch produktive Zeit in der Großen Festung, die euphemistisch als Theresienstädter Getto deklariert wurde, erlebte er freilich nicht mehr mit, da deren Protagonisten zu dieser Zeit größtenteils nicht mehr am Leben waren, und da Helfert in der Kleinen Festung für politische Gefangene weilte. »Helfert erlebte noch die Befreiung«, wie Milan Kuna schreibt, »aber das Leben in Freiheit war ihm nicht mehr vergönnt.«¹³ Am 18. Mai 1945 starb er in Prag an Typhus.

Helfert, der selbst an der Institutionalisierung der Musikwissenschaft beteiligt war, hat sein Studium, mit der Ausnahme der Berliner Zeit, noch überwiegend bei Nicht-Musikwissenschaftlern absolviert. Der Quellenarbeit widmet er sich mit dem fachlichen Können des ausgebildeten Historikers. Er studierte die Quellen zu Jiří/Georg Bendas Gothaer Zeit so intensiv, dass er die zu beträchtlichem Umfang angewachsene Studie zu diesem Komponisten zu Lebzeiten nicht mehr fertigstellen konnte. Es erschienen zwei (Teil-)Bände zum musikalischen Umfeld Gothas zwischen 1750 und 1774.¹⁴ Konzipiert wurden sie von Helfert als bloße Vorarbeiten zu einem musikanalytisch arbeitenden Teilband, der eigentlichen Monographie über Bendas Werk, der nie erschienen ist.¹⁵

Vor diesem Hintergrund ist Helferts Forderung des Quellenstudiums verständlich, wenn er die 1936 entstandene Dissertation von Peter Gradenwitz über das Leben Johann Stamitz' rezensiert: »Er hätte freilich unsere [d. h. tschechischen, D. V.] musikalischen Quellen studieren müssen, die ein zuverlässiges Abbild unserer Musikkultur der Vergangenheit liefern.«¹⁶ Helfert macht Gradenwitz aber zudem zum Vorwurf, dass jener offensichtlich nicht die tschechische Sprache beherrschte:

12 Das »Zuchthaus Wohlau« oder (ursprünglich?) »Jugendgefängnis Wohlau« ist von der Stiftung EVZ als Teil des nationalsozialistischen Lagersystems anerkannt (<https://www.bundesarchiv.de/zwangsarbeit/haftstaetten/index.php?tab=1>). Rudolf Pečman schreibt fälschlich »Wohlau (Olawa)« (Pečman, *Vladimír Helfert*, Brno 2003, S. 228), allerdings handelt es sich bei Olawa/Ohlau um einen anderen Ort.

13 Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 350.

14 Band 1, Grundlagen (Základy) 1929, und »Des II. Teiles 1. Abteilung (Gotha 1750–1774)« (II. část, 1. díl [Gota 1750–1774]) 1934.

15 S. Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 83.

16 »Byl by ovšem musel prostudovat naše hudební prameny, které dávají spolehlivý obraz o naší hudební kultuře v minulosti.« (Vladimír Helfert, »Peter Gradenwitz: Johann Stamitz«, in: *Musikologie* 1 [1938], S. 162) [so nicht anders angegeben, eigene Übersetzung aus dem Tschechischen D. V.].

In der ganzen Arbeit Gradenwitz' verblüfft die Unkenntnis der tschechischen musik-historischen Literatur, die seinem Gegenstand nahesteht. Dafür gibt es heute [d. i. 1938] keine Entschuldigung mehr. Es ist nötig, einmal nachdrücklich zu sagen, dass ohne diese Kenntnis keine wissenschaftliche Arbeit über unsere musikalische Vergangenheit möglich ist.¹⁷

Wer biographische Informationen über Peter Em(m)anuel Gradenwitz sucht, findet ihn in der Sekundärliteratur unterrepräsentiert. Gradenwitz wurde 1910 in Berlin geboren, und als er 1934 nach Prag kam, handelte es sich um eine Flucht vor den Nationalsozialisten. Nach der Promotion bei Gustav Becking verließ er 1936 Prag in Richtung des britischen Mandatsgebiets Palästina, wo er später zu einem bedeutenden Forscher über die Musik Israels werden sollte und im Jahr 2001 verstarb.¹⁸ Gradenwitz verfasste den Artikel zu Stamitz im *Lexikon zur deutschen Musikkultur in Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, der jedenfalls eine Sensibilität für die Frage nach Stamitz' Herkunft zeigt.¹⁹

Mit den *small words*, wie dem wiederholt vorkommenden ›unsere‹, gibt Helfert Auskunft über seine Auffassung von Johann Stamitz, den er ›unserer‹, d. h. der tschechischen musikalischen Vergangenheit zurechnet. Was sind aber ›unsere‹ Quellen, die Helfert erwähnt und überdies als ›zuverlässig‹ bezeichnet? Er spricht nicht ausdrücklich von Quellen mit direktem Bezug zu Stamitz. Solche, aber auch Quellen zu dessen musikalischem Umfeld, waren zu Helferts Zeit nicht auffindbar. Zwar wurden seither Anstrengungen unternommen, um die Quellenlage zu verbessern, unverändert bleibt aber der Befund eines geringen Anteils von Instrumentalmusik;²⁰ dies macht eine direkte Beeinflussung zumindest auf diesem Feld unwahrscheinlich. Sofern es zu einem kulturellen Transfer gekommen ist, wird die Untersuchung

17 »V celé práci Gradenwitzově zarází neznalost české hudebně-historické literatury, která stojí blízko jeho předmětu. Na to dnes již není omluvy. Nutno jednou důrazně říci že bez této znalosti není možná vědecká práce o problémech naší hudební minulosti.« (Helfert, »Peter Gradenwitz: Johann Stamitz«, S. 163).

18 Laut Fred K. Prieberg wurde Gradenwitz »als Jude denunziert« (Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprès de Zombry 2009, S. 2651).

19 Art. »Stamitz (Stamic), Johann Wenzel Anton (Jan Waczlav Antonín)«, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, 2. Bd., S. 1369–1370 (Peter E. Gradenwitz).

20 Jiří Vysloužil schreibt, dass »die vorklassische Orchestersymphonie vom Typus eines Stamic in den Archivquellen böhmischer territorialer Provenienz nicht belegt ist. Die heutigen tschechischen Archive [Stand 1970, D. V.] legen über den Anteil der Instrumentalmusik an der Produktion und dem Repertoire der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt ein sehr armes Zeugnis ab.« (Vysloužil: »Vorklassische Phänomene in der Musik der böhmischen Länder und die Mannheimer Schule«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea*, Brno 1970, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 256–257).

der Ausgangsseite dieses Transfers im städtisch-bürgerlichen Deutschbrod, heute Havlíčkův Brod, erheblich durch die Quellenlage erschwert.

Die tschechische Forschung griff auch auf Hugo Riemann zurück, dessen Musiklexikon 1882 in erster Auflage erschienen war. Josef Srb (Debrnov) (1836–1904) führt in seiner tschechischsprachigen Musikgeschichte als Literaturbeleg Riemanns Lexikon an, allerdings ohne Jahreszahl oder Auflage zu nennen, übernimmt aber bspw. nicht das falsche Geburtsjahr Stamitz' 1719, das noch in den ersten Auflagen bei Riemann stand.²¹

Wie ging aber Helfert vor? Folgender Passus Helferts aus seiner Studie zur Musik am Jaroměřicer Hof, insbesondere zur Musik František Václav Míčas, der dort tätig war, ist häufig zitiert worden:

Das Verhältnis der Musik vom Typ Míčas zu Mannheim lässt sich in dem Sinne formulieren, dass dieses Verhältnis einstweilen in allgemeinen musikalischen Charakteristika eingeräumt werden kann. Die ersten Mannheimer Meister brachten aus Böhmen und Mähren allgemeine Dispositionen mit, die Kenntnis der Sonatenform im ersten Stadium, die Vorliebe für das Menuett und für die zyklische Form der Sinfonie, in der die Komponisten vom Typ Míčas ihre eigenwillige musikantische Natur ausdrückten. Nach dem heutigen Stand der Frage [1924, R.P.] ist es möglich, die Wurzeln der Mannheimer Meister auf unserem Boden zu suchen.²²

Helferts Beobachtungen fußten auf der Sinfonie D-Dur (als ›Sinfonie in Re‹ bezeichnet), die er František Václav Míča zuschreibt und auf die Zeit zwischen 1730 und 1735 datiert. Gerade dieses Werk wirft eine ganze Reihe von Fragen auf. František Václav Míča / Mitscha (1694–1744) war zunächst Sänger, später auch Kapellmeister in Jaroměřice nad Rokytnou am Hof des Fürsten Johann Adam von Questenberg. Wäre die Sinfonie, die klingt, als sei sie

21 Josef Srb (Debrnov), *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě*, Prag 1891, S. 84.

22 »Poměr hudby Míčova typu k Mannheimu možno [...] formulovati v ten smysl, že vztah tento možno je připustiti zatím v povšechných hudebních rysech. První mannheimští mistrí přinesli si z Čech a Moravy povšechné dispozice, znalost sonátové formy v prvním stadiu, zálibu pro menuet a pro cyklickou formu sinfonie, již vyjadřovali skladatelé Míčova typu svou samorostlou muzikantskou povahu [...] Podle dnešního stavu otázky [1924, pozn. R.P.] možno kořeny Mannheimských mistrů [...] hledati na naší půdě« (in dieser Form zitiert bei Pečman, »Pojetí hudby starších stylových epoch v hudebněvědném odkazu Vladimíra Helferta«, in: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu*, hg. v. Rudolf Pečman, S. 40. Es wurde anhand des Originals überprüft: Helfert, *Hudba na Jaroměřickém zámku*, S. 258).

Sinfonia in D
I.

Allegro Fr. V. Míča (1694-1744)

H. M. 991

Abb. 1 (Jan) František Adam Míča (1746–1811), Sinfonie D-Dur, Edition von 1946, hier fälschlich noch František Václav Míča zugeschrieben.

bereits an Haydn oder Mozart geschult, tatsächlich um das Jahr 1730 herum entstanden, so wäre es wahrlich eine kleine Sensation (Abb. 1 u. Abb. 2). Dann fehlt aber immer noch ein triftiger Grund, warum der junge Stamitz gerade mit diesem Werk in Kontakt gekommen sein sollte, auch wenn Jaroměřice nad Rokytnou nicht besonders weit von Deutschbrod oder Jihlava/Iglau entfernt liegt, wo Stamitz seine Ausbildung bei den Jesuiten erhalten hat.²³

23 »Jaroměřice mit seiner spätbarocken Opernkultur ist zwar nur drei Schnellzughaltestellen von Deutschbrod entfernt, aber dies berechtigt uns nicht, historische Kommunikation analogisch zu rekonstruieren, da die Überlieferung eines Impulses aus der Schloßkultur ins städtische Milieu wohl komplizierter war als ein bloßer Transport durch den Raum.« (Jiří Fukač, »Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten

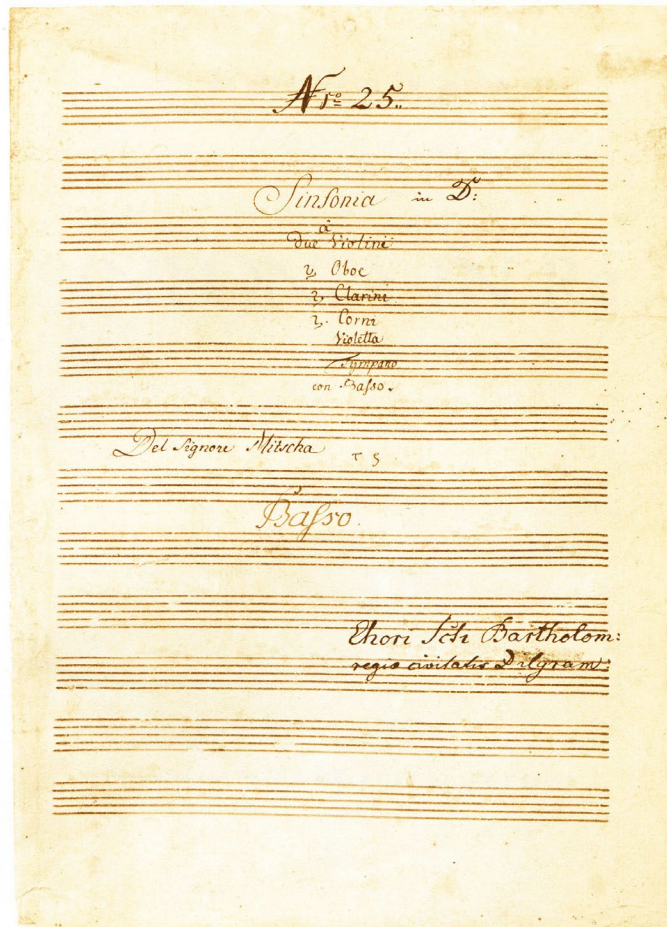


Abb. 2 (Jan) František Adam Míča (1746–1811), Sinfonie D-Dur, Edition von 1946 (vgl. Abb. 1). Die Ausgabe enthält auch als Faksimile eine Seite aus dem Quellenmaterial, auf dessen Grundlage die Autorschaft bestimmt wurde.

Warum hat dann aber Míča keine Werke von ähnlichem stilistischen Einschlag und Qualität und überhaupt wenig Instrumentalmusik hinterlassen? In der Komposition war Míča Autodidakt und am Hofe Questenbergs pflegte man vorwiegend die italienische Oper.²⁴ Vor allem

in der Musikgeschichte der böhmischen Länder in Beziehung zur Mannheimer Schule«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea*, Brno 1970, S. 229).

24 Vgl. Jana Perutková, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien 2015, passim.

aber für die Datierung fehlt jeder Anhaltspunkt. Lenka Příbylová hat František Václav Míčas Autorschaft in Zweifel gezogen und die Sinfonie stattdessen František Adam Míča (1746–1811), einem jüngeren Mitglied der Familie, zugeschrieben.²⁵ Sie konnte Parallelen zwischen der dreisätzigen Sinfonie und dem Streichquartett C-Dur František Adams²⁶ aufzeigen.

Die Verbindung zu den Mannheimern hat Helfert gleichsam aus dem Stegreif hergestellt, ohne die Quellen auf der Mannheimer Seite studiert zu haben, anders als im Falle Gothas bei Jiří Benda, was er in zwei Bänden dargelegt hatte, anders auch als er später von Gradenwitz forderte. Auf dieser Grundlage auf eine Entwicklungslinie »Míča – Mannheimer Schule – Joseph Haydn«²⁷ zu schließen, war vorschnell und vergröbernd. Helfert scheint hier Hugo Riemann nachzueifern und dabei dessen Fehler zu wiederholen, nämlich indem er, wie Riemann, die Mannheimer Schule in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Sonatenform verabsolutierte.²⁸

In folgender Hinsicht lässt Helfert in seiner Formulierung Vorsicht walten: Er behauptete, nichts gefunden zu haben, außer musikalische Parallelen (»allgemeinen musikalischen Charakteristika«²⁹), deren Ursprung anhand der Quellen erst noch belegt werden müsse. Die konkrete Verbindung wurde von Helfert bereits 1925 im *Archiv für Musikwissenschaft* wieder relativiert:

Inwieweit Joh. Stamitz – und dasselbe gilt dann von Richter und Holzbauer – für ihre Sinfonien durch die Schloßsinfonien des Typus Míča's angeregt wurden, diese zur weiteren Entwicklungsstufe fortzuführen, dies zu erschließen, ist nach dem heutigen Stande der erhaltenen Quellen vorläufig unmöglich. Hier befänden wir uns auf dem unsicheren

25 Dargestellt bei Pečman, »Vladimír Helfert a mannheimská škola«, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity H*, 11 / 12 (1976 / 77), S. 35–39, hier S. 38.

26 František Adam Míča, *II. Quartetto, Ut majore* (= *Musica Antiqua Bohemica I / 6*), Prag 1949. Eine Wiederholung dieser Darstellung an dieser Stelle erscheint mir entbehrlich.

27 »František Václav Míča – mannheimská škola – Joseph Haydn« (Pečman, »Pojetí hudby«, S. 40 sowie auch Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 75).

28 »Er [Helfert] kannte den Standpunkt Riemanns gut, der die Bedeutung der Mannheimer Schule für die Geburt des sog. klassischen Stils und der Sonatenform verabsolutiert hatte. Dies hielt er für einseitig. [...] Obwohl Helfert sich – im Vergleich z. B. mit [Zdeněk] Nejedlý – in diesem Sinne kritisch zu Hugo Riemann verhielt, applizierte er doch dieselbe Methode, als er František Václav Míča für den heimischen Vorgänger der Mannheimer hielt.« / »Znal dobře stanovisko Riemannovo, který zabsolutizoval význam mannheimské školy pro zrod tzv. klasického slohu a sonátové formy. Považoval je za jednostranné. [...] Přestože však se Helfert – ve srovnání např. s Nejedlým – stavěl v tomto smyslu k Hugo Riemannovi kriticky, aplikoval tutéž metodu, když za domácího předchůdce Mannheimských považoval Františka Václava Míču.« (Pečman, »Pojetí hudby«, S. 40).

29 Wie Fußnote 22.

Boden der Hypothesen, denn es fehlt das Hauptbeweismaterial: die Werke Stamitz' und seines Kreises aus der böhmisch-mährischen Zeit.³⁰

Inzwischen herrscht Einigkeit darüber, dass Helferts Thesen, die auf der Grundlage dieses einen problematischen Werks stehen, nicht haltbar sind. Seit der Arbeit Lenka Příbylovás in den 1970er Jahren sind in der Diskussion keine schlagenden Argumente mehr hinzugekommen. Dennoch wurden die Zusammenhänge, ohne nennenswerte neue Ergebnisse, weiterhin wiederholt auf Tagungen³¹ und in der Literatur diskutiert, wie bspw. von Rudolf Pečman:

Die Böhmisches Länder entledigen wir [...] des sogenannten Primats bei der Entstehung der Sonatenform, doch beleuchten wir dabei die Frage aus dem richtigen Winkel, welche manche tschechische Musikologen noch immer zugunsten von František Václav Míča entschieden sehen (vgl. die Diskussion in Musikologie II, 1949, S. 209–214 unter dem Titel *Die Sonatenform und das Míča-Problem*).³²

Man beachte, dass Rudolf Pečman im Jahr 2003 einen Text aus dem Jahr 1949 [!] als Literaturbeleg bemüht, um ein Problem unter tschechischen Musikologen zu illustrieren, das seiner Ansicht nach ein gegenwärtiges ist. Dies zeigt, wie überlebt die Diskussion zu diesem Zeitpunkt bereits war.

Es fällt auf, dass in der Nachfolge Helferts das Interesse immer wieder zu Mähren zurückkehrte.³³ Dabei zeigt sich ein Problem, das Lenka Příbylová erwähnt, nämlich dass selbst im

30 Vladimír Helfert, »Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1/1925), S. 143.

31 Zuletzt 2015, siehe Kamil Bartoň, »K odkazu Vladimíra Helferta, hudebněvědná konference u příležitosti 70. výročí úmrtí zakladatele brněnské muzikologie, Brno 18. listopadu 2015«, in: *Hudební věda* LII (3–4/2015), S. 413–414.

32 »české země [...] zbavujeme takzvaného primátu ve vývoji sonátové formy, zároveň však osvětlujeme ze správného úhlu otázku, jež u některých českých muzikologů platí stále ještě za vyřešenou ve prospěch Františka Václava Míči (srov. diskuse v Musikologii, II, 1949, s. 209–214 pod názvem *Sonátová forma a míčovský problém*). [Kursivierung original]« (Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 76).

33 Havlíčkův Brod liegt an der Grenze zwischen dem böhmischen und dem mährischen Raum, die seit dem 10. Jahrhundert meist in Personalunion regiert wurden, zudem stimmt die historische Grenzziehung mit der heutigen Verwaltungsgliederung nicht überein.

Fall, dass etwas in Mähren in die Musiksprache der Mannheimer eingeflossen wäre, fraglich ist, welche Aussagen über die Musik Mährens dies zuließe:

Die Mannheimer mochten die typischsten der Manieren – die sog. Mannheimer Rakete und den Mannheimer Seufzer – zwar bereits in Mähren kennengelernt haben, doch nicht als spezifisch mährische Elemente, sondern im Zusammenhang mit den eindeutig vorherrschenden Phänomenen der italienischen Melodik. Die Eigenart der mährischen Musiksprache kann in diesem Sinne als minimal gelten.³⁴

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, sich spätere Äußerungen Pečmans über František Václav Míča anzusehen. Míča sei laut Pečman ein »deutlich unorigineller [ebenso übersetzbar als ›nicht ursprünglicher‹] Komponist gewesen, der vor allem an ausländische Modelle anknüpfte«. ³⁵ Diese Aussage, neben weiteren ähnlichen, entspringt einerseits natürlich der Beobachtung mangelnder kompositorischer Fähigkeiten in Míčas Partituren, andererseits lässt sich gerechtfertigter Weise auch herauslesen, dass ein Anknüpfen an einheimische Modelle ästhetisch eher gebilligt würde. Was allerdings ein einheimisches Modell ausmachen würde, ja ob es überhaupt eins gegeben hat, das mit Recht so zu bezeichnen wäre, wird offengelassen.³⁶

Johann Stamitz würde man dabei gerne zum Gewährsmann für etwas machen, was in der Heimat geschehen ist, doch erscheint er dafür wenig geeignet, denn die Quellen lassen uns in entscheidenden Aspekten und in der entscheidenden Zeit, als Migration in ihrer Prozessualität

34 »Mannheimští se s nejtypičtějšími z manýr – s tzv. raketovým motivem a mannheimským vzdechem [...] – sice mohli setkat již na Moravě, avšak ne jako se specifickými prvky moravskými, nýbrž v souvislosti s naprosto převládajícími fenomény melodiky italské [...]. Osobitost hudebního jazyka Moravy lze z hlediska tohoto kritéria považovat za minimální.« (Lenka Příbylová, »Ještě k problému Vladimír Helfert a mannheimská škola«, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity/Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis* H, 11 / 12 [1976 / 77], S. 91–92).

35 »Míča byl skladatelem značně nepůvodním, jenž navázal hlavně na zahraniční vzory« (Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 75). Wenn auch Mähren nicht der Definition einer Nation entspricht, so entspricht die Argumentation Pečmans in analoger Weise Lockes three ideologies (siehe Unterkapitel IV), wenn man betrachtet, wie die Begriffe ›einheimisch‹ und ›fremd‹, ›mährisch‹ und ›italienisch‹ eingesetzt werden.

36 Jiří Fukač stellt sogar die suggestiv, skeptische »Frage, ob sich überhaupt etwas ganz Wichtiges auf unserem Terrain abspielen konnte, das unsere Emigranten bereits zu Hause im Sinne ihrer weiteren Eroberungen ausstattete.« (Fukač, »Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten«, S. 229).

beobachtbar würde, im Stich. Zudem wäre es unterkomplex, kulturellen Transfer lediglich als Ortswechsel beschreiben zu wollen.³⁷

III. Zunehmender nationaler Eifer

Nach dem Zweiten Weltkrieg machen sich neue nationalistische Tendenzen bemerkbar. Mit einer ganzen Reihe von Beiträgen tat sich in der Diskussion Bohumír Štědroň (1905–1982) hervor, der ansonsten keinesfalls als nationaler Eiferer aufgefallen wäre.³⁸ Von 1932 bis 1938 war Štědroň enger Mitarbeiter Helferts, 1963 wurde er zum Professor berufen.

Štědroň bezieht sich seinerseits auf Rudolf Quoika (1897–1972) und (Karl) Michael Komma (1913–2012), die Stamitz in ihren Publikationen³⁹ undifferenzierter Weise der sudetendeutschen Seite zurechnen. Quoika ›zitiert‹ Riemann wie folgt: »Die Sudetendeutschen, die mithalfen, diesen Höhenflug deutschen Geistes vorzubereiten, werden für alle Zeiten mit Ruhm genannt sein. Daß ihr Werk deutsch war in bestem Sinne, das sollte nicht nur den Fremden bekannt sein.«⁴⁰ An der angegebenen Stelle, den *Denkmälern der Tonkunst in Bayern*, Seite XXXIV, ist diese Äußerung jedenfalls nicht zu finden, da Riemanns Vorwort mit Seite XXX endet.⁴¹

Eva Hahn hat herausgearbeitet, dass der Begriff ›sudetendeutsch‹ erst im 20. Jahrhundert im Zuge des sich radikalierenden Nationalismus der Zwischenkriegszeit profiliert wurde, wobei »nicht einmal die Protagonisten der angeblichen Existenz eines Sudetendeutschen Stammes in ihren eigenen Vorstellungen einig darüber waren, worin die von ihnen so hoch

37 Vgl. auch Fukač, »Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten«, S. 229 (zitiert in Fußnote 23).

38 Es wurden nur zwei Beiträge ausgewählt, da im Grunde dieselben Argumente genannt werden. Auch weitere Stimmen, die sich v. a. im Periodikum *Hudební rozhledy* in die Diskussion eingeschaltet haben, wie z. B. Tomislav Volek, werden an dieser Stelle vernachlässigt.

39 Rudolf Quoika, *Die Musik der deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956 und Karl Michael Komma, *Das böhmische Musikantentum (= Die Musik im alten und neuen Europa 3)*, Kassel 1960. Bezeichnend für Kommas – zumindest zeitweise – nationalsozialistische Einstellung ist das Chorwerk mit dem Titel *Dem Führer*, op. 13, das er 1941 komponierte (Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, S. 4148). Den Namen Quoika kennt Prieberg dagegen nicht. Quoika war Organist, Musiklehrer und Redakteur der Zeitschrift *Chorbote* des Kirchenmusikbundes in Zatec/Saaz und Umgebung. »Im Jahr 1941 wurde er pensioniert, angeblich aus politischen Gründen (nach dem Krieg verstand er sich als Opfer des Nazismus).« / »Roku 1941 byl penzionován, údajně z politických důvodů (po válce se považoval se [!] za oběť nacismu).« (Art. »Quoika, Rudolf«, in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Vlasta Reittererová] [online, ohne Seitenzahlen]).

40 Laut Quoika »DTB III, 1, S. XXXIV« (Quoika, *Die Musik der deutschen in Böhmen und Mähren*, S. 83).

41 Hugo Riemann, »Die Mannheimer Schule«, in: *Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern, zweite Folge III, 1)*.

gepriesene kollektive Identität bestehe«. ⁴² Eine Verwendung bei Riemann im Jahr 1902 wäre daher überraschend. Den Begriff auf die Zeit Johann Stamitz' zu beziehen, wäre vollends anachronistisch, womit aber noch nichts über das Identifikationspotential für jemanden, der sich als sudetendeutsch empfindet, ausgesagt ist.

Wissenschaftlich stehen Quoika und Komma in der Tradition etwa von Wilhelm Langhans, der die Musikgeschichte August Wilhelm Ambros' fortführte und Stamitz im Kapitel »Deutsche Violinisten«, ohne jede Zusätze oder Einschränkungen bezüglich der Nationalität, behandelt. ⁴³ Diese unglückliche Forschungstradition hat ihre Fortsetzung in Kurt Stangls MGG-Artikel gefunden, den die böhmischen Forscher, so wie er formuliert war, als Affront empfinden mussten:

Die Bezeichnung »böhmische Musiker«, mit der man in der Mg. diese Künstler gemein-
hin zu belegen pflegte, ist eine ausschließlich geographische Einordnung und hat, als
nationales Merkmal verwendet, nur Verwirrung angerichtet; die »Mannheimer« waren
ausschließlich Deutsche. ⁴⁴

Quoika und Komma sind, wie Štědroň es formuliert, »ehemalig[e] Staatsbürger der Tschechoslowakischen Republik«, ⁴⁵ also Heimatvertriebene, die das Land 1945 verlassen mussten. Obwohl seine Formulierung um Sachlichkeit bemüht ist, scheint Štědroň diese Tatsache für eine Vorverurteilung zu genügen. Die Auseinandersetzung mit den Schriften Quoikas und Kommas geht bei Štědroň über ihre Nennung kaum hinaus. Stattdessen wird überraschend heftig Peter Gradenwitz attackiert, dessen Werk Štědroň besser vertraut zu sein scheint, und dem er überall, wo es nur möglich ist – so hat man jedenfalls den Eindruck – Fehler und Ungenauigkeit nachweist.

42 Eva Hahn, »Der Mythos tschechisch-deutscher Konflikte als ethnischer Konflikte«, in: *Zwischen Brücken und Gräben*, hg. v. Jitka Bajgarová und Andreas Wehrmeyer, Prag 2014, S. 19.

43 Wilhelm Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*, 2. Bd., Inhaltsverzeichnis [ohne Seitenzahlen]. Langhans nennt den Komponisten Johann Carl Stamitz, mit den Lebensdaten 1719–1761, was ihn nicht als Kenner der Materie ausweist (Langhans, *Die Geschichte der Musik*, S. 113).

44 Art. »Böhmen und Mähren«, in: *MGG1*, 2. Bd., Kassel 1952, Sp. 30–31 (Kurt Stangl). Dass der Bedeutungsumfang von böhmisch keinesfalls so eindeutig war siehe Fußnote 1.

45 Štědroň, »Zur Nationalität«, S. 16.

Die Tendenzen von Gradenwitz zur Zeit der ersten Republik waren klar. Er studierte bei Becking, der ein ähnliches Ziel hatte wie heute Komma: Die Führung der Mannheimer Schule soll laut ihnen den Deutschen aus Böhmen zufallen. Stamic ist laut Gradenwitz Deutscher. Es besteht kein Zweifel daran, dass Gradenwitz den Quoikas und Kommas und ihnen ähnlichen den Boden bereitet hat.⁴⁶

Es erscheint nicht fair, wenn nicht geradezu ungeheuerlich, Gradenwitz dafür mitverantwortlich machen zu wollen, was Quoika und Komma geschrieben haben. Die einzige faktische Verbindung zwischen Gradenwitz und Komma besteht darin, dass beide bei Gustav Becking (1894–1945) promoviert wurden. Diese Personalie könnte der Stein des Anstoßes für Štědroň sein, möglicherweise aufgrund von Beckings Tätigkeit während des Nationalsozialismus⁴⁷ oder aber aufgrund der einfachen Tatsache, dass Becking in einem Konkurrenzverhältnis zu Vladimír Helfert gestanden hat.

Štědroň stützt seine eigene Argumentation auf die Arbeit des Heimatforschers Antonín Pospíšil.⁴⁸ Damit entfernt sich Štědroň weit von dem, was musikwissenschaftlich wäre – die Musik wird in seinen Beiträgen gar nicht mehr berührt. Während es keinen Grund gibt, die Glaubwürdigkeit von Pospíšils Belegen für die tschechisch-sprachige Umgebung Stamitz' anzuzweifeln, sind Štědroňs Schlussfolgerungen daraus problematisch. Štědroň räumt zwar ein, dass »vor Beginn der Romantik die Volkszugehörigkeit keine besonders wichtige Frage war«,⁴⁹ doch an anderer Stelle schlussfolgert er unvorsichtig:

46 »Gradenwitzovy tendence v době první republiky byly jasné. Studoval u Beckinga, který měl podobný cíl jako dnes Komma: Vedení mannheimské školy má podle nich připadnout Němcům z Čech. Stamic je podle Gradenwitze Němec. Není sporu o tom, že Gradenwitz připravil půdu Quoikům [!], Kommům a jim podobným.« (Štědroň, »Revanšismus ani v hudbě nespí. O český původ Jana Václava Stamice«, in: *Hudební rozhledy* XIV 23/24 [1961], S. 987–988).

47 Gustav Becking hatte ab 1940 verschiedene Position an der Deutschen (damals Karls-)Universität in Prag inne, u. a. eines Prodekans und Dekans. Politisch war er »laut den Erinnerungen Paul Nettls links orientiert« (»Podle vzpomínek Paula Nettla [...] levicově orientovan[ý] věd[ec]«) und wurde spätestens 1944 als »unzuverlässig« eingestuft (»nespolehliv[ý]«). Vlasta Reittererová urteilt daher: »Er ist nicht als Denunziant zu bezeichnen, doch hat er sich auch nicht auf die Seite der antinazistischen Widerstandsbewegung gestellt« / »Nelze jej označit za denuncianta, rovněž však se nestavěl na stranu hnutí protinacistického odporu.« Am 8. Mai 1945 wurde er nach seiner Verhaftung »von einem tschechischen Wachmann erschossen« (»zastřelen členem české hlídky«, Art. »Becking, Gustav Wilhelm«, in: *Český hudební slovník osob a institucí* [Vlasta Reittererová] [online, ohne Seitenzahlen]).

48 Pospíšil, *Kolem Jana Václava Stamice*.

49 Štědroň, »Zur Nationalität«, S. 16.

Nach diesen Quellenbeweisen für das Tschechentum des Vaters von *Rozína Stamic* ist es selbstverständlich, daß die Mutter von *Jan Václav Stamic*, im Jahre 1693 in Prag geboren, seit ihrem zweiten Lebensjahre in der tschechischen Umwelt von Deutsch Brod lebend und sich später großer Gunst ihrer Stiefmutter *Kateřina*, geb. *Neuwirtová*, erfreuend, tschechisch fühlte und dachte.⁵⁰

Ebendieses ›Fühlen und Denken‹ ist es, worum es ihm zu gehen scheint. Dabei ist erstens aus der Tatsache, dass von ihrem Vater ein Schriftstück auf Tschechisch verfasst oder signiert wurde – denn dies war die Beweisführung –, das Fühlen und Denken nur schwerlich erkennbar. Zweitens wird nirgends dargelegt, worin sich tschechisches Fühlen und Denken im 18. Jahrhundert vom deutschen unterschieden haben soll, wobei dies ja nach Štědroň selbst eine untergeordnete Rolle gespielt habe. Und drittens ist, selbst wenn man von den vorherigen Problemen absähe, damit immer noch kein Beweis für das tschechische Denken und Fühlen des Sohnes, um den es hier geht, erbracht.

Ich kann mir nicht vorstellen, dass Štědroň sich dieser Probleme nicht bewusst gewesen wäre, zumal es sich um eine Verkettung einer Reihe von Problemen handelt. Es scheint vielmehr, dass er für jemanden schreibt, der diese Probleme entweder nicht erkennt oder aus ideologischen Gründen bewusst ignoriert. Man kann es freilich nicht mit Gewissheit sagen, doch scheint es, als wolle Štědroň hier den Nationalsozialisten ihre eigene Methode, die ›Rasse‹ im Stammbaum über die Generationen der Vorfahren zurückzuverfolgen, als Spiegel vorhalten.

Štědroňs Positionen sind in ihrer Wirkung beschränkt geblieben – wer nur ein wenig mit der Materie vertraut ist, wird sie als Entgleisungen erkennen. Anders als bei Helfert hat es keine Wiederaufnahme der Diskussion in der späteren musikwissenschaftlichen Literatur gegeben. Gradenwitz kennt die Texte, die im Zuge dieser Polemik publiziert wurden, und erwähnt sie in seiner neueren zweibändigen Stamitz-Monographie. Im Vorwort dankt er seinen Studenten für Beschaffung und Übersetzung der tschechischen Arbeiten.⁵¹ Er diskutiert die sachlichen Aspekte, wie die Varianten bei der Schreibung von Stamitz' Großvater Boem bzw. Böhm bzw. Böm:

50 Štědroň, »Zur Nationalität«, S. 27 [Kursivierung original].

51 Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke*, Teil 1, Brno u. a. 1936, S. 7.

[W]ie des öfteren vermerkt, wechseln die Schreibweisen von Namen in den Dokumenten der Zeit und selbst in den Unterschriften der Personen immer wieder und es dürfen aus den Schreibweisen keine Schlüsse in der einen oder der anderen Richtung gezogen werden. Was besagt es wohl für die Biographie eines bedeutenden Mannes, wie der Großvater seinen Namen buchstabierte?⁵²

Bis auf diese Bemerkung werden Angriffe, die seine Person zum Ziel haben, von Gradenwitz überraschend beharrlich ignoriert.

IV. Wissenschaftskritische Bemerkungen

Das Gros der behandelten Forschungsarbeiten untermauert die Unterscheidung ›wir und die anderen‹ und ist nicht fähig oder nicht willens, anstelle von festgefügtten Kategorien⁵³ ein prozessuales Dazwischen oder ein Sowohl-Als-Auch zu denken, wie es für die Zeit vor den Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts angemessener erscheint. Überhaupt scheint, wenn man die Quellenlage berücksichtigt, Johann Stamitz das falsche Beispiel zu sein, um an diesem kulturelle Transferprozesse zu studieren.

Als dahinterliegende Denkfigur kann man die »three ideologies« heranziehen, wie sie Brian S. Locke formuliert und etwas schlagwortartig gebraucht: »Nationalism, modernism, and the social responsibility of art«.⁵⁴ Es geht um ästhetische Werte, und zwar werden sie für die bei Locke betrachtete Zeit zwischen 1900 und 1938 formuliert. Sie manifestieren sich nicht nur in der Kunstproduktion (wo sie schwieriger festzumachen sind), sondern vor allem auch in der Kunstbetrachtung und Kunstkritik, für die sie zum beherrschenden ästhetischen Paradigma wurden.

52 Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil 1, S. 65, Fußnote 73.

53 Diese Sichtweise hat z. B. auch Eingang gefunden in folgende Darstellung der Musikgeschichte, die z. B. für die Lehre an Konservatorien verwendet wird: »In der zweiten Generation der Mannheimer Komponisten traten besonders beide Söhne J. V. Stamic' – Karel und Antonín hervor. Beide sind bereits völlig mit dem deutschen Umfeld verschmolzen und wir haben über sie im Zusammenhang mit der deutschen Musik geschrieben (vgl. S. 338).« / »Ve druhé generaci mannheimských skladatelů vynikli především oba synové J. V. Stamic – Karel a Antonín. Oba již zcela splynuli s německým prostředím a psali jsme o nich v souvislosti s německou hudbou (srov. str. 338).« (Jaroslav Smolka u. a. [Hg.], *Dějiny hudby*, Prag 2003, S. 387).

54 Brian S. Locke, *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938*, Rochester 2006, S. 4–6.

Dieser Zeitraum fällt in etwa mit der Wirkungszeit von Vladimír Helfert zusammen. Auch bei Helfert lässt sich eine Zuspitzung unter nationalen Vorzeichen beobachten.⁵⁵ Die oben dargestellte Argumentation Helferts weist zwar Fehler auf, kann aber keinesfalls als undifferenziert bezeichnet werden. In einem anderen Fall scheint Helfert seine Differenzierungen wieder zu vergessen, wenn er 1936 in *Česká moderní hudba* schreibt:

Der böhmische Musikklassizismus entstand zufolge der intensiven und extensiven Musikalität der Bewohner Böhmens [...]. So ist im Kreise der tschechischen Schlossmusik die erste Stufe der Sonatenform in der Symphonie aus d.J. 1730–35 festgestellt, also noch vor der Wiener vorklassischen und der Mannheimer Symphonie. In diesem Zusammenhang gewinnt die bekannte Tatsache, dass Josef Haydn einige Jugendjahre auf einem Schlosse Böhmens zugebracht hatte, neue Bedeutung.⁵⁶

Česká moderní hudba ist als »zutiefst persönliche[s] ästhetische[s] Brevier«⁵⁷ Helferts bezeichnet worden. Der im besten Sinne populärwissenschaftliche Text wendet sich an die Öffentlichkeit, der wissenschaftliche Apparat ist dagegen minimal gehalten. Die Publikation ist verdienstvoll, denn keine andere Monographie in dieser Zeit verfolgte die tschechische Musikgeschichte bis zum Beginn der 1930er Jahre, also beinahe bis in die eigene unmittelbare Gegenwart.⁵⁸

55 Dies ist schon Zdeňka Pilková aufgefallen, wenn sie schreibt: »Die wissenschaftliche Forschung wurde in erheblichem Maße von der symptomatischen Atmosphäre der Zeit beeinflusst, und dies nicht nur während des Ersten Weltkriegs, sondern auch während der ersten [tschechoslowakischen] Republik, erneut zur Zeit der Bedrohung und Besetzung, was die Geisteswissenschaften vor die quasi fächerübergreifende Aufgabe stellte, Belege für die Größe der tschechischen Nation zu liefern.« / »Vědecké bádání do značné míry ovlivňovala symptomatická dobová atmosféra, a to nejen za první světové války, ale i za první republiky, znovu v době ohrožení a okupace, jež stavěla před humanitní vědy jako jakýsi nadoborový cíl požadavek přinášet doklady o velikosti českého národa.« (Pilková, »Česká hudba 18. století v díle Vladimíra Helferta«, in: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu. Hudebněvědná konference k 100. výročí narození pokrokového vědce a člověka, Brno 27. – 28. února 1986*, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1987, S. 60–63, hier S. 60–61).

56 Zitiert aus der dt. Ausgabe Vladimír Helfert/Erich Steinhard, *Die Musik in der tschechoslowakischen Republik*, 2. Aufl., Prag 1938, S. 24.

57 Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 228.

58 Es geriet freilich immer mehr zum Atavismus, dass Bedřich Smetana, der 1884 verstorben war, in einer Geschichte der zeitgenössischen Musik in den 1930er Jahren als Leitbild genommen wird, dies ist aber andererseits spezifisch für die tschechische Situation, vgl. auch Locke, *Opera and Ideology in Prague*, S. 42–43.

Just an dem Punkt, als sich Helfert an die Öffentlichkeit wendet, scheint er sich – deutlicher als irgendwo sonst – dem bei Locke genannten ästhetischen Paradigma seiner eigenen Zeit zu unterwerfen, obwohl er Musik älterer Epochen betrachtet. Um der Leserschaft seiner Gegenwart eine Musik schmackhaft zu machen, betont Helfert das Nationale, da – wenn man Locke ernstnimmt – u. a. davon eine positive Bewertung von Kunst abhing. Als »persönlich« ist dieses Buch bezeichnet worden, da es ein Bekenntnis zur Ästhetik der tschechischen Moderne ist. Nun könnte man die Forderung erheben, dass ein Wissenschaftler strikt den faktischen Inhalt von seiner Betrachtung unter ästhetischen Gesichtspunkten trennen müsse, oder dass der Unterschied wenigstens expliziert werden müsse, doch habe ich Zweifel, ob es in einer Musikwissenschaft, deren Interesse sich überhaupt daran entzündet, was ein Kunstwerk ausmacht, mithin seinem ästhetischen Charakter, wirklich gelingen kann.

Ich möchte darauf hinaus, dass auch ein wissenschaftlicher Text eigenen, u. a. ästhetischen Normen folgt. Auch ein wissenschaftlicher Text hat eine ästhetische Natur gleichsam als seine Außenseite, und diese ist, unabhängig von seinem wissenschaftlichen Wert, mitverantwortlich für seinen ›Erfolg‹ bei jenen, die seine Normen teilen.⁵⁹ Diese Ästhetiken sind verantwortlich dafür, wie das vorhandene Material geordnet und bewertet wird, insbesondere wird die Orientierung an den Werten der eigenen Zeit immer auch dann wirksam, wenn Lücken im historischen Material zu überbrücken sind. Dies ist in einem populärwissenschaftlichen Text leichter aufzudecken.

Auch ›modernity‹ und ›social responsibility‹ lassen sich bei Helfert wiedererkennen. ›Modernity‹ in der generellen Aufmerksamkeit für Innovation und deren positiver Bewertung, ›social responsibility‹⁶⁰ in folgendem Abschnitt:

Sie [vorher war von Benda, Stamic, Richter und Mysliveček die Rede, D. V.] stellen die höchste Stufe des tschechischen Schaffens im 18. Jahrhundert dar und belegen, wozu dieses Schaffen fähig gewesen wäre, wenn es ähnliche äußere Bedingungen zu seiner Entfaltung gehabt hätte, wie sie die Musik in der Fremde hatte. Dadurch, dass diese Emigranten an fremden Höfen ein günstiges kulturelles Umfeld voranden, war es möglich, dass sie ihre angeborene, frische und spontane Musikalität mit fruchtbaren künstlerischen und

59 Vgl. auch die Argumentation Miloš Zapletals, die in diese Richtung geht: Zapletal, »Proměny a konstanty Helfertova psaní o Janáčkově«, in: *Musicologica Brunensia* LI (2 / 2016), S. 237–271.

60 Natürlich sollten die Bergiffe Lockes kritisch diskutiert werden, doch ist dies nicht der Ort dafür. Das genannte Beispiel wäre wohl treffender als die *social responsibility of artists* zu bezeichnen, denn *social responsibility in art*.

kulturellen Anregungen verbanden, sodass sich auf dieser Grundlage ihr Schaffen frei entfaltete und an Tiefe gewann.⁶¹

Die Passage zeigt, dass sich Helferts Denken mit dem Sozialistischen trifft, nämlich in der hohen, ja entscheidenden Bedeutung, die er dem Milieu für das künstlerische Schaffen beimisst. Kunst und Gesellschaft lassen sich bei Helfert in ein Verhältnis von gesellschaftlich-ökonomischer Basis und ideellem Überbau bringen.⁶² Das lässt sich auch mit Herder⁶³ in Verbindung bringen, bei dem sich die gesellschaftliche und die ästhetische Seite des Nationalismus in einer Weise gegenseitig bedingen, dass sie kaum voneinander zu trennen sind. Da der ›Volksgeist‹ nur in seinen Äußerungen, u. a. in künstlerischen Produkten, greifbar ist, sind die künstlerischen Produkte ein Faktor, aus dem das Recht auf politische nationale Selbstbestimmung hergeleitet wird. Die künstlerischen Produkte ziehen die Forderung nach einem ihnen adäquaten gesellschaftlichen Umfeld nach sich; ein günstiges gesellschaftliches Umfeld wiederum befördert die Entstehung von Kunst, in der sich der ›Volksgeist‹ frei äußern kann.⁶⁴ Dies soll nicht als Versuch missverstanden werden, die Äußerungen des Nationalismus bei Helfert als ästhetisch motiviert entschuldigen zu wollen, vielmehr ist schon in Herders Begriff der Nation Ästhetisches und Politisches kaum voneinander zu trennen. Eine Nation ist nach Herder notwendiger Weise u. a. auch ästhetisch definiert,

61 »Představují nejvyšší stupeň české hudební tvořivosti v 18. století a dokazují, čeho by byla tato tvořivost schopna, kdyby měla podobné vnější podmínky ke svému rozvinutí, jaké měla cizí hudba. Tím, že tito emigranti našli na cizích dvorech příznivé kulturní prostředí, bylo možno, že spojovali svou přirozenou, svěží a spontánní hudebnost s plodnými podněty uměleckými a kulturními, takže na tomto základě se svobodně rozvíjela a prohlubovala jejich tvořivost.« (Helfert, *Česká moderní hudba, Studie o české hudební tvořivosti*, Olomouc 1936, S. 16) Noch deutlicher hier: »Gerade unsere Musikeremigration ist ein Dokument dessen, welchen Einfluß jene äußeren sozialen und kulturpolitischen Faktoren in der Barockzeit auf die freie Entwicklung unserer Komponisten hatten.« / »Právě tato naše hudební emigrace jest dokumentem toho, jaký vliv měly ony vnější příčiny sociální a kulturně politické v době baroka na svobodný vývoj našich skladatelů.« (Helfert, *Hudba na Jaroměřickém zámku*, S. 274–275, zitiert nach Pečman, *Vladimír Helfert*, S. 75, dt. Übers. bei Pečman, »Schloß Jaroměřice und seine Musikkultur im 18. Jahrhundert. Europäischer Geist in einem mährischen Kulturzentrum«, in: *Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung*, hg. v. Eitelfriedrich Thom u. a., Michaelstein 1979, S. 26).

62 Dies kann freilich nicht das einzige Kriterium sein, vgl. den enormen Stellenwert, den Leoš Janáček dem Milieu beimaß, ohne dass man ihn des Sozialismus verdächtigen könnte.

63 Bspw. in seinem Slavenkapitel (Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 4. Bd., S. 31–35).

64 Vgl. auch dieselbe Verquickung von Politik und Ästhetik, nur sozusagen in umgekehrter Richtung gedacht, in der berühmten Äußerung d'Alemberts: »Bewahren wir also unsere Oper, so wie sie ist, wenn uns daran liegt, die Monarchie zu erhalten, und zügeln wir die Freiheit des Singens, wenn wir vermeiden wollen, daß ihr die Freiheit des Redens folgt.« (zitiert nach: Seidel, »Der Streit«, S. 372).

während man davon ausgehen muss, dass die Nationen im 18. Jahrhundert vor Herder noch anders definiert waren.

Dieser zuletzt zitierte Abschnitt fehlt in der deutschen Ausgabe von *Česká moderní hudba* als *Die Musik in der tschechoslovakischen Republik*, sowohl in der ersten, 1936 erschienenen, wie auch in der zweiten Auflage von 1938.⁶⁵ Es scheint, Helfert formuliere auf Deutsch vorsichtiger als in seinen tschechischen Texten. Das kann daran liegen, dass die Überarbeitungen zuvor auf Tschechisch entstandener Texte die Gelegenheit bot, allzu extreme Position zu überdenken. Mag sein, dass Helfert allein schon aufgrund der Tatsache, dass eine deutsche Publikation potenziell mehr Leser erreichte, auch mit größerer Selbstkritik heranging. Es könnte aber durchaus der aufgeheizten Stimmung in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre geschuldet sein. Nationalistische Positionen waren en vogue, auch wenn sie anderen Nationalisten widersprechen mochten, da sie auch und gerade in ihrer Verschiedenheit das übergeordnete Konzept nationaler Unterschiede stützten. Eine sozialistische Position wäre dagegen kaum attraktiv gewesen und hätte nach dem Münchner Abkommen 1938 womöglich sogar der wiedereingeführten Zensur in der sogenannten Zweiten Tschechoslowakischen Republik zum Opfer fallen können.⁶⁶ Damit wäre man wieder bei aktuellen Kontexten, die in Form eines impliziten aktuellen Lesers Einzug in den Text finden und die eigene Ästhetik des behandelten historischen Gegenstands in den Hintergrund drängen.



Die wissenschaftlichen Verdienste von Vladimír Helfert in seiner Zeit sollen keinesfalls geschmälert werden. Jedoch konnte gezeigt werden, dass man in Bezug auf Stamitz heute kaum noch etwas von Helfert lernen kann. Die Gründe, warum sich die tschechische Musikwissenschaft trotzdem immer wieder mit Helfert in diesem Kontext beschäftigt hat, liegen nicht nur in den Inhalten seiner Schriften.⁶⁷ Davon ausgehend möchte ich einen Punkt ansprechen, der

⁶⁵ Es ist nicht nur eine Übersetzung, sondern eine überarbeitete und erweiterte Version, zu der Erich Steinhard (1886–1941, ermordet im Getto Łódź/Litzmannstadt) eine Studie über die deutschböhmische Musik und Musiker beigetragen hat. Die Passage müsste in der deutschen Ausgabe auf S. 23 unten anschließen (in der 2. Aufl. S. 25 unten).

⁶⁶ Da der Passus aber schon in der ersten Auflage fehlt, handelt es sich nicht um Zensur, sondern höchstens Selbstzensur.

⁶⁷ Und es gibt hervorragende jüngere Texte, auch wenn Sie natürlich ohne die Vorarbeiten früherer Generationen nicht hätten entstehen können. So hat bspw. die oben erwähnte Arbeit über die Musik am Hof

im Wissenschaftsbetrieb kaum jemals hinterfragt wird – es sei denn, man wird durch Plagiat darauf aufmerksam – nämlich die Zitierpraxis. Ein Zitat ist nicht nur eine offengelegte Informationsquelle, sondern kann, natürlich je nach Kontext, eine Form der Würdigung des ursprünglichen Urhebers sein. Vladimír Helfert ist als Opfer des Nationalsozialismus und als positive Identifikationsfigur der tschechischen Musikwissenschaft immer wieder gewürdigt worden, insbesondere von Rudolf Pečman (1931–2008), dem – wenn auch nicht direkten – Nachfolger auf Helferts Lehrstuhl.

Was als Würdigung dem Grundsatz ›De mortuis nil nisi bene‹ folgt, steht seinem Wesen nach im Widerspruch zu einer Auseinandersetzung, die kritisch sein muss, um wissenschaftlich zu sein. Dies ist kein vereinzelt Problem, denn in einem ähnlichen Dilemma befindet sich bisweilen z.B. auch die Forschung über Musik von Minderheiten, die aus verschiedenen Gründen verfemt, tabuisiert oder marginalisierter werden. Allein schon durch ihre Aufmerksamkeit für ein Thema finden sich WissenschaftlerInnen unverhofft in der Rolle von FürsprecherInnen dieser Musik wieder. Ich bezweifle aber, dass dieser Widerspruch jemals restlos zur Auflösung zu bringen ist, und dass umgekehrt eine Forderung, der Kunst oder auch der Wissenschaft der Vergangenheit und ihren Urhebern ohne Respekt zu begegnen, irgendeinen Sinn hätte. Es schadet trotzdem nicht, sich die Unterscheidung zwischen dem faktischen Inhalt einer Forschung und der aktuellen Motivation, warum wir uns mit ihr beschäftigen, bewusst zu machen.

der Questenberger von Jana Perutková durchaus die Qualität, um zu einem Standardwerk zu werden: Perutková, *Der glorreiche Nahmen Adami*.

Literatur

- Art. »Becking, Gustav Wilhelm«, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, hg. v. Petr Macek u. a., 2011 (Vlasta Reittererová) [online, ohne Seitenzahlen, letzter Zugriff: 5.1.2020].
- Art. »Böhmen und Mähren«, in: *MGG1*, 2. Bd., hg. v. Friedrich Blume, Kassel 1952, Sp. 21–36 (Kurt Stangl).
- Art. »Quoika, Rudolf«, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, hg. v. Petr Macek u. a., 2011 (Vlasta Reittererová) [online, ohne Seitenzahlen, letzter Zugriff: 5.1.2020].
- Art. »Stamitz (Stamic), Johann Wenzel Anton (Jan Waczlav Antonín)«, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, hg. v. Sudetendeutschen Musikinstitut, 2. Bd., München 2000, S. 1369–1375 (Peter E. Gradenwitz).
- Bartoň, Kamil: »K odkazu Vladimíra Helferta, hudebněvědná konference u příležitosti 70. výročí úmrtí zakladatele brněnské muzikologie, Brno 18. listopadu 2015«, in: *Hudební věda* LII (3–4/2015), S. 413–414.
- Bundesarchiv (Hg.): Überblick Haftstättenverzeichnisse, o. O. 2010, online: <https://www.bundesarchiv.de/zwangsarbeit/haftstaetten/index.php?tab=1>, letzter Zugriff: 28.5.2017.
- Desmet, Marc: »Constructing the Figure of a National Composer. The Case of Jacobus Handl-Gallus (1550–1591) in Central European Music Historiography in the Nineteenth and Early Twentieth Century« in: *Nationality vs Universality. Music Historiographies in Central and Eastern Europe*, hg. v. Sławomira Żerańska-Kominek, Newcastle upon Tyne 2016, S. 40–64.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: »Mannheimer Stil – Technik und Gehalt«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea, Brno 1970* (= *Colloquia on the history and theory of music at the International Musical Festival in Brno/Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele* 5), hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 205–218.
- Fukač, Jiří: »Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten in der Musikgeschichte der böhmischen Länder in Beziehung zur Mannheimer Schule«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea, Brno 1970* (= *Colloquia on the history and theory of music at the International Musical Festival in Brno/Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele* 5), hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 219–233.
- Gradenwitz, Peter: *Johann Stamitz. I. Das Leben* (= *Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag* 8), Brno u. a. 1936 [Diss.].

- Gradenwitz, Peter: *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke. Teil I: Johann Stamitz – Familie, Leben und Umwelt* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 93), Wilhelmshaven 1985.
- Hahn, Eva: »Der Mythos tschechisch-deutscher Konflikte als ethnischer Konflikte«, in: *Zwischen Brücken und Gräben. Deutsch-tschechische Musikbeziehungen in der ČSR der Zwischenkriegszeit/Mosty a propasti. Česko-německé hudební vztahy v meziválečném Československu*, hg. v. Jitka Bajgarová und Andreas Wehrmeyer, Prag 2014, S. 11–29.
- Helfert, Vladimír/Steinhard, Erich: *Die Musik in der tschechoslovakischen Republik*, Prag 1936.
- Helfert, Vladimír/Steinhard, Erich: *Die Musik in der tschechoslovakischen Republik*, 2. teilw. veränd. Aufl., Prag 1938.
- Helfert, Vladimír: »Peter Gradenwitz: Johann Stamitz«, in: *Musikologie* 1 (1938), S. 162–164.
- Helfert, Vladimír: »Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1/1925), S. 117–146.
- Helfert, Vladimír: *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti*, Olomouc 1936.
- Helfert, Vladimír: *Hudba na Jaroměřickém zámku. František Míča 1696–1745*, Prag 1924 [Habil.].
- Herder, Johann Gottfried: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (= *Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke* 7), 4. Bd., Stuttgart/Tübingen 1828.
- Komma, Karl Michael: *Das böhmische Musikantentum* (= *Die Musik im alten und neuen Europa* 3), Kassel 1960.
- Kuna, Milan: *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Übers. v. Eliška Nováková, Frankfurt am Main 1993.
- Langhans, Wilhelm: *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros*, 2. Bd., Leipzig 1887.
- Locke, Brian S.: *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938*, Rochester 2006.
- Míča, František Adam: *II. Quartetto, Ut majore* (= *Musica Antiqua Bohemica* I/6), Prag 1949.
- Míča, František Václav [recte František Adam]: *Sinfonia in Re*, Partitur, Revision František Bartoš, Vorwort von Jan Racek, Prag 1946.

- Pečman, Rudolf: »Vladimír Helfert a mannheimská škola«, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity/Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis H*, 11 / 12 (1976 / 77), S. 35–39.
- Pečman, Rudolf: »Schloß Jaroměřice und seine Musikkultur im 18. Jahrhundert. Europäischer Geist in einem mährischen Kulturzentrum«, in: *Musikzentren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung. Konferenzbericht der 6. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 23. bis 25. Juni 1978 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 8)*, hg. v. Eitelfriedrich Thom u. a., Michaelstein 1979, S. 24–29.
- Pečman, Rudolf: »Pojetí hudby starších stylových epoch v hudebněvědném odkazu Vladimíra Helferta«, in: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu. Hudebněvědná konference k 100. výročí narození pokrokového vědce a člověka, Brno 27. – 28. února 1986*, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1987, S. 40–43.
- Pečman, Rudolf: *Vladimír Helfert*, Brno 2003.
- Perutková, Jana: *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien 2015.
- Pilková, Zdeňka: »Česká hudba 18. století v díle Vladimíra Helferta. Konfrontace s dnešním stavem výzkumu«, in: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu. Hudebněvědná konference k 100. výročí narození pokrokového vědce a člověka, Brno 27. – 28. února 1986*, hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1987, S. 60–63.
- Pospíšil, Antonín: *Kolem Jana Václava Stamice*, Havlíčkův Brod 1947.
- Příbylová, Lenka: »Ještě k problému Vladimír Helfert a mannheimská škola«, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity/Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis H*, 11 / 12 (1976 / 77), S. 91–92.
- Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprès de Zombry ²2009.
- Quoika, Rudolf: *Die Musik der deutschen in Böhmen und Mähren*, Berlin 1956.
- Riemann, Hugo: »Die Mannheimer Schule«, in: *Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker) (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern, zweite Folge III, 1)*, hg. v. dems., Leipzig 1902, S. IX–XXX.

- Seidel, Wilhelm: »Der Streit um die italienische und die französische Oper um 1700«, in: *Europäische Musikgeschichte*, 1. Bd., hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel u. a. 2002, S. 319–375.
- Smolka, Jaroslav u. a. (Hg.): *Dějiny hudby*, Prag 2003.
- Srb (Debrnov), Josef: *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě*, Prag 1891.
- Štědroň, Bohumír: »Revanšismus ani v hudbě nespí. O český původ Jana Václava Stamice«, in: *Hudební rozhledy* XIV 23 / 24 (1961), S. 986–989.
- Štědroň, Bohumír: »Zur Nationalität von Jan Václav Stamic«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 6 (1964), S. 16–28.
- Vysloužil, Jiří: »Vorklassische Phänomene in der Musik der böhmischen Länder und die Mannheimer Schule«, in: *Colloquium Musica Bohemica et Europaea, Brno 1970* (= *Colloquia on the history and theory of music at the International Musical Festival in Brno/Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele* 5), hg. v. Rudolf Pečman, Brno 1972, S. 255–266.
- Zapletal, Miloš: »Proměny a konstanty Helfertova psaní o Janáčkově«, in: *Musicologica Brunensia* LI (2 / 2016), S. 237–271.

Thomas Betzwieser (Frankfurt am Main)

Komponieren zwischen Theater und Konzert: der ›Mannheimer‹ Franz Beck in Bordeaux

Der 1734 in Mannheim geborene Franz Ignaz Beck gehört immer noch zu den ›großen Unbekannten‹ aus dem Umkreis der ›Mannheimer Schule‹. Dies hat verschiedene Gründe: Zum einen ist da die grundsätzliche Frage der Zugehörigkeit zu dieser Schule, zum anderen eine nicht unproblematische Quellensituation, die sowohl die Biographie als auch das Werk tangiert. Die biographische Überlieferung stützt sich vor allem auf die Darstellung seines Schülers und späteren Musikkritikers Henri Blanchard, der 1845 in der *Revue et Gazette musicale de Paris* eine biographische Skizze¹ veröffentlicht hat, die ein sehr buntes Bild des Musikers Beck zeichnete: eines Komponisten, der einen Teil seiner Werke zerstört hat und dessen Frau nicht minder rigoros mit dem musikalischen Nachlass verfuhr, aus Angst, dem Œuvre könnten allzu deutliche revolutionäre ›Umtriebe‹ entnommen werden. Da ist ein junger Musiker, der 15-jährig fluchtartig seine Heimatstadt verlassen musste nach einem für seinen Widersacher mutmaßlich tödlich endenden Duell; der sich danach nach Venedig wandte, wo er drei Jahre bei Baldassare Galuppi studierte, die Lagunenstadt wiederum Hals über Kopf verlassen musste, weil er ein ›junges Mädchen‹ entführt hatte, das er aber später ehelichte.

Die Darstellungen von Becks Biographie sind durchzogen von *einem* Leitmotiv, nämlich dass er Schüler von Johann Stamitz gewesen sei, was ihn gewissermaßen als der ›Mannheimer Schule‹ zugehörig erscheinen lässt. In dem Artikel von Bärbel Pelker² in der neuen *MGG* liest sich dies indes weitaus weniger gesichert: Nach dem Tod des Vaters »wurde der Musikunterricht vermutlich von einem Hofmusiker fortgesetzt, vielleicht sogar von Joh. Stamitz selbst«.³ Der Konjunktiv ist der vorherrschende Modus, wenn es gilt, Becks frühe Vita zu beschreiben, Mutmaßungen sind ebenso unvermeidlich. Und so versieht auch Pelker das abenteuerliche Duell mit einem »angeblich«. Auch wenn die Duell-Frage inzwischen etwas kritischer gesehen

1 Henri-Louis Blanchard, »Francesco Beck«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 12 (1845), S. 212–214, 218–221, 225–228, 241–244; zur ersten biographischen Auseinandersetzung mit den Quellen siehe Marie-Louise Pereyra, »Franz Beck«, in: *Revue de Musicologie* 15 (1934), S. 79–85, 16 (1935), S. 34–39.

2 Art. »Beck«, in: *MGG2*, Personenteil 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 606–610 (Bärbel Pelker). Eine größere biographische Darstellung findet sich auch in Ignaz Holzbauer / Franz Beck, *Solowerke für Sopran und Orchester* (= *Musik der Mannheimer Hofkapelle 2*), vorgelegt v. Bärbel Pelker, Stuttgart 1999, S. XIII–XVI.

3 Art. »Beck«, Sp. 606 (Pelker).

wird, hat sich demgegenüber das ›Faktum‹ der Schülerschaft Stamitzens bis in die jüngere Literatur hinein gehalten, vor allem in der französischen Forschung ist es prominent.⁴

Faktisch gesichert ist dagegen, dass Becks erste Sinfonien 1757 in Paris aufgeführt wurden. Ob er sich auch in der französischen Hauptstadt aufhielt, ist nicht gewiss. Falls ihn sein Weg von Italien direkt nach Paris geführt haben sollte, so hätte er zumindest in den Jahren 1754–55 die Möglichkeit gehabt, Stamitz dort zu treffen. D. h. die ›Schülerschaft‹ Stamitzens könnte – rein theoretisch – auch eine späte(re) gewesen sein. Manifest ist dagegen eine kurze Kapellmeistertätigkeit in Marseille, bevor sich der Komponist dann (spätestens) 1762 in Bordeaux niederließ, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1809 blieb.

Die ästhetische Bewertung des Komponisten Beck fokussiert bis dato fast ausschließlich die instrumentalen Gattungen, genauer die Sinfonie. Es überrascht kaum, dass in der alten *MGG* die Sinfonie gleichsam als ›deutsche Leitgattung‹ figuriert, an der das gesamte Œuvre Becks gemessen wird: »In diesen paar Jahren zwischen 1757 und 1762, in denen in rascher Folge Sinfonien von ihm in Paris erscheinen, erreicht er den Höhepunkt seines Schaffens.«⁵ Die thematische Arbeit wird dabei zum Maß aller Dinge erhoben. Und der Autor Sondheimer wird geradezu euphorisch, wenn er auf die Durchführungstechniken zu sprechen kommt: Musik auf dem »Weg zum Idealismus«, getrieben von »Wahrheitsfanatismus«, der seinerseits den Raum für wunderbare »romantische Klangbilder« eröffnet.⁶ Die dahinterstehende Denkfigur ist unschwer erkennbar: In Mannheim bei Stamitz ausgebildet und in Italien zum ›kompletten‹ Komponisten gereift, schrieb Beck Sinfonien für Paris, deren »primitive[s] Leben« er bereits mit seinem Opus 1 »poetisch vertieft«⁷ und dramatisch gesteigert hat. Eine potentielle stilistische Einflussphäre seitens des Aufführungsortes wird dabei kaum in Betracht gezogen.

Becks außersymphonisches Schaffen bleibt in der alten *MGG* weitgehend ausgespart, wobei man fairerweise eben in Rechnung stellen muss, dass die Quellenlage schwierig ist. Gleichwohl enthält sich der Autor aber nicht einer Wertung der Bordelaiser Werke: »Ob die kompositorische Verpflichtung, die ihm Bordeaux auferlegte, seinem genialen Geist Genüge tat, muß allerdings bezweifelt werden.«⁸ Auch diese historiographische Denkfigur kennen wir: Es ist die vom genialen deutschen Musiker, dem die ›widrigen‹ Produktionsbedingungen

4 Marguerite Stahl, *Franz Beck: Un élève de Stamitz à Bordeaux*, Bordeaux 1991; Alain Ruiz (Hg.), *Franz Beck. Un musicien des Lumières (= lumières 2)*, Pessac 2003.

5 Art. »Beck«, in: *MGG1*, 1. Bd., Kassel 1949, Sp. 1477–1480, hier Sp. 1478 (Robert Sondheimer).

6 Ebd., Sp. 1479–1480.

7 Ebd., Sp. 1479.

8 Ebd., Sp. 1478.

in der französischen Hauptstadt bei der Entfaltung seines Genies im Wege stehen – Mozart und Wagner waren die prominentesten Beispiele.

Der Rekurs auf die ältere Forschung wurde hier deshalb so akzentuiert, um den Blick für den historiographischen Paradigmenwechsel zu schärfen, der mit der Betrachtung solcher Komponistenfiguren wie Beck verbunden sind. Im Grunde interessiert uns heute – und mithin mich im Folgenden – alles das, was bei Sondheimer ausgespart blieb: Wechsel- und Transferbeziehungen, Gattungstransformationen und nicht zuletzt literarische Verflechtungen, kurzum alles, was das Feld des Musiktheatralen definiert. Dass dies so ist, verdankt sich nicht nur neueren Denkfiguren aus der Kulturtransfer- oder Migrationsforschung, sondern auch einer gewandelten Sichtweise des Phänomens ›Mannheimer Schule‹. Es sei an dieser Stelle noch einmal hervorgehoben,⁹ dass es nicht viele musikhistorische Phänomene gibt, die einem solch gravierenden Perspektivenwechsel unterlagen, wie dies bei der ›Mannheimer Schule‹ der Fall ist. War mit diesem Begriff lange Zeit fast ausschließlich Instrumentalmusik assoziiert, so verbindet sich mit Mannheim spätestens seit Beginn der 1990er Jahre auch ein Bewusstsein für eine genuin musikdramatische Lokalisierung, also die Mannheimer Oper. Wenn wir heute einen (Mannheimer) Komponisten wie Beck aus einer völlig anderen Perspektive wahrzunehmen beginnen, dann ist dies auch das Resultat einer nunmehr über dreißig Jahre währenden, vielfältigen Erforschung der Mannheimer Oper zur Zeit Carl Theodors. Just dieses ›Korrektiv‹ in Richtung der musiktheatralen Seite bedarf ebenfalls die Betrachtung des Komponisten Beck, auch wenn er nicht als originärer ›Mannheimer‹ bezeichnet werden kann. Vor dieser Folie werde ich im Folgenden ausschließlich diese musikdramatische Seite betrachten. Gleichwohl wäre es natürlich historiographisch mehr als fragwürdig, Becks musiktheatrales Schaffen von seinem (früheren) symphonischen Œuvre entkoppeln zu wollen. Letzteres ist unbestritten avanciert zu nennen – auch jenseits von Durchführungstechniken –, Orchestration und Klangfarbe sind hier ebenfalls bedeutsame Parameter, die einer eigenen Analyse wert wären.

Die neueren Forschungen zu Beck sind vor allem französischer Provenienz. Zu nennen ist hier die Biographie von Marguerite Stahl *Franz Beck: Un élève de Stamitz à Bordeaux*, der von Alain Ruiz herausgegebene Sammelband *Franz Beck. Un musicien des Lumières* sowie ein

9 Siehe auch Thomas Betzwieser, »Tänzer in Partituren« – Anmerkungen zur Ballettkomposition der Mannheimer Schule, in: *Musik – Tanz – Mannheim. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum der Gründung der Académie de Danse (= Mannheimer Manieren 7)*, hg. v. Jörg Rothkamm, Martina Krause-Benz und Thomas Schipperges, Hildesheim 2017, S. 101–102.

Aufsatz von Jean Gribenski,¹⁰ in welchem (noch einmal) die Biographie kritisch aufgerollt, mehr aber noch Becks institutionelles Wirken in Bordeaux zur Darstellung gebracht wird. Der Beitrag ist deshalb interessant, weil Gribenski die mangelnden Berührungspunkte zwischen den einzelnen Disziplinen und den daraus resultierenden Hiatus innerhalb der Forschung hinterfragt. Die französischen Historiker hatten nämlich schon früh die Bedeutung Becks für die Stadtgeschichte Bordeaux' erkannt, die der deutsche Komponist in kultureller Hinsicht wie kaum ein Zweiter im 18. Jahrhundert geprägt hat. Die Musikwissenschaft hingegen verlegte sich – wie gesehen – stattdessen ganz auf die Betrachtung musikalischer Phänomene, bei fast vollständiger Ausblendung des institutionellen Kontextes. Beck hatte zwar nie den offiziellen Titel eines ›Directeur musical‹ in Bordeaux inne,¹¹ aber er war es faktisch. Im ausgehenden *Ancien Régime* bis ins frühe 19. Jahrhundert war Beck *die* prägende Persönlichkeit im Bordelaiser Konzert- und Theaterbetrieb gewesen, vor allem während der Revolutionszeit.

Die Frage, warum Beck den Südwesten Frankreichs als Wirkungsstätte wählte, wurde im Grunde erst von Gribenski wirklich thematisiert. Seine Antwort geht in zwei Richtungen: Zum einen hätte Beck in Paris (als Ausländer) kaum einen solchen Posten eines ›Musikdirektors‹ einnehmen können,¹² weder im Konzertwesen und schon gar nicht an der *Académie Royale de Musique*. Zum anderen gab es in Bordeaux eine große deutsche Gemeinde. Wie stark dieser Einfluss der deutschen Kultur in Bordeaux war, hat vor allem Michel Espagne in seiner Studie *Bordeaux-Baltique*¹³ gezeigt, ein Einfluss, der primär protestantisch induziert war, nämlich über die langanhaltenden Beziehungen zur Hanse, welche die Stadt an der Garonne unterhielt. (Gribenski verweist zwar auf Michel Espagne, aber grundsätzlich ist festzustellen, dass dessen Studie, inzwischen ein Klassiker der Kulturtransfer-Forschung, vom musikologischen Radar weitgehend unerfasst blieb – und dies angesichts der Tatsache, dass Espagne Beck ein eigenes Kapitel gewidmet hatte.¹⁴)

Ein weiterer Faktor für Becks Verbleiben in Bordeaux muss in diesem Zusammenhang namhaft gemacht werden: Dies ist der seit 1775 wiederaufgenommene Bau des *Grand Théâtre*,

10 Jean Gribenski, »De Mannheim à Bordeaux: Franz Beck, ›directeur musical‹ du Musée«, in: *Le Musée de Bordeaux et la musique, 1783–1793*, hg. v. Patrick Taïeb, Jean Gribenski und Natalie Morel-Borotra, [Mont-Saint-Aignan] 2005, S. 143–156.

11 Ebd., S. 143.

12 Ebd., S. 146.

13 Michel Espagne, *Bordeaux-Baltique: La présence culturelle allemande à Bordeaux aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris 1991.

14 Vgl. ebd., S. 78–87 (›L'esprit de la symphonie‹); Espagnes Darstellung widmet sich vor allem der Revolutionszeit.

der im Jahr 1780 seine Fertigstellung respektive Eröffnung erfuhr.¹⁵ Dieses Theater war alles andere als ›provinziell‹, die Stadt Bordeaux hatte sich mit diesem Neubau von Victor Louis einen der spektakulärsten Theaterbauten des ausgehenden 18. Jahrhunderts geleistet.¹⁶ Die hymnischen Stimmen zu diesem Bau erinnern unweigerlich an die jüngste Vergangenheit, nämlich an die Beschreibung der neuen Elbphilharmonie in Hamburg. In der Tat wurde das *Grand Théâtre* anno 1780 mit Superlativen behängt, exemplarisch in einem enthusiastischen Bericht des *Mercure de France*: »magnifique«, »superbe monument«, »beauté imposante«, »riche perspective«, »grande magnificence«, »élégante somptuosité«, etc.¹⁷

Aus den Bauplänen wie auch den Rezeptionszeugnissen geht hervor, dass es sich um eines der größten und schönsten Theater Frankreichs handelte,¹⁸ welches nicht nur durch seine äußere Erscheinungsform imponierte, sondern auch im Innern vollauf zu überzeugen wusste. So zeichnete sich der Zuschauerraum nach Meinung der Zeitgenossen durch eine große Helligkeit aus. Damit konnten die Erbauer ein Manko kompensieren, das den Theatersälen des 18. Jahrhunderts immer wieder attestiert wurde, nämlich dass sie zu dunkel seien. Bescheinigt wurde dem Raum auch eine gewisse Intimität, trotz seiner Größe: der Zuschauer sei nah am dramatischen Geschehen und es gehe nichts an Verständlichkeit verloren. Ein Zeitzeuge beschrieb den Theaterbau als den aktuell besten in Europa: »les salles de l'Opéra de Paris et de Versailles, celles de Turin, de Mannheim et de Naples ne peuvent disputer le premier rang à celle-ci [...]«.¹⁹

Bedeutsam für die Situierung bzw. Evaluierung des *Grand Théâtre* in Bordeaux ist dessen städtischer, nicht-höfischer Kontext. Die Kulturinstitutionen, und somit auch die ›Museumskonzerte‹ (*Musée*), waren städtisch verankert. Mit der um 1800 rund 90.000 Einwohner zählenden Stadt erwuchs an der Garonne im ausgehenden *Ancien Régime* ein wichtiger ›Player‹ im Hinblick auf Theater und Konzertwesen. Die Bedeutung des *Grand Théâtre* für die Stadt zeigt sich schon in der stadtplanerischen Anlage: Das Theater ist freistehend und nicht in eine Häuserzeile integriert, und es ist auch nicht Teil eines Repräsentationsgebäudes wie beispielsweise das *Théâtre du Palais-Royal* oder das *Théâtre des Arts* in Paris. Der Bau wurde

15 Siehe François-Georges Pariset (Hg.), *Bordeaux au XVIII^e siècle*, Bordeaux 1968, Kapitel »Le Grand Théâtre de Louis« (von Pariset), S. 591–615.

16 Zur Geschichte des *Grand Théâtre* und dessen Rezeption siehe Victor Louis et le théâtre. *Scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, [hg. v. CNRS], Paris 1982.

17 *Mercure de France*, 27. Mai 1780, S. 181–189, hier zitiert nach Victor Louis et le théâtre, S. 45.

18 Vgl.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Salles_de_spectacle_construites_par_Victor_Louis_1903_pl01_Th%C3%A9%C3%A2tre_de_Bordeaux,_Vue_perspective_de_la_fa%C3%A7ade.jpg (letzter Zugriff: 12.03.2020).

19 *Journal de Paris*, 2. Mai 1780, hier zitiert nach Victor Louis et le théâtre, S. 45.

als genuines »monument public« konzipiert, welches nicht zuletzt die Stadtmitte markieren sollte.²⁰ Die Stellung des *Grand Théâtre* im urbanen Raum war also eine in jeder Beziehung herausgehobene.

Nicht zuletzt dieses Theater, dessen Opernorchester Beck vorstand, dürfte ein gewichtiger Grund gewesen sein, dass es den gebürtigen Mannheimer über vierzig Jahre in Bordeaux hielt. Die Tatsache, dass zur Eröffnung des *Grand Théâtre* am 7. April 1780 zwei Werke von Beck gegeben wurden, Racines *Athalie* mit der Musik von Beck sowie die »Épisode« *Le Jugement d'Apollon*, ist ein deutlicher Beleg für die bedeutende Stellung dieses Komponisten im Bordelaiser Musikleben.

Angesichts des Umstands, dass Beck dem Theater institutionell über eine so lange Zeit verbunden war, nehmen sich seine dramatischen Werke zahlenmäßig eher gering aus. An Opern sind zu verzeichnen: die Opéras comiques *Le Nouvel An ou Les Étrennes de Colette* (1765), *L'Isle déserte* (1779), *La Loterie d'amour* (1789) und *Sargines ou L'élève de l'amour* (1789), daneben das Gelegenheitswerk *La Belle Jardinière* (1767), das Melodram *Pandore* (Paris 1789) sowie Schauspielmusiken (u. a. zu Charles-Simon Favarts *Soliman II ou Les trois sultanes*) und Ballette (*Les Plaisirs du printemps*, *La Mort d'Orphée*, *Le Coq du village*). Angesichts dieser Werkliste drängt sich die Frage geradezu auf, ob Beck keine ›großen Opern‹ schreiben wollte, er keine Ambitionen hatte, ein abendfüllendes musikdramatisches Opus hervorzubringen? Die Werkliste offenbart, dass sich Beck ausschließlich in den *genres mineurs* aufhielt, die darüber hinaus sehr divers sind. Auf der anderen Seite dürfte diese Diversität der Institution geschuldet gewesen sein, denn eine theaterspezifische Gattungstrennung wie in der französischen Hauptstadt gab es in der Provinz nicht: Die *théâtres de Province* beherbergten gleichermaßen Schauspiel wie Oper unter einem Dach.

Wie diffizil die Gattungsklassifizierung dieser Werke ist, hat bereits Donald Foster²¹ dargelegt, der sich als erster mit dem musikdramatischen Œuvre Becks auseinandersetzte. (Dieser Aufsatz von 1982 bildet nach wie vor die philologische Grundlage jeder Beschäftigung mit Becks Musiktheater.) Die insgesamt 18 in seiner Werkliste aufgeführten Stücke²² changieren nicht nur zwischen Oper und Schauspielmusik, der musikalische Anteil ist darüber hinaus in diesen Dramen eher gering. Hinzu kommt die problematische Quellsituation, die eine Evaluierung des Œuvres erschwert. Signifikantes Beispiel: die »Cantate allégorique« *La Fête*

20 Vgl. Victor Louis *et le théâtre*, S. 48.

21 Donald H. Foster, »Franz Beck's Compositions for the Theater in Bordeaux«, in: *Current Musicology* 33, 1982, S. 7–35.

22 Ebd., S. 10–13.

d'Astrée scheint mit 17 Vokalnummern (Arien, Duetten, Chören, Rezitativen)²³ das quantitativ umfangreichste Werk Becks zu sein, allerdings ist es verloren. Angesichts dieser Konstellation ist es fast ›folgerichtig‹ zu nennen, dass sich Foster bei seinen Analysen auf die überlieferten Instrumentalnummern konzentrierte, auf der anderen Seite zeigt diese Fokussierung, dass eine Betrachtung des Musikdramatikers ohne den ›Symphoniker‹ Beck kaum möglich war.²⁴ In der Konsequenz blieben aber die tatsächlichen theatralen Kontexte in Fosters Darstellung weitgehend ausgeblendet.

Die nachfolgenden Überlegungen verhalten sich überwiegend komplementär zu denen Fosters, insofern als primär die gattungsspezifischen Kontexte in den Blick genommen werden, allerdings weniger unter dem Aspekt der Konvergenz als vielmehr dem der Kontingenz. Die Phänomene und Ermöglichungsstrategien hinsichtlich einer Gattungsdiversität erscheinen für die Betrachtung des theatralen Standorts Bordeaux bedeutsamer als die Suche nach potentiellen Gattungskonvergenzen. Obwohl es sich in zwei Fällen (Melodram, Opera semiseria) um Rezeptionsphänomene einer bestimmten Gattung bzw. von Genres in einer anderen Musikkultur handelt, greifen die Denkfiguren des Kulturtransfers für die Analyse hier nur bedingt. Der Blick ist also eher auf die unterschiedlichen Erscheinungsformen und Spielarten der Stücke selbst zu werfen, wobei eben der institutionelle Kontext des *Grand Théâtre* zu berücksichtigen ist, der die Werkgestalten möglicherweise in anderer Weise konfigurierte, als dies in der französischen Hauptstadt der Fall gewesen war.

Überschaut man das Beck'sche musikdramatische Œuvre, so fallen in der heterogenen ›Buntheit‹ zweifellos zwei Werke ins Auge: das Melodram *Pandore* und die Metastasio-Adaption *L'Isle déserte*. Dies provoziert zum einen die Frage, weshalb sich ein deutscher Komponist (in Bordeaux) einer gleichsam randständigen Gattung wie dem Melodram nähert, und zum anderen weshalb er sich (in Frankreich) eines Metastasio-Textes annimmt – beides gleichermaßen ungewöhnlich wie traditionslos. Auf der anderen Seite lassen diese beiden Werke – im Gegensatz zu anderen Vertonungen Becks – keinerlei kasualen Hintergrund erkennen. Dies trifft auch für die beiden ›bekanntesten‹ Werke zu, nämlich die Schauspielmusik zu *Solimán II*, die sich allein der Popularität von Favarts Komödie verdankt, mehr aber noch für die Ballett-Pantomime *La Mort d'Orphée*, deren Ouvertüre sich in Bordeaux solcher Beliebtheit erfreute, dass sie das

23 Ebd., S. 12.

24 Foster hat auch zwei Ouvertüren von Beck ediert; vgl. »Franz Beck, Two Overtures«, hg. v. Donald H. Foster, in: *The Symphony, 1720–1840, Series D, Volume II: Foreign Composers in France, 1750–1790*, New York 1984, dazugehöriges Vorwort S. lxxi–lxxiv.

Vorspiel von Glucks *Orphée et Euridice* zu substituieren vermochte.²⁵ In diesem Koordinatensystem von Melodram, Schauspielmusik und Opéra comique (Metastasio-Adaption) wird sich unsere Betrachtung verankern müssen, in welchem die Referenzgattung des französischen Musiktheaters, d. i. die Tragédie lyrique des ausgehenden *Ancien Régime*, keine Rolle spielt.

Beginnen wir zunächst mit dem ›randständigsten‹ Genre, dem Melodram *Pandore*, aufgeführt am 2. Juli 1789 in Paris im *Théâtre de Monsieur*, knapp zwei Wochen vor dem Sturm auf die Bastille. Obwohl das Melodram gleichsam in Frankreich erfunden wurde, nämlich von Jean-Jacques Rousseau, hat es seit der Erstvertonung seines *Pygmalion* von Horace Coignet (Lyon 1770/Paris 1775) keine Kontinuität gefunden.²⁶ Dies lag sicherlich auch am Privilegiensystem des französischen Theaters, gab es doch für diese musikalische Gattung im Grunde genommen keinen ›Ort‹, d. h. ein Haus, wo es hätte problemlos angesiedelt werden können. (Rousseaus *Pygmalion* wurde an der *Comédie Française* gespielt.) Deshalb sind im 18. Jahrhundert nur knapp zwei Dutzend französische Melodramen zu verzeichnen, darunter eben auch *Pandore* von Beck. Dies sollte sich nach der Revolution drastisch ändern, wo das sog. Boulevardmelodram zur absoluten Modegattung wurde. Vor 1789 waren Melodramen absolut punktuelle Ereignisse in der französischen Theaterlandschaft.²⁷

Vielschichtig wird die Geschichte des französischen Melodrams durch die Tatsache, dass zu Beginn der 1780er Jahre dem deutschen Melodram ein Einfallstor in Paris eröffnet wurde, als es 1781 an der *Comédie-Italienne* zu Aufführungen von Bendas *Ariane, abandonnée* (*Ariadne auf Naxos*) kam. Damit wurde erstmals die deutsche Spielart der Gattung in Frankreich rezipiert, deren Andersartigkeit sich vor allem durch einen deutlich höheren musikalischen Anteil auszeichnete. Der ›symphonische‹ Charakter von Bendas Vertonungen war Rousseaus Melodramen weitgehend fremd.

Wie anders diese deutsche Variante des Melodrams buchstäblich gewirkt hat, wird an dem Pariser Librettodruck von Bendas französischer *Ariane* deutlich, dem ein ausführliches Vorwort vorangestellt wurde, in welchem die (ungewöhnliche) Gattung eingehend erläutert und deren Wirkmechanismen ästhetisch evaluiert werden.²⁸ Ein grundlegender Unterschied

25 Dies ist wohl auch der Grund, weshalb die Ouvertüre überliefert ist, wohingegen das Ballett als verschollen gilt.

26 Jacqueline Waeber, *En Musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris 2005, S. 9–50.

27 Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venedig 1995. Sala listet Becks *Pandore* unter der No. 15 in den Melodram-Kompositionen seit 1775; ebd. S. 25–26.

28 *Ariane, abandonnée. Mélodrame, imité de l'allemand. Musique de M. Georges Benda. Représenté pour la première fois, le 20 juillet 1781, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi*, Paris 1781; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5624596v.r=ariane%20abandonnee%20melodrame?rk=21459;2> (letzter Zugriff: 18. April 2018).

des deutschen Melodrams gegenüber anderen musikdramatischen Gattungen besteht in der Verwendung von Prosa gegenüber der Versform. Der anonyme Verfasser des Vorworts (»J. B. D. B.«) konzediert zwar, dass die Prosagestalt dem Melodram angemessen sei, er argumentiert indes *ex negativo*, d. h. das Melodram habe nicht die Stilhöhe wie die Tragödie, obwohl sie mit ihr die gleichen Stoffe teile. Entscheidend ist aber, dass in einer melodramatischen Komposition der Rhythmus der Musik das ›Timing‹ der gesprochenen Deklamation präfiguriert und somit die Sprache ihre ›Steuerungsfunktion‹ auf diese Weise verliert: »Le Rythme Musical dominant donc essentiellement dans ce genre, il faudroit lui sacrifier le Rythme poétique; & alors quelle nécessité de l'y introduire?«. ²⁹ Vor dieser Folie sei es also sinnlos (»inutile«), die poetische Form des Verses für ein Melodram zu wählen. In gleicher Weise werde auch der Geist dem überbordenden Gefühl geopfert.

Das Fazit des Vorworts liest sich einigermäßen ernüchternd: Das Melodram sei in poetologischer Hinsicht eine sehr beschränkte Gattung (»borné«), aber gleichzeitig in seiner »médiocrité« eine äußerst schwierige (»très-difficile«). Der Verfasser spürt instinktiv, dass der poetische Text für sich allein keine größere ästhetische Valenz besitzt – dieser aber gleichwohl von Musik in irgendeiner Weise präfiguriert erscheint – und ganz auf das Zusammenwirken der einzelnen Medien im Moment der Aufführung konzipiert ist. Eine solche Konzeption von musikalischem Theater konnte – pointiert gesagt – der französischen Theatertheorie nur Unbehagen bereiten. Umso mehr war der Autor am Ende gefordert, die Vorzüge des deutschen Genres hervorzuheben und damit auch die Aufführung zu legitimieren: Er sah diese in der Freiheit der musikalischen Mittel, die sich ganz an den Gefühlswelten der Protagonisten orientieren könne.

Foster ist der Meinung, dass Beck kaum die Entwicklungen des deutschen Melodrams entgangen sein konnten, ³⁰ und angesichts der ›hanseatischen Achse‹ Bordeaux' ist dies durchaus im Bereich des Möglichen. ³¹ Allerdings ist hier eher eine Lektüre – Bendas Melodramen wurden gedruckt – anzunehmen, ³² denn dass Beck mit den bühnenspezifischen Wirkmechanismen der Gattung anhand einer Aufführung vertraut gewesen sein sollte, ist

29 Ebd., S. 13.

30 Foster, »Franz Beck's Compositions for the Theater in Bordeaux«, S. 21.

31 Die Annahme, dass man ganz gezielt einen Deutschen mit der Komposition dieses Melodrams beauftragte, dürfte wahrscheinlich ins Leere führen. Offen ist auch die Frage, ob die Uraufführung von *Pandore* überhaupt in Paris stattgefunden hat. Marguerite Stahl gibt zwar ein früheres Aufführungsdatum für Bordeaux an, d. i. 11. Februar 1785 *Grand Théâtre*, allerdings ohne Quellennachweis (Stahl, *Franz Beck*, S. 79).

32 Vielleicht wurde Beck auch ganz konkret von einer Quelle angeregt, die Rousseau und Benda in einem Opus zusammenführen: *Pygmalion. Ein Monodrama von J. J. Rousseau. Nach einer neuen Übersetzung*

äußerst unwahrscheinlich. Das Vorwort zu Bendas *Ariane* offenbart, in welchem Maß das Melodram deutscher Observanz sich von Rousseaus Ursprungsidee entfernt hatte. Es scheint, als ob Beck und sein Textdichter D’Aumale de Corsenville sich diese Überlegungen zu Eigen gemacht haben, geht ihr Melodram *Pandore* doch strukturell und ästhetisch gesehen gewissermaßen einen Schritt zurück in Richtung Rousseau.³³ Zum einen ist *Pandore* in Versform verfasst und zum anderen enthält es deutlich längere deklamatorische Abschnitte gegenüber den musikalischen Einschaltungen.³⁴ Beck schrieb insgesamt 16 ›Nummern‹, deren Länge zwischen 3 und 28 bzw. 43 Takten variiert.³⁵ Wie bei Benda erwachsen zwar die musikalischen Einwurfe dem gesteigerten Affekt der *dramatis personae*, aber ein Gutteil ist auch an szenische Aktionen (Auftritte, Erwachen, etc.) oder an ›musikalische‹ Ereignisse, d. h. an diegetische Musik (»Prière«) geknüpft. Die affektgezeugten Interjektionen – typisch für das deutsche Genre – sind also deutlich in der Minderzahl in Becks Komposition.

Stofflich hatten sich die Autoren offenbar ganz konkret an Rousseau angelehnt, denn sie favorisierten das Motiv der Statue innerhalb der Pandora-Geschichte, was in der Konsequenz Prometheus zum Protagonisten des Melodrams werden ließ:

Le sujet du Mélodrame de *Pandore* [...] n’est point Pandore armée de la fatale boîte; c’est Pandore statue, animée par *Prométhée*, qui a dérobé le feu du ciel. Cet ouvrage a donc quelque ressemblance avec le *Pigmalion* de J. J. Rousseau. La musique a obtenu du succès; on désireroit seulement qu’elle fût un peu moins calculée quant à l’harmonie./ M. *Chevalier* a joué avec chaleur le rôle de *Prométhée*, & M^{lle} *Jossei* a fait plaisir dans celui de *Pandore*.³⁶

Das Melodram wird von einer längeren Ouvertüre (225 Takte) eingeleitet, die vor der eigentlichen Handlung selbständig für sich steht, gleichwohl aber musikalisches Material des

mit musikalischen Zwischensätzen begleitet und für das Clavier ausgezogen von Georg Benda. Leipzig, im Schwickertschen Verlage. 1780.

33 Sala, *L’opera senza canto*, S. 30.

34 *Pandore* wurde in einem Stimmendruck publiziert; in der Stimme der 1. Violine ist der gesamte Dramentext wiedergegeben. Siehe auch online unter <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb11152849.html> (zuletzt 18. April 2018).

35 Siehe die Tabelle bei Foster, »Franz Beck’s Compositions for the Theater in Bordeaux«, S. 26.

36 *Journal de Paris*, 4. Juli 1789, S. 833. Interessanterweise wird Becks Name erst bei der Ankündigung der 14. Vorstellung erwähnt; siehe *Journal de Paris*, 8. Oktober 1789, S. 1292.

kommenden Dramas antizipiert.³⁷ Sie ist – paradoxerweise – das musikalische Kernstück des Melodrams. Formal in einer zweiteiligen Sonatenform angelegt (ohne Reprise des ersten Themas) zeichnet sich das Vorspiel vor allem durch dynamische, harmonische und motivische Kontraste aus. Mit der Ouvertüre setzte sich somit ganz der Symphoniker Beck in Szene. Sieht man das Stück jedoch im Licht des Melodrams, so ist durchaus erkennbar, dass der Komponist in seiner Ouvertüre Kompositionsprinzipien dieses Genres reflektiert, sie gleichsam auf die Großform projiziert. Pointiert gesagt: ein Symphoniesatz aus dem Geist des Melodrams. Der avancierte Satz steht geradezu quer zu den konventionell anmutenden instrumentalen Einlassungen im Melodram selbst. Er zeigt das ernsthafte Bemühen des Komponisten, sich dem engen Korsett der Gattung (hier: derjenigen Rousseaus) insofern zu entziehen, als er einen gleichsam exterritorialen Teil des Dramas, d. i. die Ouvertüre, aufwertet. Unverkennbar herrscht hier die Tendenz, dem Symphonisch-›Konzertanten‹ – im weitesten Sinne – die Vorherrschaft über das Dramatische einzuräumen.

Ein ähnliches Phänomen, obgleich anders gelagert, lässt sich auch in Becks Schauspielmusik zu Charles-Simon Favarts *Soliman II ou Les trois sultanes* beobachten. So randständig die Schauspielmusik im Gattungsgefüge des französischen Musiktheaters war, so bot sie doch einem Komponisten die Möglichkeit, sich ›zu präsentieren‹. Anders als die italienische Oper kannte die französische Musikdramatik ja keine Mehrfachvertonungen, mit welchen Komponisten sich profilierend von Vorgängerkompositionen absetzen konnten. Mit der populären Komödie *Soliman II* war dies möglich, denn seit der Pariser Uraufführung 1761 wurde das Stück überall in Frankreich mit der Musik von Paul-César Gibert gespielt. So auch in Bordeaux, wo im Aufführungsmaterial des *Grand Théâtre* noch Rudimente von Giberts Musik vorhanden sind, d. h. Becks Vertonung löste also die ältere Schauspielmusik aus der französischen Hauptstadt ab.³⁸

Die Popularität von Favarts *Soliman II ou Les trois sultanes* beruhte vor allem auf dem avancierten Orientalismus des Stücks,³⁹ mehr aber noch auf der Tatsache, dass auf der Folie des Orients manifeste Hof-Gesellschaftskritik formuliert wurde. Favarts Komödie wurde – wie später Beaumarchais' *Le Mariage du Figaro* – zu einem Schlüsselstück des *Ancien Régime*,

37 Vgl. hierzu auch die eingehende Analyse von Foster, ebd., S. 22–25. – Michael Schneider (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt a. M.) danke ich herzlich für eine Kopie seiner Spartierung der Ouvertüre.

38 Zu den philologischen Details vgl. das Vorwort sowie den Kritischen Bericht von Pelker in Holzbauer/Beck, *Solowerke für Sopran und Orchester*, S. XVI–XVIII und S. 140–141.

39 Siehe hierzu Thomas Betzwieser, *Exotismus und »Türkenoper« in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, S. 252–253.

das während der zweiten Jahrhunderthälfte auf den Spielplänen präsent war; auch während Mozarts Aufenthalt 1778 in Paris wurde die Komödie mit der Musik von Gibert gespielt.⁴⁰ Ihre Popularität erstreckte sich ebenfalls auf die deutschsprachigen und skandinavischen Theater, was auch zu unterschiedlichen Vertonungen führte, so beispielsweise von Francesco Uttini 1765 und von Joseph Martin Kraus 1788 in Stockholm, oder von dem Elsässer Mathieu Blasius 1792 für die *Comédie-Italienne* in Paris. In diesen Kontext von Schauspielmusik-Kompositionen – interessanterweise überwiegend migrierender oder migrierter Musiker – passt sich Franz Becks Musik zu *Soliman II* von Mitte der 1770er Jahre also ein.⁴¹

Favart hatte die Musik in seiner Orientkomödie durchgängig diegetisch angelegt, d. h. sie erscheint aus der Perspektive des Dramas als ›reale‹ Musik. Dabei handelt es sich in erster Linie um Vokalmusik: Im Laufe des Stückes unterhalten zwei der drei Sultaninnen den Pascha mit Arien, um ihn seinem anhaltenden »ennui« zu entreißen. Im I. und II. Akt ist es die tscherkessische Sklavin Délia mit insgesamt drei Arien: »Dans la paix et dans la guerre«, »Jeunes amants, imitez le Zéphir« (I/7) sowie »Dans l'univers tout aime« (in II/14). Des Weiteren wurde auch die Favoritin Roxelane mit einer Arie (II/14) bedacht; erweitert in der Ausgabe 1768 um ein Duo zwischen Roxelane und Délia. Am Ende der Komödie sah Favart ein musikalisches *Divertissement* vor, in welchem ein Mufti mit zwei Arien sowie Odaliskinnen und Derwische mit verschiedenen Tänzen »selon la coutume du pays« in Erscheinung traten.

Die musikalischen Darbietungen der drei Frauen bilden den Höhepunkt des II. Akts (Szene 14). Während die Tscherkessin Délia und die Französin Roxelane sich gesangssolistisch präsentieren, unterhält die Spanierin Elmire den Sultan mit einem Tanz. Der sinnliche Reiz der Musikdarbietung zielt einzig und allein darauf ab, den gelangweilten Pascha zu unterhalten. Die Tatsache, dass sich Soliman am Ende der Szene, in der die Sultaninnen in steter Konkurrenz agieren, für Roxelane entscheidet, ist zwar einerseits die logische Konsequenz aus dem bisherigen Handlungsverlauf, sie zeigt aber auch, welche Funktion dem Exotischen bei der Überwindung des »ennui« zukommt.

In seiner Schauspielmusik vertont Franz Beck ausschließlich die drei Arien für die Figur der Délia, die anderen *dramatis personae* bleiben ebenso unberücksichtigt wie das musikalische

40 Rudolph Angermüller, *W.A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778). Eine Dokumentation*, München / Salzburg 1982, S. 15–16, 18, 70 und 103.

41 Aufführungsbelege liegen für den 9. November und 21. Dezember 1777 sowie für den 15. März 1778 vor (vgl. die Dossiers bei <https://dezedo.org/individus/beck>, zuletzt 14. April 2018). Pelker (»Vorwort«, S. XVI) hat Nachweise für Favarts Stück in Bordeaux vom 27. Januar 1775 bis einschließlich 1786, allerdings ohne Namensnennung des Komponisten in der Repertoireliste (*Manuscrit de Lecouvreur*). Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Aufführungen vor 1777 noch mit der Musik von Gibert gegeben wurden.

Finaldivertissement.⁴² Bemerkenswert ist, dass Beck jedweden diegetisch-performativen Charakter in der Vertonung vermeidet. Keine der Arien lässt z. B. einen imitativen Begleitgestus wie Pizzicati o. Ä. erkennen, wie dies typischerweise für diegetische Musik zu beobachten ist. Mehr noch aber ignoriert Beck in Délias dritter Arie »Dans l'univers tout aime« das türkische Instrumentarium, welches zur Gesangsdarbietung erklingen sollte. An die Arie war seitens Favart die Regienanweisung »Delia chante au son des Instruments Turcs« geknüpft, und es ist anzunehmen, dass diese Instrumente von den Musikern gespielt wurden, die Osmin eigens dazu herbeigerufen hatte, also in Gestalt von Bühnenmusik.

Von diesen Exotismen fehlt bei Beck jede Spur, wie auch der musikalische Satz an keiner Stelle einen perkussionsartigen Duktus erkennen lässt, der die Beteiligung eines Schlagwerks vermuten ließe. Vor dem Hintergrund, dass die Figur der Délia gerade in dieser zentralen Szene (von Seiten des Dramas) mit exotischen Ingredienzien ausgestattet wurde, könnte man Becks Komposition geradezu als Verweigerung solcher Türkismen ansehen, d. h. er ›entexotisiert‹ die Figur der orientalischen Sklavin, die von Favart im Gegensatz zu ihren europäischen Gegenspielerinnen Roxelane und Elmire bewusst als ›Fremde‹ inszeniert wurde, um eine Kontrastfolie zu diesen herzustellen.

Die von Beck vertonten Délia-Arien sind virtuos, teilweise höchst virtuos. Musikalisch sind sie jeweils unterschiedlich konturiert. Die dritte, im Menuettduktus gehaltene Arie, die der Sängerin Monville augenscheinlich ›auf den Leib‹ geschrieben wurde, orientiert sich insbesondere an der Vertonung der Schlüsselwörter »volupté«, »légèreté«, und »papillon«. Neben der Schmetterlings-Metaphorik ist es vor allem die Vogel-Topik (»les oiseaux sont charmés de pouvoir se répondre«, etc.), die dem Komponisten ausgiebig Gelegenheit zu ausladendem vokal- und instrumentalsolistischen Dialogisieren gab: Im Mittelteil reichen sich Singstimme und Flöte taktweise das musikalische Material (echoartig) hin und her.

Ein ähnliches Verfahren findet sich in der zweiten Arie »Jeunes amants, imitez le Zéphir« (Andante grazioso). Hier ist es die Vokabel »voltigez«, welche das vokal-virtuose Moment induziert. Aber anders als in der dritten Arie werden die virtuoser Vokalpassagen hier verhalten, nicht-konzertant begleitet, die motivische Kombinatorik steht eher im Vordergrund. Das Stück ist ganz auf die Reprise ausgerichtet, an deren Ende gleichwohl eine halbrecherische

42 Eine exakte Datierung der Komposition ist schwierig. *Terminus ante quem* ist das Jahr 1777, da die dritte Arie für eine (nicht näher bekannte) Mademoiselle Monville geschrieben wurde, die sich 1777 in Bordeaux aufhielt; vgl. hierzu Pelker, »Vorwort«, S. XVI.

Kadenz steht. Die Vertonung favorisiert eindeutig musikalische Prinzipien gegenüber einem ›regulären‹ Umgang mit der poetischen Struktur.⁴³

Die erste Ariette »Dans la paix et dans la guerre« (Allegro spiritoso) präsentiert demgegenüber *italianità* in reinster Form: ausgedehnte Koloraturen, Trillerketten, große Sprünge, ein großer Ambitus von zwei Oktaven (bis zum *d*³), eingebettet in eine traditionelle *Dal-segno*-Form. Aus der Sicht der französischen Ästhetik entsprach diese Arie am stärksten dem »goût italien« und sie war zweifellos auch als Konzertarie außerhalb des dramatischen Bereichs denkbar.

Aufführungspraktisch gesehen spielte Favarts Komödie Beck in die Hände, denn die Figur der Délia hat jenseits ihrer musikalischen Nummern buchstäblich wenig zu sagen, sie konnte also exklusiv mit einer Sängerin besetzt werden, wohingegen die Rolle der Roxelane eindeutig den Typus der Sängerin-Schauspielerin verlangte. Vielleicht war dies auch der Grund, weshalb er die Figur der Roxelane nicht vertont hat, weil ihm die vokalen Fähigkeiten der Schauspielerin nicht genügten. Damit hätte er seine Musik mutmaßlich in eine noch stärkere ›Opposition‹ gegenüber der älteren Vertonung von Gibert gebracht.

Die Faktur von Becks Arien zieht unweigerlich die Frage nach der Funktionalität einer solchen Musik nach sich, waren doch solche *show pieces* in der französischen Oper der 1770er Jahre innerdramatisch nur schwer zu motivieren gewesen. Im Raum stand hier die Denkfigur der *vraisemblance*, mit der sich vokale Virtuosität, d. h. *italianità*, gleichsam in Schach halten ließ. Noch in den 1780er Jahren wurde ›unmotivierter‹ Virtuosität gebrandmarkt, auch mit dem schärfst möglichen Verdikt, »Sonate, que me veux-tu.«⁴⁴ Kurzum: ›unmotivierter‹ Vokalvirtuosität stand immer noch ästhetisch unter Verdacht.

Für Schauspielmusik galt dies offenbar nicht in dem Maße wie für andere Genres, vor allem wenn die Virtuosität von Seiten des Dramas so vorgezeichnet war wie bei Favart. Gerade weil die Musik in *Soliman II* als diegetisch exponiert wurde, mehr noch das Singen selbst zum Thema wird, besaß Virtuosität augenscheinlich eine dramaturgische Lizenz. Dadurch dass die beiden Sultaninnen versuchen, Soliman durch ihren Gesang zu bezirzen, wird ihr virtuoseres Singen zum Programm. Die Stilhaltung spielt dabei eine untergeordnete Rolle, obwohl sie

43 Pelker (ebd., S. XVIII) hat zu Recht auf die »Scheinreprise« (ab T. 93 ff.) hingewiesen, nach der aber ein freier Umgang mit dem Text folgt.

44 Exemplarisch in einer Kritik von Nicolas Dalayracs *Le Corsaire* (1783): »Nous le prions aussi d'être moins complaisant pour certaines Cantatrices, qui exigent des ›airs de bravoure‹ dans l'unique intention de faire briller leur gosier. Ces morceaux ralentissent la marche d'action, & ne sauroient rien faire pour la réputation d'un Musicien. Outre la difficulté de leur exécution [...] ils sont ordinairement vuides d'expression, & plus faits pour le Concert que pour la Scène. Nous ne nous souvenons pas d'en avoir entendu exécuter sur le Théâtre Italien sans avoir été tentés de répéter ce mot que tout le monde connoit: ›Sonate, que me veux tu?‹«, *Mercure de France*, 5. April 1783, S. 33.

von französischer Seite sicherlich eindeutig als ›italienisch‹ identifiziert worden ist. In jedem Fall boten Favarts musikalisch-diegetische Inseln Beck eine ideale Projektionsfläche für seine Komposition – und er nutzte sie in seinem Sinne.

In diesem Licht betrachtet ist die Schnittstelle von Schauspielmusik und Konzertarie, die Beck hier offenbar ganz bewusst aufsucht und an welcher diese Vokalstücke unzweifelhaft auch angesiedelt sind, eine besondere.⁴⁵ Die Absenz von performativen Elementen wie auch der »türkischen Musik« sind deutliche Indizien dafür, dass Beck seiner Musik offenbar *a priori* eine doppelte Destination für Bühne *und* Konzertsaal zugedacht hatte. Und Aufführungen der Arien im konzertanten Kontext sind auch belegt, allerdings erst nachdem Favarts Stück vom Spielplan in Bordeaux verschwunden war.⁴⁶ Die Konzerte der Museums-Gesellschaft (*Musée*), an deren Ausrichtung und Programmierung Beck ab 1783 beteiligt war, boten hierfür das ideale Spielfeld. So wurden etwa 1789 in zwei Konzerten drei »ariettes de bravour« dargeboten, hinter welchen die Arien Délias aus *Soliman II* vermutet werden können.⁴⁷ Die Klassifizierung »bravour« ist ebenso am Platze wie der Terminus »ariette«, mit dem virtuose Arien italienischer Observanz gekennzeichnet wurden.⁴⁸

Als drittes und letztes Beispiel sei ein Blick auf die einzige (vollständig) überlieferte Oper von Beck geworfen, nämlich *L'Isle déserte*, aufgeführt in Bordeaux am 14. Januar 1779.⁴⁹ *L'Isle déserte*, für die der lokale Amateurpoet Charles Pierre Hyacinthe Comte d'Ossun das Textbuch verfasste, ist eine Adaption von Pietro Metastasios *L'isola disabitata* (1753), ein Stück, das der Dichter selbst als eines seiner gelungensten bezeichnet hatte (›la meno imperfetta di tutte le opere mie«).⁵⁰ Nach Meinung Metastasios enthalte es in einem einzigen

45 Einen solch ›bi-funktionalen‹ Charakter legt auch der Quellenbefund nahe. Obschon Bärbel Pelker zustimmen ist, wonach das Material des *Grand Théâtre* »zweifelsfrei zur Aufführung verwendet wurde« (›Vorwort«, S. XVI), deutet die Tatsache, dass in keiner der musikalischen Quellen die konkrete Bühnenfigur genannt und die Singstimme nur mit »Soprano« oder »Parte« gekennzeichnet ist, sich ferner im Orchestermaterial keinerlei Dialogstichworte finden, auf eine solche Doppelfunktion hin.

46 Vgl. Pelker, »Vorwort«, S. XVIII.

47 Ebd., S. XVII.

48 Die *Encyclopédie* verweist explizit auf den Bedeutungswandel dieses Lexems, nach dem unter »Ariette« nunmehr ein »grand morceau de musique d'un mouvement par l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chante avec des accompagnemens de symphonie« zu verstehen sei. Vgl. Diderot / d'Alembert (Hg.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1. Bd., Paris 1751, S. 651.

49 Foster, »Franz Beck's Compositions for the Theater in Bordeaux«, S. 10. Das Aufführungsdatum respektive der von Foster angegebene Quellennachweis kann durch eine zweite Quelle gestützt werden. In den lokalen *Annonces, Affiches et avis divers de la ville de Bordeaux* erschien am 18. Februar ein Lobgedicht auf Beck anlässlich der Aufführung von *L'Isle déserte*; vgl. das Gedicht bei Pelker, »Vorwort«, S. XV.

50 *Lettere del Signor Abate Metastasio*, Nizza 1787, 4. Bd., S. 267, Brief vom 17. März 1753 an Carlo Broschi (Farinelli).

Akt alle Begegnungen und Leidenschaften, die sonst ein langes Drama füllen; es biete ferner neue Charaktere und ein interessantes Thema, das sowohl zum Lachen als auch zu Tränen zu rühren vermöge.⁵¹ Die einaktige Oper gehört in den Bereich der ›experimentelleren‹ *Azione per musica*, insofern als diese Libretti vom starren Muster der Opera seria abweichen: Reduktion des Figurenarsenals, klar strukturierter Handlungsverlauf sowie eine Mischung von ernsten und ›leichteren‹ Zügen waren die Kennzeichen dieser *Azione teatrali*. Dass eine solche librettistische Konfiguration, zudem angesiedelt in einem robinsonhaften Milieu, in welchem zwei (durch widrige Umstände) voneinander getrennte Liebende schließlich wieder zueinander finden, für Komponisten äußerst attraktiv war, liegt auf der Hand. In der langen Reihe von *Isola*-Vertonungen im 18. Jahrhundert war Becks Oper von 1779 nur eine Station unter vielen.⁵²

Dennoch war im französischen Musiktheater der Griff zu einem Metastasio-Libretto alles andere als ein gängiges Verfahren gewesen. Bildete schon die Anverwandlung eines metastasianischen Stoffes eine Besonderheit, so waren textnahe Adaptionen respektive Übersetzungen singuläre Ereignisse.⁵³ In diesem Licht muss denn auch Becks ›Wüste Insel‹ gesehen werden, vor allem weil sich das Textbuch – soweit aus der Komposition ersichtlich – eben sehr eng an das Original anlehnt. Was die generelle Hinwendung zur italienischen Oper betrifft, so folgt die Bordelaiser *L'Isle déserte* ganz dem Trend der Hauptstadt, wo seit Mitte der 1770er Jahre italienische Opern (in Übersetzungen) an der *Comédie-Italienne* gegeben wurden, allerdings ausschließlich Operne buffe. Dies setzte sich dann später im *Théâtre de Monsieur* fort, wo der größte Teil der italienischen Opern im ausgehenden *Ancien Régime* und während der Revolutionszeit zur Aufführung gelangte.⁵⁴ In diesem Theater kam es 1789 auch zur Aufführung einer italienischen *Isola*-Vertonung, nämlich der von Bernardo Mengozzi aus dem Jahr 1783.

51 »Voi vedrete restretto di un atto solo tutto i moti, tutti gl'incontri, e tutte le passioni che riempirebbero abbondantemente la misura di un lungo Drama. V'è curiosità di soggetto, novità di caratteri: si piange senza entrar nel teatro, si ride, senza dar nel bouffone«, ebd., S. 267.

52 Siehe [http://www.wikiwand.com/de/L%E2%80%99isola_disabitata_\(Metastasio\)](http://www.wikiwand.com/de/L%E2%80%99isola_disabitata_(Metastasio)) (zuletzt 18. April 2018). Die ›Konzentration‹ von vier Vertonungen auf eben dieses Jahr mag eine zufällige sein, sie zeigt jedoch das europaweite Interesse an diesem Stoff: Leipzig (Schuster), Neapel (Garbi), Bordeaux (Beck) und Esterháza (Haydn).

53 Zur literarischen Rezeption Metastasios siehe Norbert Jonard, »La Fortune de Métastase en France au XVIII^e siècle«, in: *Revue de la littérature comparée* 40 (1966), S. 552–566.

54 Siehe hierzu Alessandro Di Profio, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792*, Paris 2003; zu einem exemplarischen Fall einer solchen Adaption siehe Thomas Betzwieser, »La vera costanza in Paris: Joseph Haydns *Laurette* (1791) zwischen dramatischer und musikalischer Bearbeitung«, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hg. v. Ulrich Konrad, Tutzing 2007, S. 183–212.

Angesichts der kompletten Absenz (von fast 150 Jahren) von Opere serie auf der französischen Opernbühne war Mengozzis *Isola*-Produktion ein exceptionelles Ereignis. Wie Alessandro Di Profio dargelegt hat, wurde Mengozzis *L'isola disabitata* in Paris als »opéra sérieux« wahrgenommen, zum einen wegen des Namens Metastasio, der exklusiv mit Opera seria assoziiert war, und zum anderen aufgrund der von der Opera buffa abweichenden Dramaturgie.⁵⁵ Anders als die Presse goutierte das Publikum diesen Exkurs ins Seriöse offenbar nicht: Mengozzis Oper verschwand nach drei Vorstellungen vom Spielplan.⁵⁶

Vor dem Hintergrund der musiktheatralen Entwicklung in der Hauptstadt nimmt sich Becks französische *Isola* in der südwestlichen Provinz umso außergewöhnlicher aus. Zwar folgte sie einem allgemeinen Trend im Hinblick auf die Rezeption italienischer Opern, das ›Seria‹-Format der *Isola disabitata* war dabei jedoch ebenso exceptionell wie deren Urheberschaft des »poeta cesareo«. Hinzu kommt, dass Becks Adaption von Metastasios *L'isola disabitata* bereits 1779 zur Aufführung kam, also immerhin zehn Jahre vor Mengozzis Version für Paris.

Über die Beweggründe, die zu dieser Bordelaiser Produktion der *Isle déserte* führten, kann nur spekuliert werden. Zum einen lag das Libretto in einer französischen Übersetzung vor (im 11. Band der *Tragédies-opéra*, Wien 1756), und zum anderen war es bereits für die Schauspielbühne adaptiert worden: *L'Isle déserte* von Jean-Baptiste Collet, erstmals aufgeführt in Paris 1758. Im Vorwort seines Einakters verwies Collet explizit auf die metastasianische Provenienz der Handlung, mehr noch hielt er sich mit seinen Figuren und mit dem Dramenverlauf eng an das Original. Allein die Tatsache, dass ein italienischer Operntext einem Gattungstransfer ins Schauspiel für würdig und tauglich befunden wurde, ist bemerkenswert genug. Und offenbar sah man in diesem Stück ein gewisses Maß an *vraisemblance* realisiert, auch wenn Metastasio ansonsten ein relativ freier Umgang mit den Einheiten von Ort und Zeit von der französischen Theaterästhetik attestiert wurde.⁵⁷

Diese Faktoren dürften die Aufführung einer französischen *Isola* in Bordeaux 1779 befördert haben, nach jetzigem Kenntnisstand die erste Vertonung eines Metastasio-Librettos in Frankreich. Obwohl das Textbuch dieser Opéra comique verschollen ist und wir somit

55 Di Profio, *La Révolution des Bouffons*, S. 107–108.

56 Ebd., S. 108.

57 »La vraisemblance pouvait être mieux observée dans *l'Isle déserte* de M. l'abbé Metastasio et dans celle de Collet. Les acteurs, dans l'une et dans l'autre, vont et viennent sans être attendus, se cherchent sans se trouver, et parlent trop souvent sans se voir. A ce défaut près, qu'il était aisé de corriger, ce me semble, le drame italien est une très jolie petite pièce.« *Année littéraire* 1758, S. 205, hier zitiert nach Jonard, »La Fortune de Métastase«, S. 558.

nichts über die konkrete Gestalt der gesprochenen Dialoge wissen, lässt die Partitur⁵⁸ erkennen, dass die Autoren der Dramaturgie der *Azione per musica* weitgehend folgten. Gegenüber dem Original wurden die Figurennamen in der Übersetzung⁵⁹ geändert, wobei davon auszugehen ist, dass das schwesterliche Verhältnis von Costanza und Silvia beibehalten wurde. Die vier Figuren heißen bei Beck Costance (= Constanza), Laurette (= Silvia), Dorval (= Gernando) und Sainville (= Enrico). Die Verteilung der musikalischen Nummern stellt sich wie folgt dar:

Franz Beck: *L'Isle déserte* (Übersicht)

- Ouverture (Allegro con brio, alla breve, D-Dur / d-Moll, 220 T.)
- No. 1 Aria Costance »Une épouse infortunée« (Larghetto con moto, 4/4, f-Moll, 48 T.)
- No. 2 Aria Laurette »Mon toutou, mon bijou« (Allegro, 2/4, A-Dur, 98 T.)
- No. 3 Duetto Laurette / Costance »Ah, cesse t'affliger tes pleurs« (Larghetto con moto / Allegro, 3/4, B-Dur, 118 T.)
- No. 4 Aria Dorval »L'amour éprouve mon âme« (Tempo giusto, alla breve / Larghetto, 3/4, Es-Dur, 193 T.)
- No. 5 Aria Sainville »Toute la reconnaissance« (Andante, 2/4, F-Dur, 85 T.)
- No. 6 Aria Dorval »Épargne à ma misère les pleurs« (Poco Adagio / Presto ma non troppo, 3/4, E-Dur, 91 T.)
- No. 7 Duetto Sainville / Laurette »Pour toi, j'ai l'âme atteinte« (Andantino / Allegro / Andantino, alla breve, A-Dur, 139 T.)
- No. 8 Aria Laurette »Je ne puis définir ce qui m'agite« (Andante siciliano, 6/8, F-Dur, Allegretto, 2/4, Andantino 6/8, 149 T.)
- No. 9 Recitativo obbligato / Aria Costance »Le temps parvient à tout détruire / Vivre ainsi, c'est mourir sans cesse« (Allegro, 3/8, g-Moll, 217 T.)
- No. 10 Quartetto »Je sens palpiter, tressalir mon cœur« (Lento, alla breve / Allegretto, 2/4 / Allegro, 6/8, D-Dur, 157 T.)

58 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10545927c.r=beck%20isle?rk=21459;2> (letzter Zugriff: 20. April 2018). Die Partitur (F-Pn D. 755) stammt aus dem Bestand der *Bibliothèque des Menus Plaisirs du Roi*, der Kopist ist derselbe wie der der Ouvertüre zu *La Mort d'Orphée* (D. 756).

59 Dort: »Constance, femme de Gernand; Silvie, sœur de Constance; Gernand; Enrique, ami de Gernand.«

Da die Übersetzung von Metastasios *L'isola disabitata* (*L'Isle déserte*, Wien 1756) komplett in Prosa gehalten war, hätten die gesprochenen Dialoge leicht dieser Übersetzung entnommen werden können. Für die Arien war dies indes nicht möglich. Hier musste der Comte d'Ossun auf eine andere ›Quelle‹ zurückgreifen oder eben neue Texte verfassen. Gegenüber dem Original (sieben Soloarien, ein Finalquartett) besitzt Becks Oper insgesamt zehn Nummern, wobei die Verteilung der Soloarien (jeweils zwei für Costance, Laurette und Dorval sowie eine für Sainville) der Vorlage folgte, das musikalische Tableau jedoch durch zwei Duette angereichert wurde. Damit wird der statische Charakter reiner Solonummern durchbrochen und gleichzeitig der Part von Laurette aufgewertet, der jetzt an deutlich mehr Nummern teilhat als im Original.

Angesichts der Tatsache, dass Metastasios *Azione per musica* in das Format einer Opéra comique überführt werden musste, war die Absenz einer Sozialhierarchie in *L'isola disabitata* sicher ungewöhnlich, lebte doch gerade die französische Gattung von einer sozialen Ausdifferenzierung ihrer Charaktere.⁶⁰ In der Partitur ist ein solches Gefälle durchaus verifizierbar: Sainville hat ein deutlich ›leichteres‹ musikalisches Profil als Dorval, und ähnlich verhalten sich auch Costance und Laurette zueinander. Am stärksten exponiert ist zweifellos die Partie des männlichen Protagonisten Dorval, ein *Haute-contre*, für den Beck gleich zwei Bravourarien geschrieben hat, angereichert mit konzertierenden instrumentalen Elementen; in einem Fall (No. 6) ist es ein Horn, das einen extrem schwierigen Part zu bewerkstelligen hat.

Konzertierende Elemente finden sich allenthalben in dieser Partitur, sei es in den Fagotten (No. 5), in den Oboen (No. 4) oder eben im Horn. Sie bilden mitunter einen deutlichen Kontrast zu der leicht gehaltenen Faktur der Arien von Laurette und Sainville. Doch selbst die einfacheren und geringer besetzten Arien zeichnen sich durch eine differenzierte Behandlung des Streicherapparats aus, mit dem Beck jeder einzelnen Nummer Individualität zu verleihen sucht. Bereits die Eingangsarie der Costance (No. 1) besticht durch ein durchgängiges, im Sechzehntel-Duktus gehaltenes Streicher-Sordino, dem sich zuerst die Oboen und dann die Singstimme beigesellen. Der Ausdruck von Abgeschiedenheit, Natur und Trauer kennzeichnen gleichermaßen die Komposition.

Wie schon bei *Pandore* so ist auch die Ouvertüre von *L'Isle déserte* mehr als nur ein instrumentales Vorspiel. Die symphonischen Formteile werden mit der Topik der »tempête« angereichert, die hier kaum anders denn als Seesturm zu interpretieren ist, mit welchem die beiden weiblichen Protagonisten auf die ›wüste Insel‹ verschlagen werden. Die Themen und

60 Siehe Betzwieser, »›La vera costanza‹ in Paris«, passim.

Motive werden immer wieder von Klangkombinationen durchzogen, mit denen Beck deren eigene instrumentatorische Valenz gegenüber der (bloßen) Verarbeitung des motivischen Materials zu behaupten scheint. Die durch scharfe dynamische Kontraste gekennzeichnete Coda ist ohne Zweifel der bemerkenswerteste Teil der Ouvertüre. Sie mündet in ein langes *calando*, der musikalische Satz wird sukzessive ausgedünnt, die Töne erscheinen wie atomisiert, bis der Formteil schließlich im Geräuschhaften ›erstirbt‹. Diese Ouvertüre ist einmal mehr Ausweis von Becks ungemein starkem Klangempfinden, das hier ganz auf das kommende dramatische Handlungsgeschehen ausgerichtet ist. Der Schluss der instrumentalen Einleitung ist ohne die tiefe Verzweiflung der Protagonistin in der Eröffnungsszene kaum denkbar.

Die Kernfrage, die sich angesichts dieser Partitur stellt, ist wiederum die nach der *vraisemblance*: Wie legitimiert sich diese Musik dramaturgisch? Auch wenn wir den gesprochenen Anteil dieses Dramas nicht kennen, so weist doch z. B. keine der Arien auf einen irgendwie gearteten diegetischen Charakter hin. Die außergewöhnliche Faktur der Bravourarien kann also ihren dramaturgischen Rückhalt einzig im Drama Metastasio's gefunden haben. Anders gesagt: Das für eine Opéra comique ungewöhnliche Textbuch respektive dessen ›ernste‹ Handlung rechtfertigt sozusagen diese außergewöhnliche Vertonung.

Auch wenn die Funktionalität der Schauspielmusik zu *Soliman II* und die Musik zu *L'Isle déserte* somit an den entgegengesetzten Eckpunkten des musikdramatischen Koordinatensystems angesiedelt sind, so teilen die beiden Vertonungen doch ganz entschieden Becks Präferenz für das Konzertant-Virtuose, sowohl vokal wie instrumental. Es scheint, als ob Beck in diesen beiden Werken das kompositorisch Mögliche innerhalb eines klar definierten Referenzrahmens auslotet, und zwar bis an die Grenze zur Gattungskompatibilität. Dieses Moment der Kontingenz dürfte von dem institutionellen Umfeld des *Grand Théâtre* in Bordeaux deutlich befördert worden sein, wo die Frage der Gattungskonvergenz weniger virulent war als in der ausdifferenzierten Theaterlandschaft der Hauptstadt.

Betrachtet man nun Becks Schauspielmusik und die Melodram-Ouvertüre mit ihrer doppelten Funktionalität als gleichermaßen inner- wie außerdramatisch in einem Licht mit der Metastasio-Vertonung und ihrem konzertanten Gestus, so ist die Tendenz, das (Musik-)Dramatische dem Konzert(haften) intentional anzunähern, unübersehbar. Dieses Phänomen muss gar nicht – wie so oft – als Defizit beschrieben werden, sondern im Gegenteil als Qualität. Möglicherweise dachte der Komponist Beck in dieser Hinsicht sehr modern, insofern als sich mit seinen musikdramatischen Kompositionen eine Idee des ›Konzertanten‹ verbindet, mit welcher er Theater und Konzertsaal zu versöhnen suchte. Die Bedingungen zur Umsetzung einer solchen Idee waren im *Grand Théâtre* in Bordeaux jedenfalls ideal.

Literatur

- Art. »Beck«, in: *MGG1*, 1. Bd., Kassel 1949, Sp. 1477–1480 (Robert Sondheim).
- Art. »Beck«, in: *MGG2*, Personenteil 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 606–609 (Bärbel Pelker).
- Betzwieser, Thomas: *Exotismus und »Türkenoper« in der französischen Musik des Ancien Régime* (= *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* 21), Laaber 1993.
- Blanchard, Henri-Louis: »Francesco Beck«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 12 (1845), S. 212–214, 218–221, 225–228, 241–244.
- Carrow, Burton Stimson: *The Relationship between the Mannheim School and the Music of Franz Beck, Henri Blanchard and Pierre Gaveaux*, Diss., New York 1956.
- Espagne, Michel: *Bordeaux-Baltique. La présence culturelle allemande à Bordeaux aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris 1991.
- Foster, Donald H.: »Franz Beck's Compositions for the Theater in Bordeaux«, in: *Current Musicology* 33 (1982), S. 7–35.
- Gribenski, Jean: »De Mannheim à Bordeaux: Franz Beck, ›directeur musical‹ du Musée«, in: *Le Musée de Bordeaux et la musique, 1783–1793*, hg. v. Patrick Taïeb, Jean Gribenski und Natalie Morel-Borotra, [Mont-Saint-Aignan] 2005, S. 143–156.
- Holzbauer, Ignaz / Beck, Franz: *Solowerke für Sopran und Orchester* (= *Musik der Mannheimer Hofkapelle* 2), vorgelegt v. Bärbel Pelker, Stuttgart 1999.
- Jonard, Norbert: »La Fortune de Métastase en France au XVIII^e siècle«, in: *Revue de la littérature comparée* 40 (1966), S. 552–566.
- Pariset, François-Georges (Hg.): *Bordeaux au XVIII^e siècle*, Bordeaux 1968.
- Pelker, Bärbel: »Vorwort«, in: Holzbauer, Ignaz / Beck, Franz: *Solowerke für Sopran und Orchester* (= *Musik der Mannheimer Hofkapelle* 2), vorgelegt v. ders., Stuttgart 1999, S. XIII–XVI.
- Pereyra, Marie-Louise: »Franz Beck«, in: *Revue de Musicologie* 15 (1934), S. 79–85, 16 (1935), S. 34–39.
- Di Profio, Alessandro: *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792*, Paris 2003.
- Ruiz, Alain (Hg.): *Franz Beck. Un musicien des Lumières* (= *lumières* 2), Pessac 2003.

Sala, Emilio: *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venedig 1995.

Stahl, Marguerite: *Franz Beck: Un élève de Stamitz à Bordeaux*, Bordeaux 1991.

Victor Louis et le théâtre. Scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII^e et XIX^e siècles, [hg. v. CNRS], Paris 1982.

Waeber, Jacqueline: *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris 2005.

Sarah Noemi Schulmeister (Wien)

»Cors et Clarinettes nouvellement arrivés...«

Zur Präsenz deutscher Hornisten in Paris ab Mitte des 18. Jahrhunderts

Der vorliegende Aufsatz setzt sich mit der langsamen Etablierung des Horns als Orchesterinstrument im Paris der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und mit der Rolle auseinander, die dabei deutsche und böhmische Musiker einnahmen.¹ Eine Untersuchung früher Pariser Symphonie-Drucke soll in vorliegendem Beitrag den Ausgangspunkt bilden.

Fehlende Hornstimmen in Pariser Symphonie-Drucken

Betrachtet man die frühen Pariser Symphonie-Drucke mit Werken aus dem deutschen Kulturraum, so stößt man auf eine auffällige Tendenz hinsichtlich der Verwendung der Bläserstimmen. Denn auch wenn sich bereits für die 1750er Jahre einige Pariser Symphonie-Drucke mit Horn- und Oboenstimmen nachweisen lassen,² stellte das insgesamt betrachtet noch bis in die 1760er Jahre eher die Ausnahme als die Regel dar. Anhand der frühen Pariser Ausgaben von Joseph Haydns Symphonien lässt sich die Situation exemplarisch verdeutlichen. In der folgenden Auflistung sind die ersten fünf zwischen 1764 und 1768 veröffentlichten Pariser Drucke mit Symphonien Haydns angeführt – oder, um es ganz akkurat zu formulieren: jene Werke, die unter Haydns Namen veröffentlicht und als Symphonien bezeichnet wurden (Tab. 1).

Nur bei drei der 20 hier versammelten Werke liegen in der Pariser Veröffentlichung auch Bläserstimmen vor. Einerseits wählten die Verleger bevorzugt jene Kompositionen aus, die auch in österreichischer Überlieferung ohne Blasinstrumente auskamen, andererseits wurden in immerhin sieben Fällen die in autornaher Überlieferung vorhandenen Hörner und Oboen für die Publikation in Paris entfernt. Wo die Instrumente eine solistische Rolle übernehmen,

1 Zur Migration böhmischer Hornisten im 18. Jahrhundert vgl. Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London u. a. 1970.

2 So sind bspw. bereits in den von dem Pariser Verleger Venier ab Mitte der 1750er Jahre herausgegebenen Sammeldrucken mit Symphonien unterschiedlicher Autoren Horn- und Oboenstimmen zu finden. Zu Veniers *vari-autori*-Drucken s. S. 201–204 in: Eugene K. Wolf, »On the Origins of the Mannheim Symphonic Style«, in: *Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht*, hg. v. John Walter Hill. Kassel u. a. 1980, S. 197–239.

Tab. 1. Bläserstimmen in frühen Pariser Symphonie-Drucken von Joseph Haydn

DRUCK	WERKE	BLÄSERSTIMMEN ÖSTERREICHISCHE ÜBERLIEFERUNG	BLÄSERSTIMMEN FRANZÖSISCHE ÜBERLIEFERUNG
<i>Six Simphonies ou Quatuor Dialogués</i> , op. 1. Chevardière, um 1764 (RISM H 3433)	Hob III: 1-4; 2 × Toeschi	nein	nein
<i>Sinfonie a piu stromenti da vari autori No. 14</i> . Venier, 1764 (RISM H 3043)	Hob I: 2	ja	nein
<i>Simphonia a piu Strumenti Obligati</i> , No. 20. Huberty, um 1765 (RISM H 3435)	Hob II: 6	nein	nein
<i>Six Sinfonies ou Quatuors Dialogués</i> , op. 3. Chevardière, um 1766 (RISM H 3328)	Hob II: 21, F5, 22, 10, 7, 8	ja (Hob II: 21, F5, 22)	ja (Hob II: 21, F5, 22)
<i>Six Simphonies ou Quatuor Dialogués</i> , op. 4. Chevardière, um 1768 (RISM H 4139)	Hob I: 15, 33, 108, 25; Hob II: 9	ja	nein

machten sich die Verleger in einigen Fällen die Mühe, das wegfallende Stimmmaterial in den Streichersatz zu integrieren,³ zumeist wurden die Bläserstimmen jedoch ersatzlos gestrichen.

Dieses Vorgehen ist in den 1760er Jahren kein spezifisch Pariser Merkmal. So fand der Amsterdamer Verleger Hummel um 1766 eine andere Möglichkeit, ein Instrumentalwerk Haydns an die Bedürfnisse der Konsumenten anzupassen: In seiner Ausgabe des Klavierquintetts Hob XIV:1 wird der Käufer darauf hingewiesen, dass die beiden Hornstimmen im

³ Das ist bspw. bei den Symphonien Hob I:108 und Hob I:25 aus dem in obiger Tabelle an fünfter Stelle angeführten Chevardière-Druck der Fall. Vgl. *Joseph Haydn Werke*, hg. v. Joseph-Haydn-Institut Köln, Reihe I, Band 2: Sinfonien um 1757–1760 / 1, München 1998, S. 284; sowie *idem*, Reihe I, Band 2: Sinfonien um 1761–1765, München 2012, S. 200.

Bedarfsfall auch mit zwei Violen ausgeführt werden könnten.⁴ Wie seine Pariser Kollegen verzichtete Hummel hier aus aufführungspraktischen Gründen auf den orchestralen Klang des Werkes, um es so an den Markt anzupassen, den er bediente. Als der Pariser Verleger Chevardière diesen Druck einige Jahre später als Vorlage für eine eigene Ausgabe raubkopierte,⁵ entschied er sich bezeichnenderweise dafür, die Hornstimmen gleich gänzlich zu streichen.

Ab den frühen 1770er Jahren fanden dann zunehmend auch Symphonien mit dem dazugehörigen Bläsersatz Aufnahme in die Sortimente der Pariser Verleger. Allerdings wurden die Bläserstimmen häufig ad libitum angeboten und in separaten Heften verkauft, wohl um auf diese Weise den Kreis der potentiellen Käufer zu erweitern. Es blieb also den Ausführenden überlassen, in welcher Weise sie die Werke aufführen möchten. Auch in den Titelbezeichnungen der Werke spiegelt sich diese proklamierte Flexibilität des Instrumentariums wider: Vor allem Kompositionen aus dem deutschen Kulturraum wurden in Paris bis in die frühen 1770er Jahre hinein häufig unter der zweifachen Bezeichnung *Symphonies ou Quatuors dialogués* dargeboten. Prominent platzierte Hinweise auf die Wahlfreiheit der Käufer hinsichtlich der Besetzungsfrage finden sich auch auf den Titelblättern der Drucke. So ist beispielsweise auf einem 1770 herausgebrachten Sammeldruck mit Symphonien von Richter, Bach und Haydn zu lesen: »Ces symphonies sont pour la commodité des grands & petits concerts, elles peuvent s'exécuter de même à quatre parties, en supprimant les autres instruments«.⁶ Anfang der 1770er Jahre verschwindet die Doppelbezeichnung *Symphonies ou Quatuors dialogués* wieder von den Titelblättern der Pariser Symphonie-Drucke und ab der Mitte des Jahrzehnts lässt sich auch ein deutlicher Rückgang der ad libitum Drucke beobachten. Die Symphonien deutscher Komponisten wurden nun zunehmend in großer Besetzung und mit obligaten Bläserstimmen angeboten. Es lässt sich also für die 1760er und 1770er Jahre eine sukzessive Erweiterung des Instrumentariums der französischen Symphonie-Drucke vom reinen Streichersatz über die ad libitum Drucke hin zum groß besetzten Symphoniesatz beobachten. Diese Entwicklung korrelierte, wie die weiteren Ausführungen zeigen werden, mit der Situation in den Pariser Orchestern.

4 Joseph Haydn, *Six Sonates pour le Clavecin avec Accompagnement d'un Violon & Violoncelle op. 4*, Hummel, Amsterdam um 1766 (RISM H 3661, HH 3661).

5 Joseph Haydn, *Six sonates en trio pour le clavecin, violon et basse o.op.*, Chevardière, Paris um 1772 (RISM H 3789).

6 Joseph Haydn/Franz Xaver Richter/Carl Joseph Toeschi, *Oeuvres de trois Symphonies a grand et petit Orchestre*, Simon, Paris um 1770 (RISM deest, *Bibliothèque Nationale de France*).

Hörner, Klarinetten und Trompeten im Orchester der Académie Royale de Musique

Während die Verwendung von Flöten, Oboen und Fagotten im königlichen Opernorchester eine lange Tradition hatte, sieht das bei den Blechbläsern und dem vergleichsweise jungen Instrument Klarinette ganz anders aus. Erst Ende der 1760er Jahre wurden die ersten Hornisten in das Orchester aufgenommen – just in jener Zeit also, in der sich auch in den Pariser Notendruckern zunehmend Hornstimmen finden lassen. Bevor das Horn dauerhafter Bestandteil der Besetzung wurde, war es in der königlichen Oper nur punktuell im Zusammenhang mit Jagdszenen zum Einsatz gekommen. Doch auch für die Darbietung solcher Fanfaren musste man zuweilen zu alternativen Lösungen greifen. So berichtet der französische Komponist François-Joseph Gossec, dass die Jagdfanfaren in der Académie Royale de Musique noch in den späten 1750er Jahren aus Mangel an Hornisten zuweilen von je sechs bis acht Oboen und Fagotten ausgeführt werden mussten: »Les fanfares ou annonces de chasse, dans les ouvrages qui en exigeaient, continuèrent d’être rendus par six ou huit hautbois et par autant de bassons«.⁷

Ähnlich war die Situation bei den Trompeten, die im Kontext von Kriegs- und Schlachtszenen schon relativ früh im Orchestergraben der Opéra erklangen. Auch sie kamen nur für die dramaturgische Gestaltung eines bestimmten Szenentypus zum Einsatz und waren darüber hinaus nicht in den Orchesterapparat integriert. Hier konnte man zwar auf einen Trompeter aus der königlichen Garde zurückgreifen, was jedoch eine musikalisch durchaus unbefriedigende Lösung darstellte. Der eingesetzte Trompeter verfügte nämlich über keinerlei musikalische Ausbildung, wie Gossec bedauernd festhält: »Un trompette des gardes du roi sonnait seul les fanfares de guerre et les annonces de combat, et cet homme n’avait aucune notion de musique«.⁸ Die ersten regulären Hornisten-Stellen scheinen in den Rechnungsbüchern der Opéra erst bemerkenswert spät auf. Zwar findet sich ab der Saison 1759/60 bei zwei Viola-Spielern der knappe Zusatz, dass sie fallweise auch am Horn eingesetzt werden konnten,⁹ eine Fixanstellung zweier Hornisten ist jedoch erst für den Mai 1767 verzeichnet.¹⁰

7 François-Joseph Gossec, »Notes concernant l’introduction des cors dans les orchestres«, in: *Revue Musicale*, hg. v. François-Joseph Fétis, 3 (1829), 5. Bd., S. 217–223, zit. nach: Barry S. Brook, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, 1. Bd., Paris 1962, S. 457.

8 Gossec, *Notes*. Zit. nach Brook, *La Symphonie française*, S. 457.

9 *Appointements des Acteurs, Année de Pâques 1759 à 1760*, Archives Nationales de France (AN), Karton AJ 1315.

10 *Appointements des Acteurs, Mois de Mai 1767*, AN, Karton AJ 1321. – Bedauerlicherweise ist für die vorangehenden drei Jahre zwischen April 1764 und April 1767 eine der wenigen Lücken in der Überlieferung

1771 folgten zwei Klarinettenstellen¹¹ und weitere vier Jahre später wurde 1775 schließlich die bereits in den 1750er Jahren nachweisbare einzelne Trompeten-Stelle um einen zweiten Musiker an diesem Instrument ergänzt.¹²

Während die anderen Instrumentengruppen zum allergrößten Teil mit Musikern besetzt waren, deren Namen auf eine französische Herkunft schließen lassen, finden sich in den Personalakten der Opéra unter den Hornisten, Klarinetten und Trompetern auffallend viele deutsche Namen. Zur Veranschaulichung sei untenstehend die Bläsersektion der Saison 1776/77 wiedergegeben:¹³

Flûtes & Hautbois	Sallatin, Pallion, Pillet, Du Bois, Sallatin, André, Garnier
Bassons	Garnier, Bralle, Le Marchand, Dard, Cugnier, Richard, Félix, Parizot
Cors de Chasse	Mozer, Sieber ¹⁴
Trompettes	Caraffe, Braun, Nau
Clarinettes	Ernst, Scharff

Offensichtlich war die Ausbildung an diesen drei Instrumenten bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein noch ein Novum in Frankreich, sodass man sich hier mit ausländischen Musikern half.

Hornisten in den Pariser Theaterorchestern

Wir können leider nicht bei allen Pariser Orchestern auf eine so umfangreiche Dokumentation, wie bei der Académie Royale de Musique zurückgreifen. Umso erfreulicher ist es, dass mit dem ab den frühen 1750er Jahren erscheinenden Theaterkalender *Les Spectacles de Paris* eine Quelle überliefert ist, die die Besetzungen von vier weiteren Pariser Orchestern dokumentiert.¹⁵ In den winzigen Taschenbüchlein werden die Namen der an der Opéra, dem

der Personalakten zu verzeichnen, sodass es offen bleibt, wann genau innerhalb dieses Zeitraums die beiden Hörner Eingang in die Orchesterbesetzung der Académie Royale de Musique fanden.

11 *Appointements des Acteurs, Mois de Février 1771*, AN, Karton AJ 1322.

12 *Acteurs & Actrices, Année 1775 à 1776*, AN, Karton AJ 1315.

13 *Appointements des Acteurs et Actrices, 1777 à 1778*, AN, Karton AJ 1315.

14 Hier handelt es sich um niemand anderen als den Pariser Musikverleger Johannes Georg Sieber; vgl. Anik Devriès, »Les éditions musicales Sieber«, in: *Revue de Musicologie* 55 / 1 (1969), S. 20–46.

15 Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass die einzelnen Ausgaben der *Spectacles de Paris*, wie generell bei Hofkalendern oder Almanachen des 18. Jahrhunderts üblich, zu Beginn des Nennjahres oder aber auch

Concert Spirituel, der Opéra Comique (bis 1761), der Comédie Française, und der Comédie Italienne beschäftigten Musiker angeführt. Eine Durchsicht des Theaterkalenders hinsichtlich der hier aufscheinenden Hornisten legt für die knapp dreißig Jahre von 1751 bis 1779¹⁶ eine erstaunliche Fülle an Musikern an diesem Instrument offen – insgesamt sind es 28 an der Zahl (Tab. 2).¹⁷

Vergleicht man diese Angaben mit den Personalakten der Académie Royale, so lässt sich jedoch in einigen Fällen nachweisen, dass die angeführten Musiker nie hauptsächlich als Hornisten beschäftigt waren. Fünf Herren waren eigentlich als Viola-Spieler und Kontrabassisten in der Opéra angestellt, und wurden nur neben ihrer eigentlichen Tätigkeit auch gelegentlich dafür eingesetzt, das Horn zu blasen – »tant comme partie que pour donner aussy du cor de chasse«,¹⁸ wie es beispielsweise im Fall der beiden Viola-Spieler Herbert und Grillet in den Rechnungsbüchern heißt. Da sich ihr Gehalt nicht signifikant von dem ihrer nur an einem Instrument beschäftigten Kollegen unterscheidet, ist wohl davon auszugehen, dass es sich bei ihrem Hornspiel nur um eine kleine Nebentätigkeit handelte. Es ist denkbar, dass eine ähnliche Situation auch auf andere der in den *Spectacles de Paris* angeführten Hornisten zutrifft – überprüfen lässt es sich aufgrund der fehlenden Archivalien allerdings nicht.

Auch hier fällt auf, dass die überwältigende Mehrheit der aufscheinenden Namen auf eine deutsche oder böhmische Herkunft der Musiker verweist, wobei die fremdsprachlichen Namen häufig zu einer verwirrenden Fülle orthographischer Varianten Anlass gaben. Des Weiteren ist zu erkennen, dass sich in den 1750er Jahren einerseits die meisten Hornisten finden, sich ihre Tätigkeit andererseits jedoch oft nur für einen kurzen Zeitraum von ein oder zwei Jahren nachweisen lässt. Die einzige Ausnahme bilden hier die Herren Herbert und Grillet, die jedoch, wie bereits erwähnt, ihre Fixanstellung im königlichen Opernorchester dem Spiel eines anderen Instruments verdanken. Bei diesen beiden fällt außerdem auf, dass sie

am Ende des Vorjahres erschienen und somit den Redaktionsstand des Vorjahres wiedergeben. Dafür spricht, dass es im Vorwort der Ausgabe auf das Jahr 1780 heißt, der erste Band – der auf dem Titelblatt das Nennjahr 1752 trägt – sei 1751 erschienen. Scheint ein Musiker also in den *Spectacles* für das Jahr 1752 auf, so kann man ihn für das Vorjahr 1751 als bestätigt ansehen, nicht aber für das Nennjahr 1752. Die im Folgenden aufgeführten Zeiträume gehen von dieser Überlegung aus. Rüdiger Thomsen-Fürst sei an dieser Stelle ganz herzlich für den diesbezüglichen Hinweis gedankt!

16 Da die Jahrgänge nach 1780 (Nennjahr) bei der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt wurden, sind jene Zeitangaben, die mit 1779 enden so zu verstehen, dass die jeweiligen Musiker *zumindest* bis zu diesem Jahr in einem der angegebene Orchester beschäftigt waren. Möglicherweise dauerte das Beschäftigungsverhältnis auch länger an.

17 Eine detailliertere Aufstellung findet sich im Anhang. Vgl. Im Theaterkalender *Les Spectacles de Paris* angeführte Hornisten, Trompeter und Klarinettenisten in den Pariser Orchestern, 1751–1779.

18 Vgl. Anm. 10.

Tab. 2. Im Theaterkalender *Les Spectacles de Paris* angeführte Hornisten in den Pariser Orchestern, 1751–1779

NAME	NAMENS-VARIANTEN	ZEITRAUM	DAUER	ORCHESTER	HAUPT-INSTRUMENT
Herbert	Hébert, Ébert, Ebert	1751–67	15	CI, CS, AR, CF, OC	Viola
Saï	–	1751–52	2	CI	–
Peria	–	1753–54	2	CS	–
Grillet	–	1753–66	13	CS, AR, CI	Viola
Beauplan	–	1753	1	OC	–
Cottu	–	1753	1	CI	–
Stamitz	Stamich, Steinmetz	1754–58	3	OC	–
Frément	–	1755 & 64	2	CI, CF	–
Brenner	–	1756	1	CI	–
Schmidt	–	1756	1	CI	–
Schindler	Cindelar, Chindelaert	1757–61	4	OC	–
Adam	–	1757	1	OC	–
Blondin	–	1758–61	4	CS	–
Zirny	–	1758–59	2	OC	–
Vibert	–	1759–60	2	AR	Viola
Coquerel	–	1760	1	CI	–
Joseph	–	1760–61	2	CI	–
Moser	Mozer	1760–79 (mind.)	15	OC, CF, AR, CS	–
Sieber	Siber, Sieberth, Siéber	1762–79 (mind.)	14	CF, AR, CS	–

Tab. 2. *Fortsetzung*

NAME	NAMENS-VARIANTEN	ZEITRAUM	DAUER	ORCHESTER	HAUPT-INSTRUMENT
D'Argent	Dargent	1762–79 (mind.)	18	CS, CI	Kontrabass
Gabler	–	1761–62	2	CI	–
Schmitz	Shmitz, Schmits	1763–69	7	CI	–
Kirschner	Kierschner, Kierschener	1764–73	10	CF, CI	–
Dumont	–	1767–79 (mind.)	13	CF	–
Louis	–	1769–70	2	AR	Kontrabass
Freba	–	1770–71	2	CI	–
Heina	Hina	1772–79 (mind.)	8	CF	–
Holluba	Hollua	1774–79 (mind.)	5	CI	

AR=Académie Royale; CS=Concert Spirituel; CF=Comédie Française;
 CI=Comédie Italienne; OC=Opéra Comique

sich bis in die frühen 1760er Jahre in fünf bzw. drei verschiedenen Orchestern als Hornisten verdingten. Ihre Fertigkeiten am Horn waren in den 1750er und 1760er Jahren offensichtlich in der ganzen Stadt begehrt.

Ab den 1760er Jahren sind die Hornisten immer öfter über einen längeren Zeitraum in den Pariser Orchestern tätig und auch stärker an ein bestimmtes Orchester gebunden¹⁹ – die Entwicklung gewinnt verglichen mit den vorangegangenen Jahren an Kontinuität.

Das Horn in den Konzerten des Concert Spirituel

Auch aus der überlieferten Dokumentation zum Concert Spirituel wird deutlich, dass das Horn noch bis weit in die 1760er Jahre als eine Besonderheit in den Pariser Konzerten wahrgenommen wurde. In den ab der Jahrhundertmitte im *Mercure de France* veröffentlichten Ankündigungen und Rezensionen zu den Konzerten finden sich unter den meist sehr dürftigen Informationen häufige Hinweise, die extra auf die eingesetzten Hörner verweisen. Besonders deutlich wird auf den Neuigkeitswert der erklingenden Hörner in der Rezension zu der Aufführung einer Stamitz-Symphonie am Heiligabend 1760 hingewiesen, wenn es da heißt, die Hörner und Klarinetten seien frisch eingetroffen: »cors et clarinettes nouvellement arrivés«.²⁰

Auch die beim Concert Spirituel auftretenden Solo-Hornisten waren fast ausschließlich deutscher Herkunft. Hier begegnen uns ab den 1750er Jahren neben dem berühmten Punto unter anderen die Herren Leitgeb,²¹ Spandau,²² Lachnitt,²³ Thürschmidt²⁴ und Ernst.²⁵ Ein Auftritt des letztgenannten Hornvirtuosen im Jahr 1751 wurde mit der Feststellung quittiert, das dargebotene Doppelhornkonzert habe mehr durch seine Einzigartigkeit denn durch Wohlklang überzeugt: »Mr. Ernst, Allemand, a exécuté seul un concerto à deux cors de chasse. Cette nouveauté a paru plus singulière qu'agréable«.²⁶

19 Auch Moser und Sieber gaben ihre Tätigkeit an der Opéra Comique und der Comédie Française auf, nachdem sie 1769 Aufnahme in das Orchester der Académie Royale de Musique gefunden hatten. Vgl. Anhang, S. 105–112.

20 *Mercure de France*, Janvier 1761 (Bd. II), S. 199.

21 Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790*, Paris 1975, S. 151, 297–298.

22 Ebd., S. 151, 215, 299.

23 Ebd., S. 162, 191, 301, 304, 341–344.

24 Ebd., S. 162, 301, 303–305, 310, 312–314, 317.

25 Ebd., S. 116, 260.

26 *Mercure de France*, Mai 1751, S. 187. Online verfügbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6358973s/f193.item.zoom> (letzter Zugriff: 27.8.2017).

Die ersten vereinzelt Hinweise auf die Verwendung von Hörnern beim Concert Spirituel finden sich allerdings bereits Ende der 1740er Jahre, und schon damals wird auf die deutsche Herkunft der ausführenden Musiker explizit hingewiesen. So heißt es in einer Konzertrezension aus dem Jahr 1748: »Deux nouveaux Cors de chasse Allemands ont sonn  une suite de symphonies de M. Guignon.«.²⁷ Die beiden Hornisten sind namentlich nicht genannt, es kann aber mit einer sehr hohen Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um Musiker handelte, die bei dem französischen Generalsteuerp chter Alexandre Le Riche De La Pouplinière in Diensten standen. Hinweise darauf finden sich in dem bereits zitierten Text des französischen Komponisten François-Joseph Gossec, auf den im kommenden abschließenden Abschnitt eingegangen wird.

»Les Allemands nous ont appris   employer les cors de chasse...«

Im Jahr 1810 verfasst Gossec mit den *Notes concernant l'introduction des cors dans les orchestres*²⁸ einen Text zu eben jener Frage, mit der sich auch der vorliegende Artikel auseinandersetzt. Es ist hier allerdings gleich in doppelter Hinsicht Vorsicht geboten. Einerseits, weil die Primärquelle heute verloren ist,²⁹ andererseits weil die Ereignisse, von denen Gossec berichtet, zu dem Zeitpunkt ihrer Niederschrift bereits über ein halbes Jahrhundert zurücklagen. Umso erstaunlicher ist das hohe Maß an Korrektheit und Faktentreue, das diesem Text zu attestieren ist. Freilich betont der Verfasser seinen eigenen Anteil an der Entwicklung besonders stark, insgesamt wird jedoch deutlich, dass die *Notes* weniger aus dem Selbstverständnis eines subjektiven Lebensr ckblicks, sondern durchaus mit musikhistoriographischem Anspruch verfasst wurden.

Gossec verweist mehrfach auf die zentrale Rolle der deutschen Musiker bei der Etablierung des Horns in Frankreich. Gleich zu Beginn der Ausführungen stellt er fest, dass sowohl in den französischen wie in den italienischen Orchestern in erster Linie deutsche Musiker mit dem Hornspiel betraut waren: »Les Italiens, comme les Français tiennent des Allemands l'usage des cors dans les orchestres.«.³⁰

27 *Mercure de France*, Décembre 1748 (Bd. II), S. 181. Online verfügbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6356397h/f181.item.zoom> (letzter Zugriff: 24.8.2017).

28 Vgl. Anm. 8.

29 Die *Notes* sind nur in einer Transkription von François-Joseph Fétis überliefert. Wenn er in seiner Vorrede beteuert, nicht in den Text eingegriffen zu haben, so ist das heute nicht mehr überprüfbar.

30 Gossec, *Notes*. Zit. nach Brook, *La Symphonie française*, S. 455.

Er führt den Ursprung der Entwicklung auf zwei Männer zurück: den französischen Generalsteuerepächter Alexandre Le Riche de la Pouplinière und Johann Stamitz. De La Pouplinière war, wie sein Namenszusatz schon vermuten lässt, als französischer Generalsteuerepächter einer der reichsten Männer des Königreichs. Er unterhielt ein exzellentes Privatorchester, in dem einige der berühmtesten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit Anstellung fanden.³¹ Auch Gossec war hier seit 1752 an der ersten Geige verpflichtet, das Orchester wurde zu diesem Zeitpunkt noch von Jean-Philippe Rameau geleitet. Zwei Jahre später übernahm Johann Stamitz für ein Jahr die musikalische Leitung. Laut Gossec war er es, der seinen französischen Dienstherrn schon einige Jahre zuvor davon überzeugt hatte, die Besetzung des Orchesters um das bis dahin in Frankreich kaum bekannte Instrument zu erweitern:

Nous avons dit que l'usage des cors dans les orchestres n'était connu en France que depuis soixante ans environ, ce fut M. Le Riche de La Pouplinière, qui le premier amena cet usage à ces concerts, d'après le conseil du célèbre Jean Stamitz.³²

Pouplinière habe nicht nur die Hornisten, sondern auch drei Posaunisten und zwei Klarinetten direkt aus Deutschland angeworben, wie Gossec weiter ausführt:

Cet amateur [Pouplinière] [...], entretenait un nombreux corps de musique, composé d'artistes distingués, parmi lesquels se trouvaient deux cors, deux clarinettes et trois trombones, qu'il avait appelés de l'Allemagne.³³

Im Fall des Pouplinière'schen Orchesters ist es besonders bedauerlich, dass heute kaum zeitgenössische Dokumente auffindbar sind, die Aufschluss über Repertoire und Besetzung geben können. Nur eine einzige Abrechnung der Monatsgehälter der Orchestermusiker aus dem Jahr

31 Vgl. Georges Cucuel, *La Pouplinière et la Musique de Chambre au XVIII Siècle*, Paris 1913.

32 Gossec, *Notes*. Zit. nach Brook, *La Symphonie française*, S. 456.

33 Ebd.

1767 liegt noch vor. Hier scheinen am Horn und der Klarinette die Herrn Procksch, Flieger, Louis und Schencker auf.³⁴

Auch in einem anderen, etwas zeitnäher entstandenen Text wird auf die Pionierrolle der Deutschen bei der Etablierung des Horns als Orchesterinstrument hingewiesen. So schreibt Ancelet in seinen 1757 erschienenen *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, erst von den Deutschen habe man gelernt, das Horn als Orchesterinstrument einzusetzen: »Les Allemands nous ont appris à employer les cors de chasse : ce sont eux qui nous ont montré combien ces instrumens soutiennent & remplissent un orchestre«.³⁵

Schlussbemerkung

Verglichen mit der Situation im deutschsprachigen Raum fand das Horn erst spät Eingang in die Pariser Orchester. Die um die Mitte der 1750er Jahre einsetzende französische Nachfrage nach Instrumentalkompositionen aus dem deutschsprachigen Kulturraum³⁶ steht in engem Zusammenhang mit dieser Entwicklung. Während die Hornstimmen in den 1750er und 1760er Jahren noch häufig gestrichen wurden, um die Werke so an die Bedingungen in den Pariser Orchestern anzupassen, fand das Instrument im Laufe der kommenden Jahre und Jahrzehnte langsam Eingang in die Standardbesetzung der Pariser Orchester. Die hier eingesetzten Hornisten stammten zum überwiegenden Teil aus dem deutschen und böhmischen Kulturraum.

Es liegen einige Hinweise dafür vor, dass der Paris-Aufenthalt von Johann Stamitz den Anstoß für die Entwicklung gab. Der kurpfälzische Kapellmeister hatte nicht nur die aller Wahrscheinlichkeit nach erstmalige Erweiterung eines Pariser Orchesters um zwei deutsche Hornisten zu verantworten, auch in den Rezensionen zum Concert Spirituel finden sich in den 1750er Jahren fast ausschließlich bei Symphonien aus seiner Feder Hinweise auf Verwendung von Hörnern.³⁷

34 Vgl. Cucuel, *Pouplinière*, S. 339.

35 Ancelet, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam 1757, S. 32–33.

36 Vgl. Anik Devriès, »Un siècle d'implantation allemande en France dans l'édition musicale (1760–1860)«, in: *Le concert et son Public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, hg. v. Hans Erich Bödecker u. a. Paris 2002, S. 25–41.

37 Vgl. Michel Hild, *La réception de la musique instrumentale allemande en France 1760–1790*, Thèse de doctorat, Strasbourg 2003, S. 216.

Anhang

Hornisten, Trompeter und Klarinettenisten in den Spectacles de Paris, 1751–1779

Für die folgende Detailauflistung der in den *Spectacles de Paris* verzeichneten Hornisten, Trompeter und Klarinettenisten wurden die Jahrgänge 1752 bis 1780 berücksichtigt, deren Inhalt sich immer auf die jeweiligen Vorjahre und somit auf den Zeitraum zwischen 1751 und 1779 bezieht (Tab. 3).³⁸ Die jeweilige Schreibweise der Namen wurde beibehalten, ohne orthographische Abweichungen zu vereinheitlichen.

Tab. 3. Im Theaterkalender *Les Spectacles de Paris* angeführte Hornisten, Trompeter und Klarinettenisten in den Pariser Orchestern, 1751–1779.

JAHR	ORCHESTER	HORN	TROMPETE	KLARINETTE
1752 (1)	Concert Spirituel	Hebert & son came- rade	Stofell	–
	Académie Royale	–	Caraffe	–
	Comédie (du Roy)	–	–	–
	Comédie italienne	Hébert & Saï	–	–
	Opéra Comique	Keine Angaben		
1753 (2)	Concert Spirituel	Hébert & son came- rade	Stofell	–
	Académie Royale	–	Caraffe	–
	Comédie (du Roy)	–	–	–
	Comédie italienne	Saï	–	–
	Opéra Comique	–	–	–
1754 (3)	Concert Spirituel	Peria & Grillet	Stofelle	–
	Académie Royale	–	Caraffe	–
	Comédie française	–	–	–
	Comédie italienne	Cottu & Grillet	–	–
	Opéra Comique	Hebert & Beauplan	–	–

38 Vgl. Anm. 15.

Tab. 3. *Fortsetzung*

Jahr	ORCHESTER	HORN	TROMPETE	KLARINETTE
1755 (4)	Concert Spirituel	Peria & Grillet	Tromp. des Invalides	–
	Académie Royale	–	Caraffe	–
	Comédie française	–	–	–
	Comédie italienne	–	–	–
	Opéra Comique	Ebert & Steinmetz	Défabey	–
1756 (5)	Concert Spirituel	Ebert & Grillet	Lapure	–
	Académie Royale	–	Caraffe	–
	Comédie française	–	–	–
	Comédie italienne	Frémant, frères	–	–
	Opéra Comique	Herbert & Steinmetz	Défabey	–
1757 (6)	Concert Spirituel	Ebert & Grillet	Lapure	–
	Académie Royale	–	Caraffe	–
	Comédie française	–	–	–
	Comédie italienne	Brenner & Schmith	–	–
	Opéra Comique	Ebert & Steinmetz	–	–
1758 (7)	Concert Spirituel	Ebert & Grillet	Lapure	–
	Académie Royale	–	Caraffe	–
	Comédie française	–	–	–
	Comédie italienne	–	–	–
	Opéra Comique	Chindelar & Adam	–	–

Tab. 3. Fortsetzung

JAHR	ORCHESTER	HORN	TROMPETE	KLARINETTE
1759 (8)	Concert Spirituel	Stamich & Blondin	Lapure	–
	Académie Royale	–	Caraffe	–
	Comédie française	–	–	–
	Comédie italienne	–	D'Argens & Stamitz	–
	Opéra Comique	Zirny & Chindelar	–	–
1760 (9)	Concert Spirituel	Grillet & Blondin	Lapure	–
	Académie Royale	Grillet & Vibert	Caraffe	–
	Comédie française	keine Angaben		
	Comédie italienne	N. & N.	–	–
	Opéra Comique	Zirny & Chindelar	–	–
1761 (10)	Concert Spirituel	Grillet & Blondin	–	–
	Académie Royale	Grillet & Ebert	Caraffe	–
	Comédie française	Hébert	–	–
	Comédie italienne	Coquerel & Joseph	–	–
	Opéra Comique	Mozer	–	–
1762 (11)	Concert Spirituel	Grillet & Blondin	–	–
	Académie Royale	Grillet & Ebert	Caraffe	–
	Comédie française	–	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Gabler	–	–
	Opéra Comique	Chindelaret	–	–

Tab. 3. *Fortsetzung*

Jahr	ORCHESTER	HORN	TROMPETE	KLARINETTE
1763 (12)	Concert Spirituel	Grillet & Ebert	–	–
	Académie Royale	Grillet & Ebert	Caraffe	–
	Comédie française	Mozer & Sieberth	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Gabler	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1764 (13)	Concert Spirituel	Grillet & Ebert	–	–
	Académie Royale	Grillet & Ebert	Caraffe	–
	Comédie française	Mozer & Sieberth	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Schmits	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1765 (14)	Concert Spirituel	Ébert & Grillet	–	–
	Académie Royale	Ébert & Grillet	Caraffe	–
	Comédie française	Kierschener & Frément	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Shmitz	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1766 (15)	Concert Spirituel	Ébert & Grillet	–	–
	Académie Royale	Ébert & Grillet	Caraffe	–
	Comédie française	Kierschener & Frément	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Shmitz	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		

Tab. 3. Fortsetzung

JAHR	ORCHESTER	HORN	TROMPETE	KLARINETTE
1767 (16)	Concert Spirituel	Ébert & Grillet	Caraffe	–
	Académie Royale	Ébert & Grillet	Caraffe	–
	Comédie française	Coquerelle & Kierschener	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Shmitz	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1768 (17)	Concert Spirituel	Ébert & Dargent	Caraffe	–
	Académie Royale	Ébert & M.	Caraffe	–
	Comédie française	Dumont & Kierschener	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Shmitz	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1769 (18)	Concert Spirituel	Dargent & Mozer	Caraffe	–
	Académie Royale	Mozer & Siéber	Caraffe	–
	Comédie française	Dumont & Kierschener	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Shmitz	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1770 (19)	Concert Spirituel	Dargent & Mozer	Caraffe	–
	Académie Royale	Mozer, Siber & Louis	Caraffe	–
	Comédie française	Dumont & Kierschener	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Shmitz	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		

Tab. 3. *Fortsetzung*

Jahr	ORCHESTER	HORN	TROMPETE	KLARINETTE
1771 (20)	Concert Spirituel	Dargent & Mozer	Caraffe	–
	Académie Royale	Mozer, Siber & Louis	Caraffe	–
	Comédie française	Dumont & Kierschener	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Freba	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1772 (21)	Concert Spirituel	Dargent & Mozer	Caraffe	–
	Académie Royale	Mozer & Siber	Caraffe	Gaspard & Scharff
	Comédie française	Dumont & Kierschener	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Freba	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1773 (22)	Concert Spirituel	Dargent & Mozer	Caraffe	–
	Académie Royale	Mozer & Sieber	Caraffe	Gaspard & Scharff
	Comédie française	Dumont & Heina	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Kirschner	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1774 (23)	Concert Spirituel	Dargent & Moser	Renel & Braun	Klyn & Reisser
	Académie Royale	Mozer & Sieber	Caraffe	Gaspard & Scharff
	Comédie française	Dumont & Heina	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Kirschner	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		

Tab. 3. Fortsetzung

Jahr	ORCHESTER	HORN	TROMPETE	KLARINETTE
1775 (24)	Concert Spirituel	Dargent & Mozer	Renel & Braun	Klyn & Reisser
	Académie Royale	Mozer & Sieber	Caraffe	Ernest
	Comédie française	Dumont & Heina	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Hollu'a	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1776 (25)	Concert Spirituel	Dargent & Mozer	Renel & Braun	Klyn & Reisser
	Académie Royale	Mozer & Sieber	Caraffe & Braun	Ernest & Scharff
	Comédie française	Dumont & Heina	–	–
	Comédie italienne	keine Angaben		
	Opéra Comique	keine Angaben		
1777 (26)	Concert Spirituel	Dargent & Mozer	Renel & Braun	Klyn & Reisser
	Académie Royale	Mozer & Sieber	Caraffe, Braun, Braun	Ernest & Scharff
	Comédie française	Dumont & Hina	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Hollu a	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		

Tab. 3. *Fortsetzung*

JAHR	ORCHESTER	HORN	TROMPETE	KLARINETTE
1778 (27)	Concert Spirituel	Mozer & Sieber	Ernfeld, Braun, Braun	Kleinn & Reisser
	Académie Royale	Mozer & Sieber	Caraffe, Braun, Nau	Ernest & Scharff
	Comédie française	Dumonet & Hina	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Holluba	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1779 (28)	Concert Spirituel	Mozer & Sieber	Ernfeld, Braun, Braun	Kleinn & Reisser
	Académie Royale	Mozer & Sieber	Braun & Nau	Ernest & Scharff
	Comédie française	Dumonet & Hina	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Holluba	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		
1780 (29)	Concert Spirituel	Mozer & Sieber	Ernfeld, Braun, Braun	Kleinn & Reisser
	Académie Royale	Mozer & Sieber	Braun & Nau	Ernest & Scharff
	Comédie française	Dumonet & Hina	–	–
	Comédie italienne	Dargent & Holluba	–	–
	Opéra Comique	keine Angaben		

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen. Archivalien, Zeitschriften und Monographien

Archivalien Académie Royale de Musique: Archives Nationales de France, Département Pierrefitte-Sur-Seine, Les Archives de l'Opéra, Signaturen AJ 1315, AJ 1321, AJ 1322.

Ancelet: *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam 1757.

Gossec, François-Joseph: »Notes concernant l'introduction des cors dans les orchestres«, in: *Revue Musicale*, hg. v. François-Joseph Fétis, 3/5 (1829), S. 217–223.

Mercure de France, Décembre 1748 (Bd. II), Mai 1751, Janvier 1761 (Bd. II). Teilweise online verfügbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32814317r/date> (letzter Zugriff: 28.08.2017).

Les Spectacles de Paris, Jahrgänge 1752–1780.³⁹ Der Theaterkalender erschien unter folgenden wechselnden Titelbezeichnungen:

1752: Almanach Historique et Chronologique de tous les Spectacles. A Paris chez Duchesne Libraire, rue St. Jacques au dessous de la Fontaine St. Benoit au Temple du Goût. Avec Approbation et Privilège du Roi.

1753: Calendrier historique des théâtres de l'Opéra et des comédies française et italienne et des foires. A Paris chez Duchesne Libraire, rue St. Jacques au dessous de la Fontaine St. Benoit au Temple du Goût. Avec Approbation et Privilège du Roi.

1754–1773: Les Spectacles de Paris, ou suite du Calendrier historique et chronologique des théâtres A Paris chez Duchesne Libraire, rue St. Jacques au dessous de la Fontaine St. Benoit au Temple du Goût. Avec Approbation et Privilège du Roi.

1774–1780: Spectacles de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres avec des Anecdotes & un catalogue de toutes les pièces jouées sur les differens théâtres ; le nom des Auteurs vivans qui ont travaillé dans le genre dramatique, & la liste de leurs Ouvrages. On a y joint la demeure des principaux Acteurs, Danseurs, Musiciens, & autres personnes employées aux Spectacles. Vingt-Troisième Partie pour l'année 1774. A Paris chez la Veuve Duchesne. Avec Approbation & Privilège.

Die Jahrgänge 1754, 1756–1758, 1761, 1763, und 1767 wurden digitalisiert und sind unter folgender Adresse online verfügbar: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32871604r/date> (letzter Zugriff: 9.5.2020).

³⁹ Bei den hier aufgeführten Jahreszahlen handelt es sich um die Nennjahre, wie sie auf dem Titelblatt der jeweiligen Ausgaben der *Spectacles de Paris* angeführt sind. Tatsächlich beziehen sich die Angaben in den jeweiligen Ausgaben jedoch immer auf das Vorjahr. Vgl. Anm. 15.

Quellen. Musikalien

Haydn, Joseph: *Six Symphonies ou Quatuor Dialogués, op. 1*, Chevardière, Paris um 1764 (RISM H 3433).

Haydn, Joseph: *Sinfonie a piu stromenti da vari autori No. 14*, Venier, Paris 1764 (RISM H 3043).

Haydn, Joseph: *Simphonia a piu Strumenti Obligati, No. 20*, Huberty, Paris um 1765 (RISM H 3435).

Haydn, Joseph: *Six Sinfonies ou Quatuors Dialogués, op. 3*, Chevardière, Paris um 1766 (RISM H 3328).

Haydn, Joseph: *Six Sonates pour le Clavecin avec Accompagnement d'un Violon & Violoncelle op. 4*, Hummel, Amsterdam um 1766 (RISM H 3661, HH 3661).

Haydn, Joseph: *Six Symphonies ou Quatuor Dialogués op. 4*, Chevardière, Paris um 1768 (RISM H 4139).

Haydn, Joseph: *Six sonates en trio pour le clavecin, violon et basse o.op.*, Chevardière, Paris um 1772 (RISM H 3789).

Haydn, Joseph / Richter, Franz Xaver / Toeschi, Carl: *Oeuvres de trois Symphonies a grand et petit Orchestre*, Simon, Paris um 1770 (RISM deest, Bibliothèque Nationale de France).

Literatur

Brook, Barry: *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, 3 Bde., Paris 1962.

Cucuel, Georges: *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, Paris 1913.

Devriès, Anik: »Les éditions musicales Sieber«, in: *Revue de Musicologie* 55 / 1 (1969), S. 20–46.

Devriès, Anik: »Un siècle d'implantation allemande en France dans l'édition musicale (1760–1860)«, in: *Le concert et son Public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, hg. v. Hans Erich Bödecker, Patrice Veit und Michael Werner, Paris 2002, S. 25–41.

Fitzpatrick, Horace: *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London u. a. 1970.

Hild, Michel: *La réception de la musique instrumentale allemande en France 1760–1790*, Thèse de doctorat, Strasbourg 2003.

Joseph Haydn. Sinfonien um 1757–1760/61 (= *Joseph Haydn Werke* Reihe I Bd. 1), hg. v. Sonja Gerlach, München 1998.

Joseph Haydn. Sinfonien um 1761–1765 (= *Joseph Haydn Werke* Reihe I Bd. 2), hg. v. Ullrich Scheideler, München 2012.

Pierre, Constant: *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790*, Paris 1975.

Serre, Solveig: »Il est vraiment inconcevable qu'elles soient encore si riches: les archives de l'Académie royale de musique, entre Bibliothèque-musée de l'Opéra et Archives nationales«, in: *Fontes Artis Musicae* 57 / 1 (2010), S. 35–49.

Wolf, Eugene K.: »On the Origins of the Mannheim Symphonic Style«, in: *Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht*, hg. v. John Walter Hill, Kassel u. a. 1980, S. 197–239.

Rüdiger Thomsen-Fürst (Schwetzingen)

Die Familie Ziwny

Böhmische Hornisten in süddeutschen Hofkapellen

In Zeiten nicht streng normierter Orthographie war die Schreibweise von Familiennamen häufig schwankend. Beschäftigt man sich mit Namenslisten des 18. Jahrhunderts, wie es etwa Besoldungslisten, Kirchenbücher oder verwandte Aufstellungen sind, so ist man an die uneinheitliche Schreibweise vieler Namen gewöhnt. Komplizierter wird es jedoch noch, wenn es sich um einen im Deutschen fremdklingenden Namen handelt, den der jeweilige Schreiber nach dem Hören mit einer gewissen Hilflosigkeit notiert. Um einen sehr extremen Fall handelt es sich bei dem Namen der Musikerfamilie, die in diesem Beitrag untersucht werden soll: Die Familie

Chevigny, Schewine, Schribni, Schiwini, Schivini, Zivny, Ziwini, Ziwiny, Zwini = Ziwny.

Dabei ist der Name in der europäischen Musikgeschichte keineswegs so selten, wie man zunächst annehmen möchte: Einer von Frédéric Chopins Lehrern, mehrere tschechische Kapellmeister und schließlich eine Figur, der Komponist, in Leoš Janáček 1906 beendeter Oper *Osud*, hießen mit Nachnamen Ziwny.

Da die Familie Ziwny in den 1750er und 1760er Jahren drei von insgesamt vier Planstellen der Horngruppe der Mannheimer Hofkapelle besetzte, waren sie schon seit längerem Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung und fanden im Zusammenhang mit der kurpfälzischen Hofmusik immer wieder Erwähnung.

Das erste Mal publiziert, sieht man von den Hofkalendern einmal ab, wurde der Name in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen* im Jahre 1756.¹ Die erste – und bisher einzige – lexikalische Erwähnung findet sich erst in Dlabacz's *Künstler-Lexikon für Böhmen*, allerdings ohne Hinweis auf Mannheim:

1 Friedrich Wilhelm Marpurg, »Die Churfuerstl. Pfälzische Capell- und Kammermusik zu Mannheim im Jahre 1756«, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 2. Bd., Berlin 1756, S. 567–570.

Žiwný, ein sehr geschickter Waldhornist, von Geburt ein Böhme, der sich einige Jahre zu Stuttgart und Zweibrück aufgehalten hat.²

Wahrscheinlich vermischte Dlabacž hier mehrere Biografien, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird. Interessant ist sein Hinweis auf Stuttgart, denn dort läßt sich ein Waldhornist Ziwny bisher weder in den Akten, noch in der Sekundärliteratur nachweisen. Dlabacžs Hinweis wird jedoch immer wieder unkommentiert übernommen.

Horace Fitzpatrick widmete der Familie ein Lemma in dem »Register of Players« seiner Geschichte des Hornspiels.³ Allerdings unterliefen ihm hier eine Reihe von Ungenauigkeiten und Fehlern, so dass dieser Eintrag kaum brauchbar ist. So schreibt er über Joseph Ziwny:

»The elder Ziwny, together with his erstwhile fourth Matuska, appears in Sittards register of the Stuttgart ensemble 1796«. Abgesehen davon, dass Joseph Ziwny 1778 in Mannheim pensioniert wurde und dort 1798 starb, verweist Fitzpatrick in der angeschlossenen Fußnote auf eine Seite im zweiten Band von Josef Sittards *Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*,⁴ doch weder hier noch im Gesamtwerk findet sich der Name Ziwny. Außerdem ist der zweite Band auf den Zeitraum zwischen 1733 und 1793 beschränkt. Was Fitzpatrick mit »Sittards Register of 1796« meint, bleibt sein Geheimnis.⁵

Trotz den mit der schwankenden Schreibweise verbundenen Schwierigkeiten konnte Horst Scharschuch bereits 1974 einen genealogischen Aufsatz veröffentlichen, in dem er zeigte, dass die in Mannheim seit 1751 tätigen Hornisten mit dem Namen Ziwny aus Prag stammten und Brüder waren.⁶

Einige Jahre später veröffentlichte Sterling E. Murray einen Aufsatz, der sich allgemein mit böhmischen Musikern in den süddeutschen Hofkapellen des 18. Jahrhunderts befasste,

2 Art. »Žiwný«, in: Gottfried Johann Dlabacž *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, 3. Bd., Prag 1815, Repr. Hildesheim 1973, Sp. 447.

3 Horace Fitzpatrick, *The Horn and horn-playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London 1970, S. 123.

4 Josef Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, 2 Bde., Stuttgart 1890 und 1891.

5 Auch der Hinweis auf Forkels Almanach 1782 führt ins Nichts, der Hinweis auf Riemann verweist letztlich wieder auf Marpurgs Liste der kurpfälzischen Hofmusiker von 1756, vgl. Fn. 1.

6 Horst Scharschuch, »Die Waldhornisten Ziwny aus Prag in Mannheim und Zweibrücken«, in: *Mannheimer Hefte* 1974, Nr. 2, S. 85–88.

und der gleichfalls die Familie Ziwny berücksichtigte.⁷ Hinsichtlich der Ziwnys führt Murray keinerlei Belege an, sondern wiederholt Fitzpatrick's Befunde, auch mit der Behauptung, Joseph Ziwny sei »später« an den Württemberger Hof gewechselt.

Der Autor dieses Aufsatzes beschäftigte sich im Rahmen seiner Arbeit zur Musikgeschichte Rastatts mit den Ziwnys, die am baden-badischen Hof in Rastatt wirkten,⁸ während Bärbel Pelker sich in jüngerer Zeit mit den Mannheimer Hofmusikern befasste.⁹



Die Ziwnys waren keineswegs die einzigen Musiker aus Böhmen und Mähren, die im Laufe des 18. Jahrhundert ihre Heimat verließen und auch in den Hofkapellen im Südwesten Deutschlands angestellt wurden. Bekannt geworden ist dieses Phänomen zunächst unter dem Schlagwort der »Böhmischen Musikeremigration«. Karl Michael Komma vermutete als Grund für diese Wanderbewegung den mangelnden Raum, den die Heimat dem klischeebehafteten »Böhmischen Musikantentum«, den zahlreichen talentierten Musikern bot:

Auf der Suche nach dem Sinn der permanenten Wanderbewegung, die »böhmische Musikeremigration« genannt wurde, muß zunächst gefragt werden, ob alle die eigenartigen Kräfte auch daheim hätten fruchtbar werden können. Es waren oft revolutionäre Köpfe, Künstler, die zumindest auf einem Gebiet der Musik elementar anregend wirkten, Bewegungsträger der Dynamik des so spannungsreichen böhmischen Lebens, »Musikanten«.¹⁰

-
- 7 Sterling E. Murray, »Bohemian musicians in South German ›Hofkapellen‹ during the late 18th Century«, in: *Hudební věda* 15 (1978), S. 153–173.
- 8 Rüdiger Thomsen-Fürst, *Studien zur Musikgeschichte Rastatts im 18. Jahrhundert* (= *Stadtgeschichtliche Reihe* 2) Frankfurt am Main u. a. 1996; s. a. ders., »Die Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715–1771)«, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme* (= *Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik* 1), hg. v. Silke Leopold u. Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 409–434.
- 9 Bärbel Pelker, »Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)«, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme* (= *Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik* 1), hg. v. Silke Leopold u. Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 196–366.
- 10 Karl Michael Komma, *Das böhmische Musikantentum* (= *Die Musik im alten und neuen Europa* 3), Kassel 1960, S. 153–154.

Etwas nüchterner, aber in der Sache sicher genauer formulierte es Tomislav Volek in der Einleitung zu seiner *Geschichte der Tschechischen Musik in Bildern*:

Nahezu das ganze 18. Jahrhundert hindurch weisen die böhmischen Länder eine charakteristische Erscheinung auf: die Überproduktion an Musikern. Der intensive Musikunterricht an den Schulen und die Tatsache, daß Musikbegabung und -können wesentlich vorteilhaftere Existenzbedingungen auch für die Ärmsten und Rechtlosen mit sich brachten, führten zu einem gewaltigen Aufschwung der Musikalität. [...] Ab der vierziger Jahre bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erreicht die Emigration böhmischer Musiker – was Anzahl und historische Bedeutung anbelangt – ihren Gipfelpunkt. [...] Den größten Verbrauch an böhmischen Musikern wies das kaiserliche Wien auf; hierher pilgerten übrigens die Menschen aus allen Teilen der Monarchie, um ihr Glück zu finden. [...] Einen nicht weniger guten Ruf genossen die böhmischen Musiker in den adeligen Musikkapellen in Westdeutschland.¹¹

In jüngerer Zeit wurde der Begriff »Emigration« in diesem Zusammenhang verworfen und durch den der »Migration« ersetzt. Autoren wie Undine Wagner plädieren für eine differenzierte Betrachtung des Phänomens, die auch die individuellen Migrationsanlässe und Bedingungen stärker berücksichtigen müsse. Wagner stellte etwa fest, dass es sich bei einer Abwanderung von böhmischen Musikern nach Wien nicht um einen Emigrationsprozess handelte, da die Musiker ja nicht ihr Land verließen, sondern nur in die Hauptstadt zogen. Das ließe sich natürlich auch auf ähnlich gelagerte Fälle bei der Westwanderung übertragen: Eine ganze Reihe von deutschen Fürsten hatten Besitzungen in Böhmen. Das gilt etwa für die Grafen von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg mit der Herrschaft Haid in Bor u Tachova oder für die Markgrafen von Baden-Baden mit ihren Besitzungen um Schlackenwerth. Es ist daher kaum verwunderlich, dass sowohl in der baden-badischen Hofkapelle in Rastatt als auch in der Hofmusik der Grafen von Wertheim böhmischstämmige Musiker Dienst taten.

Mit Blick auf das 18. Jahrhundert formulierte Wagner in ihrem Artikel zur Musiker-Migration aus den böhmischen Ländern einen sechs Punkte umfassenden Katalog von allgemeinen Migrationsursachen. Dabei spielt natürlich auch die von Volek als »Überproduktion«

11 Tomislav Volek, »Einleitung«, in: Tomislav Volek und Stanislav Jareš, *Geschichte der Tschechischen Musik in Bildern*, Prag 1977, S. 31–64, hier: S. 50–51.

bezeichnete, die Nachfrage weit übersteigende gute Ausbildung von Musikern etwa an den Kollegien der Jesuiten und der Piaristen eine Rolle. Mit besonderem Blick auf Prag heißt es bei Wagner:

Infolge der zentralistischen Politik der Habsburger Monarchie verlor Prag seinen kgl.en [königlichen] Herrschersitz – Residenzstadt war Wien, wohin sich auch ein großer Teil des Adels wandte. Prag verfügte demzufolge weder über eine Hofoper noch über ein Hoforchester; damit fehlte Böhmen ein wichtiges, mit den Residenzstädten anderer Länder vergleichbares Zentrum weltlicher Musikpflege. [...] Die sozialen Bedingungen der beim Adel zugleich als Bedienstete angestellten Musiker waren im allgemeinen ebenfalls nicht sehr günstig, und auch viele Ordensmusiker blieben künstlerisch unbefriedigt. Dazu kam, daß infolge der Josefinischen Reformmaßnahmen die finanziellen Mittel und damit die Stellenkapazität sowohl der musikausübenden Orden als auch der Adelskapellen, deren Bedeutung größtenteils schon nach 1740 zu sinken begann, stark eingeschränkt wurden. [...] Im Laufe der Zeit gingen viele Musiker nach Prag, das bald von Musikern überfüllt war und wo sich die Verdienstmöglichkeiten immer weiter verschlechterten.¹²

Ein wichtiger Träger des Prager Musiklebens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war neben den Klöstern und Kirchen der Adel mit seinen Kapellen. Das Bürgertum übernahm erst vergleichsweise spät eine führende Rolle im kulturellen Leben der Stadt. Es waren Adelige, die in ihren Prager Palästen und mit ihren Musikern das Musikleben der Stadt bestimmten. Eine herausragende Gestalt war etwa Graf Franz Anton von Sporck, der nicht nur die französische Jagdkultur und mit ihr das Hornspiel nach Böhmen brachte, sondern auch die italienische Oper in Böhmen einführte.¹³ Es war wiederum ein Adliger, nämlich Ludwig Joseph Freiherr von Hartig, der 1715 das Protektorat über die musikalische Akademie, die erste öffentliche Konzertreihe in Prag, übernahm. Die wöchentlichen Zusammenkünfte fanden im Saal des

12 Undine Wagner, »Musiker Migration (hinsichtlich der böhm.en Länder)«, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, 2 Bde., hg. v. Sudetendeutschen Musikinstitut, München 2000, Sp. 1809–1828, hier Sp. 1822–1823.

13 Vgl. etwa Paul Netti, »Franz Anton Graf von Sporcks Beziehungen zur Musik«, in: *Die Musikforschung* 6 (1953), S. 324–335; Daniel E. Freeman: »Antonio Vivaldi and the Sporck Theater in Prag«, in: *Janacek and Czech music, Proceedings of The International Conference (St. Louis 1988)*, hg. v. Michael Beckerman und Glen Bauer (= *Studies in Czech Music* 1), New York 1995, S. 117–140.

Hauses »Zur eisernen Thüre« wahrscheinlich bis in die 1720er Jahre hinein statt.¹⁴ Die Initiative zur Einrichtung dieser Akademie war 1713 von vier Prager Bürgern ausgegangen. Einer von den Gründern war Jan (Johann) Ziwny, der Stammvater unserer Hornistenfamilie.¹⁵



Wir wissen nur sehr wenig über diesen Jan Ziwny. Weder ist bekannt, wann und wo er geboren wurde noch wann und wo er starb. Auch über seine Ausbildung gibt es keine gesicherten Nachrichten. Sein Aufenthalt in Prag ist zwischen 1705 und 1724 durch die Geburten seiner Kinder belegt. In die Prager Musikgeschichte ist er durch die oben genannte Unterschrift unter das Gesuch zur Gründung der Akademie eingegangen. Mindestens vier seiner Söhne wurden ebenfalls als Hornisten Berufsmusiker. Folgt man den erhaltenen Quellen, so ist festzustellen, dass alle diese Ziwnys um 1745 in südwestdeutschen Hofkapellen engagiert waren. Es ist anzunehmen, dass sie kurze Zeit zuvor die Heimat verlassen hatten. Ob auch Jan Ziwny gemeinsam mit seinen Söhnen gegangen war, ist nicht sicher. Einiges deutet jedoch darauf hin. Schon Nettl wies in diesem Zusammenhang auf Dlabacž' kurzen Eintrag hin. Wir wissen jedoch, dass in Zweibrücken ein Sohn des Jan, nämlich Martin Ziwny, tätig war und am württembergischen Hof kein Hornist mit Namen Ziwny aktenkundig ist.

Eine Bestätigung erfährt diese Angabe indes durch einen Matrikeleintrag. Wenzel, ein weiterer Sohn des Jan Ziwny, heiratete am 18. Oktober 1746 in Rastatt.¹⁶ Der Eintrag im Rastatter Kirchenbuch nennt wie gewöhnlich auch den Vater des Bräutigams, der hier als »honorati Dmi Joannes Zivony in aula Ducio Wittembergici itidem lituista«, als »ehrenwerter Herr Johannes Zivony, Hornist am herzoglich württembergischen Hofe« benannt ist.¹⁷ Wie bereits erwähnt erscheint Jan Ziwny jedoch in den erhaltenen Akten der württembergischen Hofmusik nicht. Wenn es sich nicht um einen Fehler des Kirchbuchführers handelt, so besteht doch die Möglichkeit, dass Jan Ziwny zu kurz angestellt war und so durch die Raster fiel. So könnte es durchaus sein, dass er bald nach seiner Anstellung am württembergischen Hof verstarb und sein Name deshalb keinen Eingang in die Akten fand.

14 Paul Nettl, » Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922–1923), S. 159–164, hier: S. 161.

15 Ebd., S. 162.

16 Thomsen-Fürst, *Studien zur Musikgeschichte Rastatts*, S. 270.

17 Ebd.

Die 1740er Jahre des 18. Jahrhunderts waren unruhige Zeiten in Böhmen. In den beiden Schlesischen Kriegen stritten Preußen und Österreich um die Vorherrschaft im östlichen Mitteleuropa, Prag war wiederholt Kriegsschauplatz. Im Oktober 1744 belagerten und besetzten preußische Truppen die Stadt. Wie weiter oben bereits erwähnt, begann in diesen Jahren auch der Niedergang der Adelskapellen. Gründe genug für hochkarätige Musiker, wie es die Ziwny waren, andernorts nach Anstellungen zu suchen.

Der erste Ziwny, der sich anhand von Akten an einer südwestdeutschen Hofkapelle nachweisen lässt, ist Jakob Ziwny in Mannheim. Zum ersten Mal findet sich sein Name in der Besoldungsliste vom 1. Januar 1744, in welcher unter insgesamt fünf Hornisten ein »Schiwny« ohne Nennung des Vornamens genannt ist.¹⁸ Dass es sich bei diesem Hornisten um Jakob Ziwny gehandelt hat, geht aus einem Eintrag im Kirchenbuch der Mannheimer Jesuitenkirche hervor, der die Taufe einer Tochter des Jakob am 3. März 1744 dokumentiert. Jakob Ziwny war also spätestens seit 1743 – die Gehaltsliste datiert vom 1. Januar des folgenden Jahres – bis zu seinem Tode im März 1763 (begr. am 29.3.1763) in Mannheim tätig.¹⁹

Scharschuch vermutet, dass Jakob bereits seit 1734 in kurpfälzischen Diensten stand und beruft sich dabei auf eine Eingabe des Anwalts Nepomuk Ziwny, eines Neffen, aus dem Jahre 1779, nach der Jakob fast 30 Jahre Dienst getan habe.²⁰ In den Hofkalendern für 1734 und 1736 sind jeweils fünf Hornisten aufgeführt, Ziwnys Name fehlt dort. Scharschuch geht davon aus, dass er zunächst unbesoldet als Accessist im Dienst gestanden habe und dadurch nicht in den Listen erscheine. Dies ist wenig plausibel. Als auswärtiger Virtuose – Jakob gehörte 1744 zu den bestbezahlten Hornisten in Mannheim – hätte er eine unbesoldete Probezeit gewiss nicht nötig gehabt, schon gar nicht über ein Jahrzehnt lang. Viel wahrscheinlicher ist es, dass er erst nach dem Regierungsantritt Carl Theodors mit einem entsprechenden Gehalt in die Mannheimer Hofkapelle aufgenommen wurde. Der von Scharschuch angeführte Beleg könnte entweder auf einer falschen Zahl (20 statt 30) oder schlicht auf einer sehr großzügigen Aufrundung beruhen.

In etwa zur selben Zeit, rund 90 km weiter südlich, traten in Rastatt zwei weitere Ziwny-Brüder in den Dienst eines südwestdeutschen Regenten. Joseph und Wenzel Ziwny lassen sich als Hornisten der Hofkapelle des Markgrafen Ludwig Georg von Baden-Baden seit etwa 1745 belegen. Zwar fehlen für diesen Zeitabschnitt Gehaltslisten, Hofkalender oder andere

18 Karlsruhe, Generallandesarchiv, 77/1648.

19 Scharschuch, »Die Waldhornisten Ziwny«, S. 85; Pelker: »Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen«, S. 328.

20 Scharschuch, »Die Waldhornisten Ziwny«, S. 85.

Aufstellungen des baden-badischen Hofstaates, doch geben die Kirchenbücher Auskunft über die in Rastatt tätigen Musiker. Joseph Ziwny wird zuerst bei der Taufe seines Sohnes Nepomuk am 17. Mai 1745 erwähnt, Wenzel anlässlich seiner Hochzeit am 18. Oktober 1746 in der Rastatter Schlosskirche. Die genannten Daten sind also *termini ante quem*, beide Musiker hätten auch schon einige Zeit früher angestellt worden sein können.

Ein vierter Bruder, Martin Ziwny, ist spätestens seit 1746 als Hofmusiker in Diensten des Herzogs Christian IV. von Zweibrücken nachweisbar. Getauft am 16. Februar 1724 in Prag, ist er der jüngste der als Hornisten tätigen Brüder. Anlässlich seiner Hochzeit mit der Witwe Maria Rosina Maderer, geb. Stadelmayer, die am 19. Juli 1746 in Schwetzingen stattfand, ist er erstmals in zweibrückischen Diensten belegt, in denen er bis zu seinem Tod im Juli 1791 (begr. 24.7.1791) blieb. Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken wäre Kurfürst von der Pfalz geworden, hätte er den Kurfürsten Carl Theodor überlebt. Der Herzog hielt sich häufig am kurpfälzischen Hof auf und hatte regen Kontakt zu den Musikern der Hofkapelle. Es ist also keineswegs ausgeschlossen, dass der Zweibrücker Herzog in Mannheim bzw. Schwetzingen auf den böhmischen Hornisten aufmerksam wurde, und ihn hier für seine eigene Kapelle engagierte.

Versucht man diese wenigen Fakten wie Puzzleteile zusammenzufügen, so könnte folgendes Bild entstehen: Wegen der kriegerischen Auseinandersetzung und der unsicheren ökonomischen Zukunft verließen die Brüder Ziwny und wahrscheinlich auch ihr Vater gleichzeitig oder kurz nacheinander um 1745 Prag. Allerdings scheint man mit Bedacht und Plan nicht an einen Ort gezogen zu sein, sondern wählte drei musikalische Zentren im deutschen Südwesten mit katholischen Fürsten: Stuttgart, Residenz des protestantischen Württemberg mit dem jungen katholischen Regenten Carl Eugen, Mannheim mit dem ebenfalls jungen Carl Theodor und Rastatt, Residenz des Markgrafen von Baden-Baden.

Die Brüder Wenzel und Joseph blieben nur bis 1750 in Rastatt. Im folgenden Jahr waren sie bereits am kurpfälzischen Hof in Mannheim engagiert. Als Grund für den Umzug nach Mannheim gibt Maria Anna Ziwny, Josephs Tochter, in einem Gesuch um Wiederbewilligung ihrer Pension im Jahre 1802 an:

Mein verlebter Vater, der als ein berühmter Virtuos die Markgräfllich-Badenschen Dienste verließ und hauptsächlich wegen Zusicherung lebenslänglich erklecklichen Gnadengehalts für seine Rücklassende in die Kurfürstlich Pfälzischen Dienste trat.²¹

21 Zit. nach Scharschuch, »Die Waldhornisten Ziwny«, S. 87.

Von 1751 an waren drei von vier Hornisten der Mannheimer Hofkapelle Ziwnys. Es darf vorausgesetzt werden, dass nicht nur jeder für sich genommen ein Virtuose auf seinem Instrument war, sondern die drei Brüder auch hervorragend aufeinander eingespielt waren: ein großer Vorteil bei der Entwicklung des Orchesters in den 1750er Jahren.²² 1766 trat ein weiteres Familienmitglied hinzu, der Hornist Wenzel Ziwny, der 1768 als Accessist geführt wird, jedoch bereits im September 1769 in Mannheim verstarb.

Joseph Ziwny nahm in der Gruppe der Mannheimer Hornisten eine führende Position ein. Seine Tochter gibt in dem bereits zitierten Gesuch an, ihr Vater sei Lehrer »aller nachherigen churfürstlichen Waldhornisten« gewesen.²³ Nach Lipowsky wurde Anton Dimler von dem Mannheimer Hornisten (Joseph?) Ziwny ausgebildet und war Kompositionsschüler des Vizekapellmeisters Georg Joseph »Abbé« Vogler. Archivalisch belegen läßt sich derzeit nur der Unterricht seines Bruders Joseph Dimler bei Ziwny:

Angesehen die Second Stimm bey denen Hof-waldhornisten allerdings schwach besetzt, sohin Nöthig ist, solche durch ein in die lehr Nehmenden Jüngling nachpflanzen und verstärcken zulaßen; Haben Ihre Churfürstl. Dhlt hierzu des Hof-Laquayen Dimmler zweyter sohn Joseph hierzu ausersehen, und dero Hof-waldhornisten Ziwini in die lehr übergeben: Churpfälz-HofCammer wird es demnach unter der Weißung hirmit bekant gemacht, daß vor jetzo das gewöhl: lehr-geld zur helfte mit zweyhundert gulden gleich anweisen, die übrige 200 fl. aber nicht ehender, als nach vollbrachter lehr-zeit, und als dann zu beglaubigender fähigkeit aus zahlen laßen solle. Mannh. d 7: Martii 1768.²⁴

Ein Gesuch, Anton Ditel, den Sohn eines Lakaien, durch Joseph Ziwny auf Kosten des Hofes ausbilden zu lassen, war 1758 vom Kurfürsten abgelehnt worden:

²² S. dazu Pelker, »Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen«, S. 206–212.

²³ Ebd.

²⁴ Karlsruhe, Generallandesarchiv, 77/1659.

Verstorbenen Cam[m]er Laquay und Cabinets Courier Ditel sohn Nahmens anton, um ihn bey dem Hoff Waldthornisten Ziwini das Waldthorn blasen auf Ihren Churfürstlichen Durchleucht Kosten erlernen, und desfalls die nöthige Gelder verreichen zu laßen.²⁵

Joseph Ziwny war nicht nur für die Ausbildung des Nachwuchses für die kurpfälzische Hofmusik zuständig, sondern unterrichtete auch auswärtige Musiker. Ob dies im Falle der Oettingen-Wallersteiner Klarinettenisten Heinrich Meissner und Ludwig Olivier zutrifft, ist nicht bekannt. In jedem Fall begleitete Joseph Ziwny beide Musiker 1762 nach Wallerstein und rechnete mit dem dortigen Hof die Unkosten dieser Reise ab.²⁶

Recht gut dokumentiert ist dagegen der Aufenthalt der beiden Brüder Holluba in Mannheim bzw. Schwetzingen. Sie erhielten ihre Ausbildung bei Joseph Ziwny, wie eine im Fürstlich Wertheimschen Archiv befindliche Personalakte verrät.²⁷ Wie die Ziwnys stammten auch die Brüder Wenzel und Franz Holluba aus Böhmen und taten in der Hofmusik des Fürsten Carl Thomas von Löwenstein-Wertheim Dienst. Dennoch hatten beide Familien völlig unterschiedliche Migrations-Hintergründe: Im Gegensatz zu den Ziwnys waren die Hollubas keine freien Menschen, sondern Leibeigene des Fürsten. Dieser hatte den beiden Musikern jedoch am 4. Juli 1762 beurkundet,

daß wir Unseren Leibeigenen Unterthanen, Wenzel und Franz Holluba, Gebrüdern, aus Unsern Böhmischn Herrschaften gebürtig, die Erlaubniß gegeben haben, an andren Höfen, als Waldhornisten, ihr Glück zu suchen, und Dienste zu nehmen, worzu Wir sie andurch bestens anempfohlen haben wollen.²⁸

Allerdings tat er dies, ohne sie aus der Leibeigenschaft zu entlassen. Auf Befehl ihres Fürsten begaben sich die beiden Brüder Anfang Oktober 1762 nach Mannheim und traten ihre weitere

25 Mannheim, 14. November 1758, Karlsruhe, Generallandesarchiv, *Resolutiones Serenissimi pro Anno 1758* 61/8744a.

26 Günther Grünsteudel, *Die Oettingen-Wallersteiner Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofmusik in Süddeutschland* (= *Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwaben* 45), Augsburg 2017, S. 199 u. 208.

27 Wertheim, Staatsarchiv, R Lit. B Nr. 4241; zusammenfassend ausgewertet bei Ernst Fritz Schmid, *Musik am Hofe der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg (1720–1750)* (= *Mainfränkische Hefte* 16), Würzburg 1953, S. 51–52.

28 Wertheim, Staatsarchiv, R Lit. B Nr. 4241.

Ausbildung an.²⁹ Hauptmann Johann Reitz, Quartiermeister der Kurfürstlichen Schweizer Leibgarde³⁰ und gleichzeitig eine Art Repräsentant des Fürsten von Wertheim in Mannheim, beschrieb das rückblickend so:

Diese beyde recht brave, from[m]e, und Ehrliche Leuthe, welche mit Ihrer Hochfürstl: Durchl: Höchst gnädigstem Befehl zu demende anhero geschicket worden, daß Sie Vor Ihre Chur Fürstl: Dhlt: sich hören laßen und sodann bey hiesiger Hoff-Music ein mehrers in der so hochgestiegenen vertu profitiren und Erlernen mögten, auch, um zu diesem entzweck so besser und gewisser zu gelangen, Von Ihre Hochfürstl: Durchl: so weiter gnädigst befohlen und verordnet worden ist, daß Sie sich zu dem berühmten Hoff Waldhornisten Joseph Ziwini in die Lehr begeben und in der Music besser üben sollen.³¹

Im Januar 1763 baten die Hollubas den Fürsten wiederholt um eine Aufstockung der Zuwendungen, die sie für ihre Ausbildung bekamen, da diese die entstehenden Kosten nicht deckten.

Ihrem Brief vom 20. Januar 1763 an den Hofkanzler von Hinkeldey in Wertheim fügten sie eine detaillierte Aufstellung über die seit Oktober 1762 gehaltenen Ausgaben bei (Abb. 1). Aufgelistet sind dort Ausgaben für Verpflegung und Logis, Waschgeld, Aufwendungen für Lichter, Puder und Pomade, Papier und ein Rastrum sowie einige Sonderausgaben für Kleidung, Wein und Brot, die die beiden Hornisten so begründeten:

Die einzige extra beschehene und in Rechnung gebrachte außgab ad 2fl:53xr: Vor Wein und Brod wären Wir gerne überhoben geblieben, alleine da Verschiedene Hof Musici und rechte gute Freunde, gantz ohngefähr zu unß in unser Quartier Kam[m]en, und unß schöne Musicalien mit brachten, welche Wir auch Copirt haben, so ware es inevitable [= unvermeidlich] denenselben eine Ehre mit einem glas Wein zu erzeugen, indeme Wir von Ihnen bey verschiedenen gelegenheiten und besonders noch, als wir bey der Chur

29 S. Schmid, *Musik am Hofe der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg*, S. 51–52. Kommas Formulierung, »Der Mannheimer Primhornist Joseph Žiwny zog eine große Schar böhmischer Musiker heran, die von ihren Brotherren zur Ausbildung an den Hof Karl Theodors geschickt wurden« (Komma S. 158), basiert lediglich auf dem Fall der Brüder Holluba und scheint daher stark übertrieben.

30 *Chur-Pfältzischer Hoff- und Staats-Calender Auff das Jahr 1763*, Mannheim 1763, S. 54.

31 Auszug aus einem Schreiben von Reitz aus Mannheim an Hofrat von Olnhausen in Wertheim vom 27. Februar 1763, Wertheim, Staatsarchiv, R Lit. B Nr. 4241.

Fürstlichen Taffel daß erste mahl geblaßen, so viele Ehren und Höflichkeiten empfangen, welche Wir Ihnen zu vergelten nicht im stand seynd; und da wir bishero auch alltäglich, theils alleine, und theils mit denen Churfürstlichen Waldhornisten, Clarinetisten und Fagotisten zusam[m]en an der Chur Fürstlichen Taffel haben blaßen müssen, so war es auch eine ohnumgängliche Nothwendigkeit unß 4. Saubere Hemden machen und mit Neuen Schuhen und Strümpfen versehen zu lassen, weilen man vor denen Augen der Höchsten Chur Fürstlichen Herrschaften stehet und also sehr unanständig wäre Malpropre zu erscheinen.³²

Der Fürst von Löwenstein Wertheim erwartete keinen materiellen Vorteil, wenn er seine Musiker in andere Residenzen sandte. Er betrachtete ihren Erfolg an anderen, noch dazu größeren Höfen als Mittel der Repräsentation. Das macht ein Abschnitt des Briefes deutlich, den die Gebrüder Holluba am 27. Januar 1763 an den Haushofmeister in Wertheim richteten:

übrigens aber erachten Wir schuldig zu seyn Ew: Hoch Edelgebohrn /: jedoch ohne einige Ruhmsucht /: aufrichtigst und Wahrhaft zu berichten, daß Wir nun schon seither dem Heyl:^{en} Weyhnachts Fest all täglich bey Hoff vor der gnädigsten Kur Fürstlichen Herrschaft und andern am Hoff sich befindlichen großen Herrn, alß erstmahlen Ihrer Durchlt: dem Hertzogen von zweybrücken, und anitzo Ihrer Hoch-Fürstl: Durchl: dem Bischofen von Augsburg blaßen müßen, und jedes mahlen eine Flasche des besten Weins vorgesetzt bekom[m]en, ja wir suchen unseren gnädigsten Fürsten und Herrn, vor die unß erzeugte Höchste Gnade unß also zu habitiren, das wir Deroselben Ruhm und Ehre machen, und empfangen auch derowegen, und in Höchsten Logard unseres gnädigsten Fürsten und Herrns anwiederum alle Ehren und Höflichkeiten.³³

Im März 1763 begannen die Vorbereitungen für den alljährlichen Umzug des kurpfälzischen Hofes von Mannheim nach Schwetzingen. Ziwny wollte seine Schüler mit in die

32 Brief der Brüder Holluba an den Hofkanzler von Hinkeldey in Wertheim vom 20. Januar 1763, Wertheim, Staatsarchiv, R Lit. B Nr. 4241i.

33 Brief der Brüder Holluba an den Haushofmeister in Wertheim vom 27. Januar 1763, Wertheim, Staatsarchiv, R Lit. B Nr. 4241i.

Sommerresidenz nehmen, man unterstellte ihm dafür ganz eigennützige Motive, wie aus einem »Pro Memoria« von Johann Reitz vom 7. Mai 1763 hervorgeht:

Da aber nachhero fast durchgängig von allen hiesigen Music-Virtuosen vernom[m]en, daß die beyde Holluba im Waldhorn Blaßen so perfect seyen, daß sogar der Frantz Holluba den Joseph Ziwini über treffe, und alßo von besagtem Joseph Ziwini weiter nichts mehr erlernen könnten; Es wäre alßo von dem Ziwini das Blößliche absehen, die Holluba mit nach Schwetzingen zu nehmen, damit Er vor das versprochene douceur der 3. Monatl. Lehre, eine 10. oder 12. Monatl. Lehr-douceur praetendiren könne, wie Er sich dann dessen schon bey verschiedenen gelegenheiten verlauten Laßen, daß Er vor die denen 2^{ten} Holluba gegebene Instruction von Ihrer Hoch Fürstl. Durchlht alle Monath 4. Carolins beko[m]e, wo doch demselben vor die Lehr keine gewisse Summa stipuliret, sondern überhaupt nur versichert worden ist, eine solche Douceur zu erhalten womit Er zu frieden seyn würde; Ich habe demnach über alles dieses die beyde Holluba zur außführlichen Rede gestellet, und von ihnen selbst vernom[m]en, daß Sie für ietzo von dem Ziwini weiter nichts mehr profitiren und Erlernen könnten, wobey der jüngste Holluba besonders ausgesaget: daß Er das Waldhorn 2. Thon höher blaßen thäte, als der Joseph Ziwini selbst, mithin der weiter zu nehmenden Instruction halben nicht nöthig hätten mit nach Schwetzingen sich zu begeben, wann hingegen aber Ihro Hochfürstl. Durchl. solches gerne seheten, so würden Sie dero gnädigsten Befehl jedesmahl die Unterthänigste folge leisten.³⁴

Dennoch begleiteten die Brüder ihren Lehrer nach Schwetzingen. Hier wurde im Sommer der zu Besuch weilende Landgraf Friedrich von Hessen-Kassel durch die Empfehlung Carl Theodors auf die beiden Hornisten aufmerksam und dieser engagierte sie für das stattliche Jahreshonorar von 500 fl für jeden. Doch auch dieser Wechsel bedurfte der Zustimmung des Fürsten Carl von Löwenstein-Wertheim. Die Brüder Holluba richteten am 26. August 1763 ein entsprechendes Bittschreiben an ihren Herrn:

Gleichwie aber auch Höchst besagter Herr Landgraf Hochfürstl. Durchl. Sich vorbehalten, daß wann wir von der Leibeigenschaft nicht entlediget werden solten, Sie unß sodann

34 »Pro memoria« von Johann Reitz vom 7. Mai 1763, Wertheim, Staatsarchiv, R Lit. B Nr. 4241.

nicht in ihren Diensten behalten könnten, weil bey Chur- und fürstlichen Höfen anderer Herrn Leibeigene Knechte nicht in Diensten genom[m]en würden.³⁵

Der Fürst stimmte schließlich zu, allerdings nur unter der Bedingung, dass ihm die Ausbildungskosten durch den Landgrafen erstattet würden und die Brüder zogen vermutlich noch im Herbst nach Kassel. Apell berichtet in seiner *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler*:

Holluba (Gebrüder Franz und Wenzel) zwey treffliche Waldhornisten, welche in den Jahren 1763 und 1764 bey der Casselischen Kapelle standen, nach deren Ablauf aber schon wieder ab und nach Paris giengen, wo sie bey dem Orchester des Théâtre italien angestellt wurden.³⁶

Wann genau die Hornisten in Paris eintrafen, läßt sich derzeit nicht bestimmen. Apells Angaben werden allerdings dadurch bestätigt, dass zumindest einer der beiden Brüder 1779 im Orchester der Comédie italienne in Paris nachweisbar ist (Abb. 2).³⁷ Der weitere Lebensweg der Brüder Holluba ist unbekannt.

Joseph Ziwny musste sich noch lange mit dem Löwenstein-Wertheimer Hof über die letztendliche Höhe der Vergütung seiner Lehrtätigkeit auseinandersetzen. Der letzte in der Akte enthaltene Brief datiert vom 11. Januar 1765 (Abb. 3).

Dass Ziwny dabei eine gewisse Penetranz an den Tag legte, verdeutlicht ein Auszug aus einem Brief von Johann Reitz an den »Praeceptor« Scharmann in Wertheim:

Übrigens möchte ich wohl wünschen, daß der Information halben dem Ziwini einmal das Maul gestopft würde, denn so oft nur derselbe mich siehet, so muß ich solches auf dem Brod essen, welches nicht angenehm ist, und mag ich diesfalls auch keine Erinnerung mehr thun.³⁸

35 Brief der Brüder Holluba an den Fürsten Carl von Löwenstein-Wertheim vom 26. August 1763, Wertheim, Staatsarchiv, R Lit. B Nr. 4241.

36 David August von Apell, *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des 16ten Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten*, Kassel 1806, S. 35.

37 *Les Spectacles de Paris [...] pour l'Année 1780*, Paris [1779], S. 117; vgl. auch den Beitrag von Sarah Schulmeister in diesem Band, S. 93–115.

38 Brief aus Mannheim, 8. Oktober 1763, Auszug, in: Wertheim, Staatsarchiv, R Lit. B Nr. 4241.

LES
SPECTACLES
DE PARIS,
OU CALENDRIER
Historique & Chronologique
DES THÉÂTRES;
CONTENANT

1°. Les noms & les demeures des principaux Auteurs, Danseurs, Musiciens & autres Personnes employées aux Spectacles. 2°. Le Catalogue de toutes les Pièces qui se jouent sur les différens Théâtres. 3°. Des Anecdotes auxquelles ces différentes Pièces ont donné lieu. 4°. Les noms des Auteurs vivans, Poètes & Musiciens, qui ont travaillé dans le genre dramatique. 5°. Un Précis de toutes les Pièces nouvelles, jouées pendant l'année 1778. 6°. Les noms des Auteurs & Actrices qui ont débuté la même année.

VINGT-NEUVIEME PARTIE.
POUR L'ANNÉE 1780.
Publ. par Traver
A PARIS,
Chez la Veuve DUCHESNE,
Libraire, rue Saint-Jacques, au
Temple du Goût.
Avec Approbation & Privilège du Roi.

ITALIENNE: 117
Penfionnaire.

M. Berquelaure, Premier Danfeur, & Maître des Ballets, rue Mauconseil.

ORCHESTRE.

Premier Violon.

M. le Bel, Musicien ordinaire du Roi, rue des Gravilliers.

Premiers Deffus.

<i>Moulinghen.</i>	M M.	<i>Alleaume.</i>
<i>Deblois.</i>		<i>Prader.</i>
<i>Maigrot.</i>		

Seconds Deffus.

<i>Le Breton.</i>	M M.	<i>Loulier.</i>
<i>Leicot.</i>		<i>Vallou.</i>
<i>Rollot.</i>		<i>Chapelle.</i>

Flûtes & Hautbois.

<i>M. Kretlay.</i>		<i>M. Duvergier.</i>
--------------------	--	----------------------

Cors de Chasse.

<i>M. Dargent, C.</i>		<i>M. Holluba.</i>
-----------------------	--	--------------------

Violoncelles.

	M M.	
<i>Berard.</i>	<i>Hailot.</i>	<i>Cardon.</i>

Abb. 2. *Les Spectacles de Paris* [...] *pour l'Année 1780*, Titelblatt und Beginn der Namensliste des Orchesters der Comédie italienne (S. 117). Als zweiter Waldhornist wird ein M. Holluba geführt. Der Kalender gibt den Personalstand des Vorjahres zum Nennjahr, also 1779 wieder.

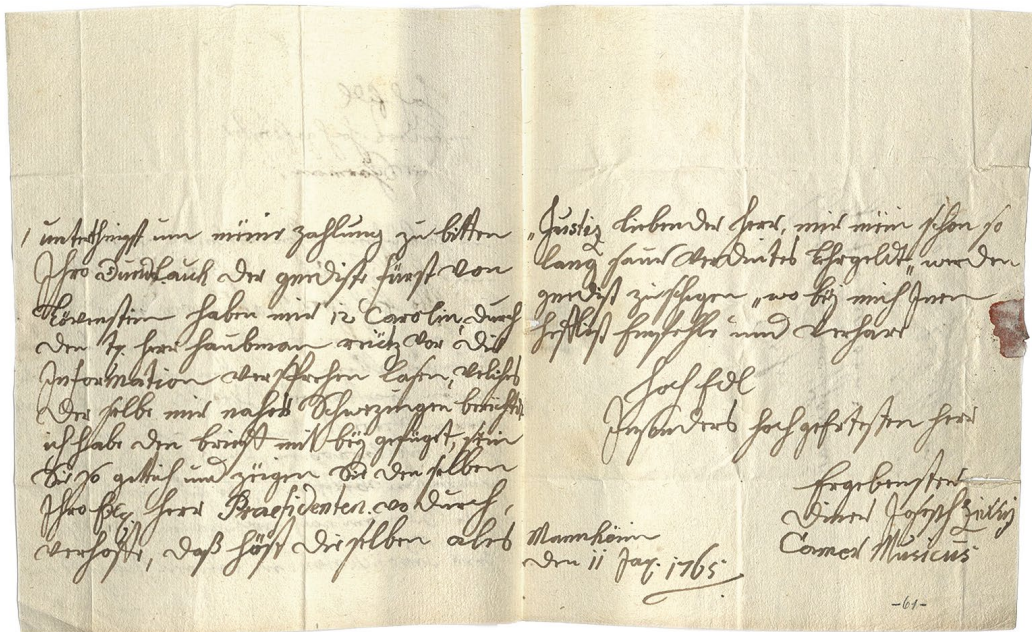


Abb. 3. Eigenhändiger Brief [S. 2–3] Joseph Ziwnys vom 11. Januar 1765 aus Mannheim an den »Informadorn« Scharmann in Wertheim (Wertheim, Staatsarchiv, R Lit. B Nr. 4241).

Soviel über die Hofmusik des Kurfürsten von der Pfalz insgesamt bekannt ist, so wenig wissen wir noch immer über einige Teilbereiche. Das betrifft besonders die funktionale Musik, die außerhalb der Akademien, des Theaters und der Kirche gespielt wurde, die bei Paraden, zur Begrüßung von Gästen, bei der Jagd oder etwa bei der Tafel erklang.

Wir wissen jedoch aus einer Aktennotiz über die Gewährung einer Naturalienzulage, dass Joseph Ziwny für die Tafelmusik eine wichtige Rolle spielte:

Demnach Ihre Churfürstliche Durchleucht auf unterthänigste Vorstellung des ältesten Waldhornisten Joseph Ziwny und desfalls von dero Tit: Freyh von Pagnozzi unterem 4^{te}curr: abgegebenes Gutachten mildest entschlossen haben, daß bes^{tem} Ziwny in Rücksicht seiner langjährig leistender Diensten, und wegen besorgender Anschaffung derer Tafel=Musicalien jährlich 2 Ohmen Wein ad Dies Vita angedeihen sollen, [...]

Mannheim den 7= Xbris 1773.³⁹

39 Karlsruhe, Generallandesarchiv, 77/1661.

Was allerdings genau mit »besorgender Anschaffung« gemeint ist bleibt unklar: War es die Auswahl, die Komposition, der Einkauf, die Kopiaturn, die Einstudierung, die Leitung der Aufführungen? Vielleicht von allem etwas. Aufschlussreich sind hier die bereits zitierten Berichte der Gebrüder Holluba. Denn sie enthalten konkrete Hinweise auf die Besetzung solcher Tafelmusiken. In dem zitierten Schreiben vom 20. Januar 1763 berichten sie, dass sie teilweise allein, also als Duo oder mit anderen Bläsern (Klarinetten, Fagotte, Hörner) haben bei der Tafel spielen müssen oder dürfen. Daraus ist zu folgern, dass die Bläsermusik bei den Mahlzeiten eine wichtige Rolle spielte und dass neben Duetten für zwei Hörner in der so genannten Harmoniemusikbesetzung gespielt wurde. Joseph Ziwny versorgte nicht nur den kurpfälzischen Hof mit solchen Musikalien. Grünsteudel merkt an, dass Joseph und Wenzel Ziwny »neue Kompositionen aus eigener und fremder Feder« nach Wallerstein lieferten.⁴⁰ Nimmt man alle Zeugnisse zusammen, gewinnt man den Eindruck Joseph Ziwny sei de facto eine Art »Direktor der Harmoniemusik« gewesen, ohne dass es so eine Position innerhalb der Hofkapelle gegeben hätte.

Solche Harmoniemusik ist in Mannheim nicht überliefert, wohl aber an einer anderen Wirkungsstätte der Ziwnys, nämlich dem baden-badischen Hof in Rastatt. Schon nach dem Erlöschen der Baden-Badener Linie des Hauses Baden und der Vereinigung der beiden Markgrafschaften im Jahre 1771 wurden zahlreiche Partituren der Hofmusik ausgesondert, das Gros der Rastatter Musikalien ist heute verschollen.⁴¹ Anlässlich der Vereinigung des baden-badischen mit dem baden-durlachischen Hof listete Kapellmeister Joseph Aloys Schmittbauer 1772 summarisch das Inventar der Hofkapelle auf und bemerkte:

Taffel Stücke für Clarinet, Horn und Fagott haben die bereits nacher Carlsruhe abgereisten Musici mit sich genommen, und um deswillen die Anzahl der Stücke hier nicht zu bemercken sind.⁴²

Unter den heute in der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe befindlichen Musikalien ließ sich eine kleine Gruppe von 20 Handschriften Rastatter Provenienz identifizieren.⁴³ Überwiegend handelt es sich hier um solche »Taffel-Stücke«, für die man auch in Karlsruhe

⁴⁰ Grünsteudel, *Die Oettingen-Wallersteiner Hofkapelle*, S. 22.

⁴¹ Vgl. Thomsen-Fürst, *Studien zur Musikgeschichte Rastatts*, S. 67–78.

⁴² Karlsruhe, Generallandesarchiv, Inventarium 46/4464.

⁴³ Thomsen-Fürst, *Studien zur Musikgeschichte Rastatts*, S. 67–78.

im Gegensatz zu den Theater-Musikalien und der katholischen Kirchenmusik Verwendung hatte. Unter diesen Rastatter Handschriften finden sich neben zwei Konzerten für Horn und Streicher folgende Werke, die als Tafelmusik hätten verwendet werden können:

6 Partitas – Mus. Hs. 1080–1085

Partitta à Due Oboe | Due Corni ex D: | Con Basso.

Partitta à Due Oboe | Due Corni ex C: | Con Basso.

Partitta à Clarinetto Solo. | Due Oboe. | Due Corni ex F: | Con Basso.

Partitta à Due Oboe | Due Corni ex B. | con Basso.

Partitta à Clarinetto Solo | Due Oboe | Due Corni | Con Basso.

Partitta à Due Oboe | Due Corni ex G. | con Basso.

34 Duette für zwei Hörner – Mus. Hs. 1069 (Abb. 4)

34. *Galanderie | per Due Corni di Caccia*

Über die Verwendung solcher *Galanderie* gibt ein Bericht Auskunft, der sich auf die Hochzeit des Markgrafen Ludwig Georg mit Maria Anna von Schwarzenberg im Jahre 1755 bezieht:

Montags den 21. Julius ware grose Gala. Niemahls ist der Hof so glänzend und zahlreich als jetzo gewesen. Morgens um halb 9. Uhr ist mit Trompeten und Pauken auch Waldhörnern und Clarinets Abwechslungs-weise der Morgen Seegen- und darauf einige Galanterie-Stücke geblasen worden.⁴⁴

Diese Morgen-Musik fand auch an anderen Festtagen statt. Das aus Rastatt erhaltene Repertoire an Tafelmusik entspricht in Form und Besetzung dem, was wir auf Grundlage der wenigen erhaltenen Berichte auch für die kurpfälzische Hofmusik erwarten dürfen. Die Rastatter Handschriften lassen sich grob auf um 1755 datieren. Es handelt sich also um Repertoire, das sich mit der Tätigkeit von Joseph und Wenzel Ziwny am baden-badischen Hof in Verbindung bringen ließe.

⁴⁴ *Diarium Über die in der Hochfürstl. Residenz-Stadt Rastatt, vom 20ten Julius 1755. acht Tage lang begangener Groser Feierlichkeiten, Bei dem Höchsten Vermählungs-Fest Des [...] Ludovici Georgij, Marggrafen zu Baaden und Hochberg [...] Mit [...] Der [...] Frauen Mariae Iosephae, Margräfin zu Baaden und Hochberg [...] Nach denen wahren Vorstellungen ohnpartheiisch entworfen und beschrieben, Rastatt [1755] o.S.*

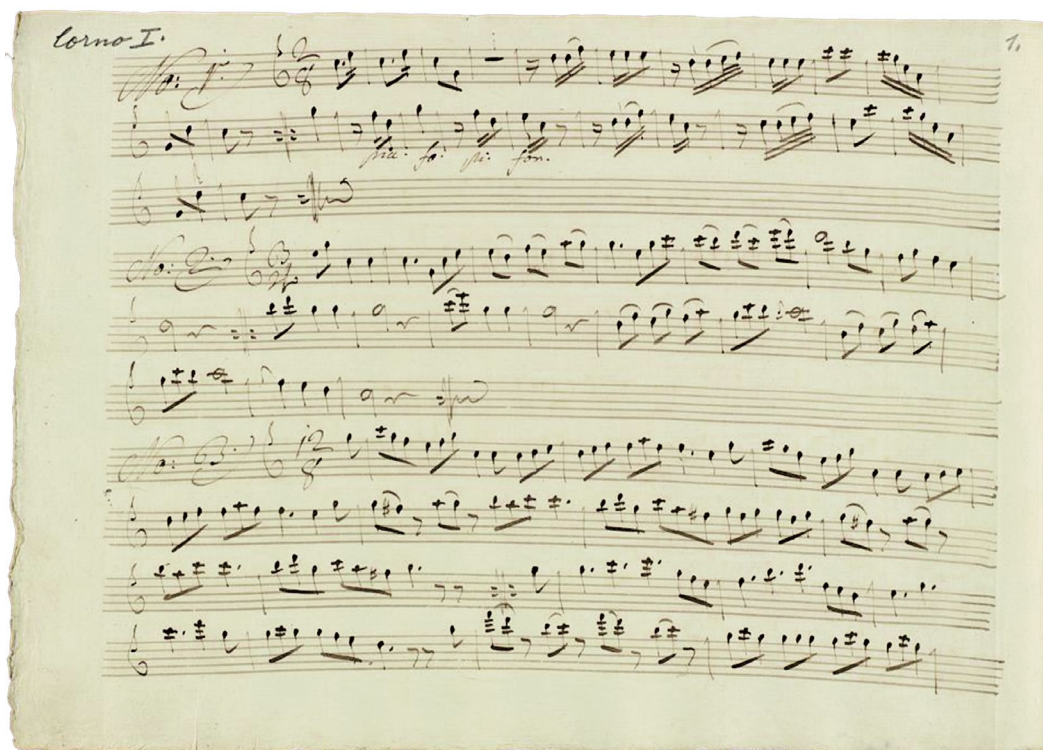


Abb. 4. 34. *Galanderie per Due Corni di Caccia*, Corno 1, S. 1 (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Mus. Hs. 1069, Digitalisat: urn:nbn:de:bsz:31-26836).



Ein weiterer böhmischer Hornist mit Namen Ziffini bzw. Ziffny mit dem Vornamen Johann ist am Hofe des Fürstbischofs von Würzburg zwischen 1765 und 1810 tätig.⁴⁵ Beide Schreibweisen lassen sich unschwer als Varianten des Namens Ziwny erkennen. Nach Kirsch wurde dieser Johann Ziffini um 1729 im Bunzlauer Kreis, nordöstlich von Prag, geboren.⁴⁶ Ob und

⁴⁵ Im entsprechenden Artikel seines Lexikons verwendet Kirsch diese Schreibweise, während er in zitierten Quellen die andere verwendet, s. Dieter Kirsch, *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert* (= *Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens* 1), Würzburg 2002, S. 223 u. 238; Kaul verwendete nur »Ziffny«, s. Oskar Kaul, *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert* (= *Fränkische Forschungen zur Geschichte und Heimatkunde* 2/3), Würzburg 1924, S. 101.

⁴⁶ Kirsch, *Lexikon Würzburger Hofmusiker*, S. 223.

wenn ja in welchem Verwandtschaftsverhältnis dieser Johann zu den anderen Ziwnys stand, ist nicht bekannt. Profession und Name lassen das jedoch als sehr wahrscheinlich erscheinen. Johann Ziffny war ab 1765 in Würzburg tätig und wurde Kaul zufolge auch als Violinist verwendet. 1793 war er wegen seiner schwächlichen Gesundheit und seines Alters zum Blasen jedoch nicht mehr fähig.⁴⁷ Er starb 1810 in Würzburg.



Anscheinend wurde die musikalische Begabung in dem Mannheimer Zweig der Familie nur über zwei Generationen weitergegeben. Die Nachkommen von Joseph Ziwny und seiner Brüder wurden keine Berufsmusiker. Vielmehr begründete Joseph Ziwny in Mannheim einen Zweig von Juristen. Sein in Rastatt geborener Sohn Nepomuk studierte in Heidelberg Jura und promovierte hier. In der Traueranzeige für seine Schwiegertochter Anna Margaretha, geb. Stengel, firmiert er 1811 als »Fürstl. Bretzenheimischer Kanzleidirektor und Rheinpfälzischer Kriminal-Rath«. Bis zum 12. Oktober 1800 war er Theaterkommissär.⁴⁸ Sein früh verstorbener Sohn Joseph war gleichfalls als Jurist tätig: in der zitierten Anzeige wird er als »Großherzogl. Badischer Dikasterial-Advokat« bezeichnet.

Die gut ausgebildeten Musiker, die wahrscheinlich wegen der besseren beruflichen Perspektiven und möglicherweise auch aus Angst vor Krieg von der Moldau an den Rhein kamen, waren innerhalb weniger Generationen honorige Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft Mannheims geworden. Auch ein historisches Beispiel gelungener Integration.

⁴⁷ Kaul, *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert*, S. 101.

⁴⁸ Friedrich Walter, *Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779–1839*, 1. Bd.: *Archiv*, Leipzig 1899, S. 106.

Quellen

Karlsruhe, Generallandesarchiv

Resolutiones Serenissimi pro Anno 1758 61/8744a.

Dienst Bestellung und Besoldungs Acta Deren Paucker und Hof Trompeter 77/1659

Dienstbestell und Besoldungs Acta deren Waldhornisten, Clarinetisten, fagotisten auch Hautboisten sodann Flauttraverssisten 77/1661

Wertheim, Staatsarchiv

Personalakte Holluba, StAWt-R Lit. B Nr. 4241

Diarium Uber die in der Hochfürstl. Residenz-Stadt Rastatt, vom 20ten Julius 1755. acht Tage lang begangener Groser Feierlichkeiten, Bei dem Höchsten Vermählungs-Fest Des [...] Ludovici Georgij, Marggrafen zu Baaden und Hochberg [...] Mit [...] Der [...] Frauen Mariae Iosephae, Margräfin zu Baaden und Hochberg [...] Nach denen wahren Vorstellungen ohnpartheiisch entworfen und beschrieben, Rastatt [1755]

Chur-Pfältzischer Hoff- und Staats-Calender Auff das Jahr 1763, Mannheim 1763

Les Spectacles de Paris [...] pour l'Année 1780, Paris [1779],

Literatur

Apell, David August von: *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des 16ten Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten*, Kassel 1806.

Art. »Žiwnyý«, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen* von Gottfried Johann Dlabacž, 3. Bd., Prag 1815, Repr. Hildesheim 1973, Sp. 447.

Chur-Pfältzischer Hoff- und Staats-Calender Auff das Jahr 1763, Mannheim 1763.

Fitzpatrick, Horace: *The Horn and horn-playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London 1970.

Freeman, Daniel E.: »Antonio Vivaldi and the Sporck Theater in Prag«, in: *Janacek and Czech Music, Proceedings of The International Conference (St. Louis 1988)*, hg. v. Michael Beckerman und Glen Bauer (= *Studies in Czech Music* 1), New York 1995, S. 117–140.

- Grünsteudel, Günther: *Die Oettingen-Wallersteiner Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofmusik in Süddeutschland* (= *Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwaben* 45), Augsburg 2017.
- Kaul, Oskar: *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert* (= *Fränkische Forschungen zur Geschichte und Heimatkunde* 2/3), Würzburg 1924.
- Kirsch, Dieter: *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert* (= *Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens* 1), Würzburg 2002.
- Komma, Karl Michael: *Das böhmische Musikantentum* (= *Die Musik im alten und neuen Europa* 3), Kassel 1960, S. 153–154.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: »Die Churfuerstl. Pfälzische Capell- und Kammermusik zu Mannheim im Jahre 1756«, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 2. Bd., Berlin 1756, S. 567–570.
- Murray, Sterling E.: »Bohemian musicians in South German ›Hofkapellen‹ during the late 18th Century«, in: *Hudební věda* 15 (1978), S. 153–173.
- Nettl, Paul: » Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922–1923), S. 159–164.
- Nettl, Paul: »Franz Anton Graf von Sporcks Beziehungen zur Musik«, in: *Die Musikforschung* 6 (1953), S. 324–335.
- Pelker, Bärbel: »Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)«, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme* (= *Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik* 1), hg. v. Silke Leopold u. Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 196–366.
- Scharschuch, Horst: »Die Waldhornisten Ziwiny aus Prag in Mannheim und Zweibrücken«, in: *Mannheimer Hefte* 1974, Nr. 2, S. 85–88.
- Schmid, Ernst Fritz: *Musik am Hofe der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg (1720–1750)* (= *Mainfränkische Hefte* 16), Würzburg 1953.
- Sittard, Josef: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, 2 Bde., Stuttgart 1890 und 1891.
- Thomsen-Fürst, Rüdiger: »Die Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715–1771)«, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*

(= *Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik* 1), hg. v. Silke Leopold u. Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 409–434.

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

Volek, Tomislav: »Einleitung«, in: Tomislav Volek und Stanislav Jareš, *Geschichte der Tschechischen Musik in Bildern*, Prag 1977, S. 31–64.

Wagner, Undine: »Musiker Migration (hinsichtlich der böhm.en Länder)«, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, 2 Bde., hg. v. Sudetendeutschen Musikinstitut, München 2000, Sp. 1809–1828.

Walter, Friedrich: *Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779–1839*, 2 Bde., Leipzig 1899.

Sarah-Denise Fabian (Schwetzingen)

»von Niemand angefochten oder tourbirt«?¹

Katholische Musiker am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg

[M]an [findet] auch nicht so leicht in einer Protestantischen HoffCappell einen Catholischen Cappell Meister, bey den Catholiquen selbstn aber gar keinen Evangelischen [...], welches wohlvermuthlich Ewll: Hochfürstl: Durchl: zu dem ohnelängst schon gn[ä]d[i]gst erlaßenen Decret, daß nemlich ermeldter Brescianello allein die Tafel- und Cammer-Musiquen zu besorgen, mit der Kirchen Music aber nichts zuthun, sondern ich allein bey der Hoff Cappell die Incumbenz haben solle, mag gn[ä]di]gst bewogen haben.²

So schreibt der Kapellmeister Theodor Schwartzkopff am 1. März 1718 über den Migranten Giuseppe Antonio Brescianello. Sicherlich enttäuscht darüber, dass Brescianello und nicht er selbst, der schon länger am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg tätig war, zum Oberkapellmeister ernannt wurde, führt Schwartzkopff hier ein Argument an, das in seinen Augen deutlich gegen den Italiener sprach: Dieser gehörte natürlich dem katholischen Glauben an. Stuttgart und der Herzog Eberhard Ludwig waren aber protestantisch, weswegen Brescianello nach Schwartzkopff für die Kirchenmusik nicht brauchbar war. Den konfessionellen Unterschied gab es am württembergischen Hof jedoch nicht nur und nicht erst mit Brescianello. Er ist vielmehr ein Faktum, das im Prinzip das ganze 18. Jahrhundert hindurch für Stuttgart und Ludwigsburg eine Rolle spielte – und zwar ab 1733 auch in Bezug auf den Herzog.

Diesen Fällen von konfessioneller Migration unter den in leitender Funktion tätigen württembergischen Hofmusikern möchte vorliegender Beitrag nachgehen. Nach einem kurzen Überblick über die Herrscher am württembergischen Hof unter besonderer Berücksichtigung ihrer Religionszugehörigkeit wird vor allem thematisiert, ob und wie in den Personalakten

1 Dekret vom 23. April 1711, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Johann Christoph Pez, A 21 Bü 612.

2 Schreiben Theodor Schwartzkopffs vom 1. März 1718, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Giuseppe Antonio Brescianello, A 21 Bü 612.

und in den Akten der Kirchenmusik auf die konfessionellen Unterschiede eingegangen wird. Anschließend soll näher beleuchtet werden, was die katholischen Hofmusiker in leitender Position komponiert haben. Hierbei steht die Frage im Vordergrund, ob sie sich der Kirchenmusik zugewandt, und wenn ja, ob sie auch Musik für den evangelischen Gottesdienst komponiert haben – es wird also der Bereich näher untersucht, den Schwartzkopff in dem oben erwähnten Zitat bei katholischen Komponisten als besonders kritisch ansah.

Insgesamt steht dabei die Frage im Vordergrund, was es konkret für die katholischen Musiker im 18. Jahrhundert bedeutete am württembergischen Hof des protestantischen Stuttgart zu leben und zu komponieren. War die katholische Religionszugehörigkeit ein Hindernis, ein Problem oder wurde dies gar nicht weiter kommentiert? Spielte die Konfession beim Komponieren während der württembergischen Dienstzeit überhaupt eine Rolle? Wurde während der Regierungszeit Eberhard Ludwigs auf die konfessionelle Migration ein größeres Augenmerk geworfen als unter den katholischen Herzögen? Und ganz allgemein gefragt: War das Nebeneinander von evangelischem und katholischem Glauben – das Existieren von konfessioneller Migration³ – ein Konflikt, ein gelebter Kompromiss oder vielmehr eine Bereicherung für das musikalische Hofleben?

Religionszugehörigkeit der Herzöge am württembergischen Hof im 18. Jahrhundert

Stuttgart und damit der württembergische Hof waren – im Gegensatz zum sonst katholisch dominierten Süden – seit dem 16. Jahrhundert protestantisch.⁴ Mit Eberhard Ludwig, einem evangelischen Herzog, war die Glaubenswelt aus damaliger Sicht also noch in Ordnung, da

3 Anregung zu den Fragen erhielt ich durch folgende Literatur zur Musikermigration: Michele Calella, »Migration, Transfer und Gattungswandel. Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts«, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (= *Analecta musicologica* 49), hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort u. Silke Leopold, Kassel 2013, S. 171–181; Sabine Ehrmann-Herfort u. Silke Leopold, »Vorwort«, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (= *Analecta musicologica* 49), hg. v. dens., Kassel 2013, S. 7–10; Silke Leopold, »Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen«, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (= *Analecta musicologica* 49), hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort u. ders., Kassel 2013, S. 30–39.

4 Vgl. zur konfessionellen Prägung des württembergischen Hofes: Manfred Hermann Schmid, »Das Requiem von Niccolò Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell 1756«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 4 (1997), S. 11–30, hier: S. 11. Vgl. allgemein zu höfischen Residenzen und konfessioneller Repräsentation: Christoph Henzel, »Hofkapellmeisteramt und Konfession in Deutschland im 18. Jahrhundert«, in: *Die Tonkunst* 2 (2020), S. 115–125.

die Konfessionen des Herrschenden und des Landes übereinstimmten.⁵ Eberhard Ludwig war dabei jedoch relativ liberal eingestellt, was die unterschiedlichen Konfessionen anging: In seiner neuen Residenz Ludwigsburg erlaubte er Katholiken und Reformierten einen privaten Gottesdienst. Als 1731 der Erbprinz Friedrich Ludwig starb und damit abzusehen war, dass Württemberg an eine konvertierte Nebenlinie übergehen würde, änderte der Herzog sein Verhalten. Er trennte sich von seiner Geliebten Wilhelmine von Grävenitz und schrieb in seinem Testament den lutherischen Glauben für Württemberg fest. Ändern konnte er jedoch nichts mehr: 1733 trat Carl Alexander, der bereits 1712 zum katholischen Glauben konvertiert war,⁶ die Herrschaft an.

Das Jahr 1733 markiert also einen Umbruch in Württemberg:⁷ Bis 1797 gab es mit den weiteren Herzögen Carl Eugen und Friedrich Eugen eine Konfessionsverschiedenheit von Herr und Land (vgl. Tab. 1).

Für die drei katholischen Herzöge galten entsprechend die Regelungen des Westfälischen Friedens: Wenn der Herzog nicht dem gleichen Glauben angehörte wie sein Land, so musste das landesherrliche Kirchenregiment des Herrschenden geregelt werden.⁸ In den sogenannten Religionsreversalien kam es unter Carl Alexander zu einer Herrschaftsvereinbarung, bei der die württembergischen Landstände ihre innerterritoriale Position verbessern konnten. Ihr Einfluss auf den Geheimen Rat wurde rechtlich festgehalten sowie die Kontrolle über das Kirchengut – und damit die Macht im Gemeinwesen – ausgedehnt. Die Mitglieder des

5 Vgl. zu Eberhard Ludwig und diesem Absatz: Dieter Stievermann, »Eberhard Ludwig«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 169–172; Dieter Stievermann, »Von Herzog Friedrich I. bis zu Herzog Eberhard Ludwig (1593–1733). Einleitung«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 129–136, hier: S. 133–136.

6 Vgl. zu Carl Alexander: Gabriele Haug-Moritz, »Carl Alexander«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 254–256, hier: S. 254; Dieter Stievermann, »Friedrich Ludwig«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 173–174, hier: S. 174.

7 Vgl. Gabriele Haug-Moritz, »Die Zeit der katholischen Herzöge (1733–1795). Einleitung«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 247–254; Stievermann, »Von Herzog Friedrich I. bis zu Herzog Eberhard Ludwig«, S. 129–136.

8 Vgl. zu den Religionsreversalien und diesem Absatz: Gabriele Haug-Moritz, »Carl Eugen«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 258–264; dies., *Die württembergische Ehrbarkeit. Annäherung an eine bürgerliche Machtelite der Frühen Neuzeit* (= *Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte* 13), Tübingen 2009, S. 13 f.; dies., »Die Zeit der katholischen Herzöge«, v. a. S. 251 f.; dies.: *Württembergischer Ständekonflikt und deutscher Dualismus. Ein Beitrag zur Geschichte des Reichsverbands in der Mitte des 18. Jahrhunderts* (= *Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg*, Reihe B Forschungen 122), Stuttgart 1992, S. 47, 92, 140 f., 173–177, 201–204.

Tab. 1. Religionszugehörigkeit der Herzöge Württembergs im 18. Jahrhundert.

HERZOG UND REGIERUNGSZEIT	KONFESSION
Eberhard Ludwig (1693–1733)	evangelisch
Carl Alexander (1733–1737)	katholisch
Administratoren (1737–1744)	
Carl Eugen (1744–1793)	katholisch
Ludwig Eugen (1793–1795)	katholisch
Friedrich Eugen (1795–1797)	katholisch
Friedrich (1797–1816)	evangelisch

Geheimen Rates – und eben nicht mehr der Herzog – hatten fortan die Entscheidungsgewalt in allen Fragen des Kirchenwesens.

Allgemein galt, dass die Katholiken Stuttgarts für die Verrichtungen ihres Glaubens wie Taufen oder Eheschließungen die katholischen Nachbarorte Hofen, Oeffingen oder Neuhausen aufsuchen mussten. Mit Carl Alexander durften die katholischen Einwohner auch die 1739 neu erbaute katholische Hofkapelle des Herzogs besuchen – dort konnten katholische Privatgottesdienste gefeiert werden, allerdings durften laut Landesgesetz Taufen, Trauungen und Beerdigungen nicht durch die katholischen Hofkapläne durchgeführt werden. Hierfür mussten die Katholiken weiterhin in die katholischen Nachbarorte gehen.⁹

Religionszugehörigkeit der Musiker in leitender Funktion am württembergischen Hof im 18. Jahrhundert

Betrachtet man nun die Musiker, die in leitender Funktion und damit für die Hofmusik als Komponisten und als Ausführende verantwortlich waren, und deren Religionszugehörigkeit, so fällt eine deutliche Dominanz des Katholischen auf. Anfang des 18. Jahrhunderts stimmten mit Johann Sigismund Kusser, Theodor Schwartzkopff und Johann Georg Christian Störl der Glaube von Kapellmeister, Herzog und Land überein. Aber bereits mit Johann Christoph Pez stellte der evangelische Herzog Eberhard Ludwig einen katholischen Musiker in leitender

⁹ Vgl. Haug-Moritz, *Württembergischer Ständekonflikt und deutscher Dualismus*, S. 201; Schmid, »Das Requiem von Niccolò Jommelli«, S. 11–12; Stievermann, »Eberhard Ludwig«, S. 171–172.

Funktion ein. Dies wurde dann im Prinzip das gesamte 18. Jahrhundert fortgesetzt – fast alle weiteren Kapellmeister, Oberkapellmeister und Konzertmeister waren katholisch (vgl. Tab. 2).

Tab. 2. Religionszugehörigkeit der Musiker in leitender Funktion am württembergischen Hof im 18. Jahrhundert.

MUSIKER UND FUNKTION	KONFESSION
Johann Sigismund Kusser (Oberkapellmeister)	evangelisch
Theodor Schwartzkopff (Kapellmeister)	evangelisch
Johann Georg Störl (Kapellmeister)	evangelisch
Johann Christoph Pez (Oberkapellmeister)	katholisch
Giuseppe Antonio Brescianello (Oberkapellmeister)	katholisch
während Brescianellos Dienstzeit: Herrscherwechsel Carl Alexander (1733), katholisch	
Christian Adolf Ziegeler (Kapellmeister)	evangelisch
Riccardo Broschi (Kapellmeister)	katholisch
Johann Daniel Hardt (Kapellmeister)	evangelisch
Ignaz Holzbauer (Oberkapellmeister)	katholisch
Niccolò Jommelli (Oberkapellmeister)	katholisch
Antonio Boroni (Oberkapellmeister)	katholisch
Ferdinando Mazzanti (Kapellmeister)	katholisch
Agostino Poli (Kapellmeister)	katholisch
Johann Rudolf Zumsteeg (Konzertmeister)	katholisch

Interessant ist hierbei zweierlei: zum einen, dass nicht erst mit den katholischen Herzögen Carl Alexander, Carl Eugen und Friedrich Eugen katholische Hofmusiker in den Dienst genommen wurden, sondern bereits Eberhard Ludwig damit begonnen hatte. Zum anderen fällt auf, dass die katholische Konfession nicht nur mit den italienischen Musikern verknüpft ist. Es war

also offensichtlich nicht nur so, dass man, weil man aus inhaltlichen und Prestige Gründen namhafte Italiener verpflichtete, auch deren katholischen Glauben in Kauf nahm. Deutsche Musiker wie Pez und Johann Rudolf Zumsteeg wurden ebenfalls im protestantischen ›Ländle‹ trotz ihres katholischen Glaubens in führenden Positionen eingestellt.

Es gibt also – legt man die evangelische Prägung Württembergs zugrunde – zahlreiche Fälle von konfessioneller Migration bei den Musikern am Stuttgarter und Ludwigsburger Hof. Bei den Italienern handelt es sich natürlich zudem auch noch um nationale Migration, sie befanden sich in Württemberg ja außerhalb ihres Herkunftslandes und zudem in konfessionell anders geprägtem Territorium. Hier liegt somit ein zweifacher kultureller Transferprozess vor.

Akten der Kapell- und Oberkapellmeister

Bei den Personalakten der Kapell- und Oberkapellmeister ist zunächst auffällig, dass die Aufgaben und Tätigkeitsbereiche in den Einstellungsdekreten und Schreiben rund um die Verpflichtung des jeweiligen Musikers relativ offen, dabei aber doch von Fall zu Fall unterschiedlich formuliert sind. Bei Pez steht beispielsweise lediglich, dass er die Oberaufsicht über die Hofmusik habe und sich mit Schwartzkopff als zweitem Kapellmeister abstimmen solle.¹⁰ Bei Ignaz Holzbauer und Niccolò Jommelli finden sich ebenfalls keine Details,¹¹ bei letzterem wird nur darauf hingewiesen, dass die Stellen von Brescianello und Hardt nun zusammenfallen.¹² Dementsprechend war Jommelli – zumindest auf dem Papier – für alle Bereiche der Musik zuständig.

In eine ähnliche Richtung verweisen auch die Eintragungen in Agostino Polis Personalakte.¹³ Sowohl bei der Vertragsverlängerung 1784, als auch 1790 werden einige Aufgaben als Kapellmeister konkret aufgelistet: Gesangs- und Kompositionsunterricht, Probenleitung bei Oper und Orchestermusik und Komponieren der benötigten Musik. Kirchenmusik und Kirchendienst werden nicht explizit genannt, dieser Bereich findet sich in der Aufgabenbeschreibung wohl nur unter der allgemeinen Formulierung »überhaupt in allen einem

10 Vgl. Schreiben Stuttgart 23. April 1711, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Johann Christoph Pez, A 21 Bü 612.

11 Vgl. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakten Ignaz Holzbauer und Niccolò Jommelli, A 21 Bü 612 und 613.

12 Vgl. Dekret vom 21. November 1753 und Dokument vom 3. Januar 1754, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Niccolò Jommelli, A 21 Bü 613.

13 Vgl. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Agostino Poli, A 21 Bü 613.

Capell-Meister obligenden Geschäften«. ¹⁴ Poli war wiederum offensichtlich kein einfacher Charakter, denn als es 1782 darum ging, ob Poli vom Konzert- zum Kapellmeister aufsteigen wollte, stimmte er nicht ohne Weiteres zu. Er verwies dabei darauf, dass er bei einer Bezahlung, die ihm ohnehin als zu gering ausfiel, lieber Konzertmeister bleiben wollte und damit auch nicht den Pflichten eines Kapellmeisters nachkommen müsse, die ihm wohl lästig erschienen:

dabey äusserte Poli noch weiters daß wen[n] er wählen dürfte, ihm noch liber wäre, wen[n] Euer herzogliche Durchlaucht ihn nicht zum Capell-Meister mit den ausgebetenen 2500 g[u]l.[den] befördern, sondern noch ferners als Concert-Meister mit seinem bißherigen Gehalt von 1600 g[u]l.[den] g[nä]d[ig]st beybehalten wollten, in welchem fall aber ihm alleinig neben dem anerbitenden Unterricht im Violonzell, die Geschäfte eines Concert-Meister oblige, und er also von allem componiren der Music, Unterricht im Singen und direction der Kirchen-Music als welches den Capell-Meister angehe, ganz frey seyn würde. ¹⁵

Antonio Boronis Aufgaben werden auch relativ allgemein genannt, allerdings werden bei ihm die einzelnen Tätigkeitsbereiche aufgelistet: Kirchenmusik, Theater und im Vertrag von 1771 alle anderen Bereiche wie Cembalo-Begleitung bei Konzerten, Akademien, Kammermusik und in der Kirche:

Lui in vece sarà obligato di servizi per tutto questo tempo col suo talento non solamente nelle composizioni musicali per la chiesa, teatri ed altro occorenze, ma ancora nel sonare il cembalo ne' concerti, academie o sian Musiche di camera e far il servizio della chiesa et di tutte altre musicali funzioni. ¹⁶

Il detto Boroni sarà, in vece, obligato di servizi per tutto questo tempo in ogni genere di composizione di musica, sia per il Teatro, Chiesa, Musica di Camera, ed in qualunque altre musicali composizioni. ¹⁷

14 Dokument 1784 (nicht näher datiert), in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Agostino Poli, A 21 Bü 613.

15 Schreiben vom März 1782 (nicht näher datiert), in: ebd.

16 Vertrag vom 18. Juni 1771, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Antonio Boroni, A 21 Bü 613.

17 Vertrag vom 17. Juni 1775, in: ebd.

Am 21. Juni 1777 erfolgte eine Anweisung, die sich dezidiert auf die Kirchenmusik bezieht: Für den Oberkapellmeister Boroni sollte der »Text zu einer Messe heraus [geschrieben werden]«. ¹⁸

Konkretere Anmerkungen zu den Aufgabenbereichen finden sich vor allem bei Brescianello und hier sogar deutlich verknüpft mit einer Diskussion um seinen Glauben. Die anfangs zitierte Passage Schwartzkopffs anlässlich der Ernennung Brescianellos zum Oberkapellmeister 1716 verdeutlicht, dass zumindest unter den Kollegen – und sei es letztendlich nur aus Neid oder verletztem Stolz – die Einstellung eines katholischen und zudem jungen und unerfahrenen Musikers nicht als unproblematisch angesehen wurde. Schwartzkopff macht sich in dem Schreiben deswegen dafür stark, dass er sich selbst um die Kirchenmusik kümmern werde. ¹⁹ Bei Brescianellos Vertragsunterlagen ist nun formuliert, dass er »neue compositionen an Kirchen und Tafelstücken Opern, Concerten und dergleichen« ²⁰ anzufertigen habe. Hier ist interessant, dass es eine Passage gibt, die sehr konkret festlegt, was genau Brescianello zu komponieren habe: »Wie er denn dahero auch zu vermehrung unserer Musicalien von seinen eigenen compositionen alljährlich 4 Kirchenstück, 6 biß 8 Concerten und so viel 12 Trio zu unserer musicalien Inventur zu liefern hat«. ²¹ Diese Textstelle wurde allerdings anschließend wieder gestrichen und durch eine vermutlich bewusst offener gestaltete Passage ersetzt: »Wie er dan[n] auch seine von Zeit zu Zeit eigene neue Stück, an Opern und Compositionen bey der Capell zu laßen hat, auch damit man dessen gesichert sey, allwegen auf Georgy zum Inventario an unsere Obermusic-Directorem liefern möge«. ²² Die Anzahl der zu komponierenden Werke ist also im eigentlichen Vertrag nicht festgehalten und vor allem wird die Kirchenmusik nicht mehr explizit erwähnt. Noch flexibler hört es sich bei Brescianellos Wiedereinstellung unter Carl Eugen 1744 an: Ohne auf irgendwelche musikalischen Bereiche genauer einzugehen, wird festgehalten, dass Brescianello »die völlige Direction der HofMusic« ²³ habe und Johann Daniel Hardt als zweiter Kapellmeister als Vertretung (etwa im Krankheitsfall) einspringen solle. ²⁴

Über die Formulierungen der Tätigkeitsbereiche hinaus gibt es nur in zwei Personalakten weitere Anmerkungen, die die Konfession oder den Bereich der Kirchenmusik thematisieren:

18 Dekret vom 21. Juni 1777, in: ebd.

19 Vgl. Schreiben Theodor Schwartzkopffs vom 1. März 1718, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Giuseppe Antonio Brescianello, A 21 Bü 612.

20 »Extractus Staat und Ordnung des gewesenen Rath und Oberkapellmeister Brescianello« (undatiert), in: ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Dokument vom 25. September 1744, in: ebd.

24 Vgl. ebd.

bei Pez und Brescianello und zwar bei beiden zur Zeit des evangelischen Herzogs Eberhard Ludwig. So heißt es bei Pez,

das der Rath und Ober-Capellmeister Pez und die seinigen wegen der von Ihnen profitirenden Röm:[isch] Catholischen Religion, von niemand angefochten, oder tourbirt werde, sondern selbige in einem benachbarten Dorff ungehindert exercire, versehen uns aber auch, gegen Ihme, daß er nicht nur allein von unserer Evangelischen Religion der ungeänderten Augspurg.[ischen] Confession, in allen discursen sich entweder aller Anzüglichkeiten enthalte, oder dergleichen Glaubens-Sachen betreffende Streitigkeiten gänzlich evitire, sondern auch gegen seine Untergebene, ohne ansehen der Person und Glaubens-Profession amtshalber unpassioniert procedire, nicht weniger zu denen Kirchenstücken solche Texte erwehle, welche nicht wider die Evangelische Lehrsätze streitten, oder bei den Unsrigen einige Ergernuß erwecken.²⁵

Eine ähnliche Passage findet sich bei Brescianellos Einstellungsunterlagen:

der Rath und Ober-Capell-Meister Brescianello und die Seinige, wegen der von Ihnen profitirenden Römisch-Catholischen Religion von Niemand angefochten oder tourbirt werde, versehen außer aber auch gegen Ihme, daß Er nicht nur allein von unserer Evangelischen Religion der ungeänderten Augspurgischen Confession, in allen Discursen sich entweder aller Anzüglichkeiten enthalten, oder dergleichen Glaubens-Sachen betreffenden Streitigkeiten evitiren, sondern auch gegen seine Untergebenen ohne Ansehen der Person und GlaubensProfession amtshalber ohnpassionirt procediren, nicht weniger zu denen Kirchenstücken solche Texte erwehlen werde, welche nicht wider die Evangelische Lehrsätze streiten, oder bey denen Unßerigen einige Ägernüß erwecken.²⁶

25 Dekret vom 23. April 1711, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Johann Christoph Pez, A 21 Bü 612.

26 Dokument (undatiert), in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Giuseppe Antonio Brescianello, A 21 Bü 612.

An den Passagen wird deutlich, dass die beiden Musiker von niemandem wegen ihres katholischen Glaubens angegriffen werden (»von Niemand angefochten oder tourbiret«), sie selbst aber natürlich auch nicht die evangelischen Landsleute bedrängen dürften (»aller Anzüglichkeiten enthalten«). Für die Kirchenwerke sollten sie keine Texte auswählen, die den »evangelische[n] Lehrsätze[n]« widersprüchen. Die bei Pez notierte Passage, dass er seine Religion »in einem benachbarten Dorff ungehindert exercire[n]« dürfe, fehlt bei Brescianello – die Toleranz gegenüber der anderen Glaubensrichtung blieb also während der Regierungszeit Eberhard Ludwigs erhalten. Er war jedoch wohl – im Zuge der problematischen Lage um einen nachfolgenden Herrscher – dazu gezwungen, zumindest auf dem Papier etwas weniger liberal zu handeln.

Daneben findet sich noch eine Beschwerde Johann Adolf Ziegesars – der 1730 als Obermusik-Direktor eingestellt wurde – über das Verhalten Brescianellos im evangelischen Gottesdienst:

da des aus und einlauffenden Catholischen Musicorum währenden Gottediens sehr frequent ist, und besonders durch den OberCapell-Meister Brescianello introducirt worden, dahingegen aber wider den Respect zu seyn dencket, zugleich auch zur Verachtung des Evangelischen Gottesdiensts, und zum Scandalo, alß Wann derselbe Von Catholiquen nicht mit angesehen und gehört werden könne, gereichet, so wäre gar wohl die gesezte restriction, daß Er von Anfang biß zum Ende in der Kirche zu verbleiben habe, zu beharren; zugl: dem Ober CapellMeister Brescianello der ohnehin keine Subordination liebet, nicht einzugestehen, ohne vorherige Erlaubniß des Directoris gar weg zu bleiben.²⁷

Für die Musik im Gottesdienst wird in dem Dokument festgelegt:

So hat auch Er Rath und OberCapellMeister in der Kirchen jedesmahlen die Music, so vor alß nach der Predigt selbst aufzuführen, da er aber ohnpäßlichkeit und andere erhebl[ichen] Ur[||]sachen halben solches zuthun nicht vermöchte, hat er hirvon dem Ober Music Directori jedesmahlen die gebührende anzeige zu thun, damit derselbe in Zeithen eine andere weitere bestellung machen könne.²⁸

27 Dokument (undatiert), in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Giuseppe Antonio Brescianello, A 21 Bü 612.

28 Dokument (undatiert), in: ebd.

Das Dokument ist leider nicht datiert; im Text wird allerdings auf einen Beschluss vom 22. Oktober 1732 Bezug genommen, es ist also vermutlich gegen Ende des Jahres 1732 einzuordnen. Zunächst wird ersichtlich, dass Brescianello eigentlich im evangelischen Gottesdienst für die Musik vor und nach der Predigt zu sorgen hatte – er dies aber offensichtlich als eine lästige Pflicht ansah (»Ohnpäßlichkeit und andere erheblichen Ursachen«). Brescianello wird deswegen eingeräumt, dass er sich nicht um diese Musik kümmern müsse, er jedoch immer rechtzeitig absagen solle. Darüber hinaus beschwert sich Ziegesar, dass die katholischen Musiker während des Gottesdienstes in den Kirchenraum kämen und ihn wieder verlassen würden. Das Verhalten würde von Brescianello vorgelebt werden – Ziegesar findet dies respektlos. Man müsste Brescianello und die Musiker darauf hinweisen, dass sie den ganzen Gottesdienst anwesend sein sollten.

Die Passagen verdeutlichen insgesamt also Zweierlei: einerseits dass es von Seiten der Herzöge eine liberale Einstellung gab – dies schlägt sich in den offen formulierten Dienstbeschreibungen in den Verträgen nieder. Andererseits wird – gerade in der Beschwerde Ziegesars – deutlich, dass offensichtlich die evangelische Kirchenmusik eine zum Teil lästige Pflicht für die katholischen Musiker war und vor allem dass die evangelischen Hofmusiker das Verhalten der katholischen Kollegen im Gottesdienst als problematisch empfanden.

Die Kirchenmusik-Akten des württembergischen Hofes bestätigen den Eindruck, der aus den Personalakten gewonnen wurde, dass die katholischen Hofmusiker kaum Musik für den evangelischen Gottesdienst komponierten. Aus den Akten wird ersichtlich, dass für die Bereitstellung von Kantatenjahrgängen insbesondere der Stiftsorganist Johann Georg Christian Störl, der Hofmusiker Georg Eberhard Duntz und der Hoforganist Jacob Senger zuständig waren.²⁹ Allerdings wurden zur Beurteilung und dann letztendlich Beauftragung der Musiker immer die katholischen Oberkapellmeister herangezogen. Die Meinungen von Brescianello und später Jommelli waren also stets gefragt: Sie hielten die jeweils vorgelegten Jahrgänge für gut und befürworteten entsprechend, dass weitere Kantatenjahrgänge von ihren evangelischen Musikkollegen komponiert wurden.³⁰ Selbst komponierten die katholischen Musiker in leitender Position allerdings laut den Kirchenmusik-Akten keine Werke für den evangelischen Gottesdienst.³¹

29 Vgl. v. a.: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Akten Hofkapelle und Hofmusik, A 21 Bü 610 und A 282 Bü 1766.

30 Vgl. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Akten Hofkapelle und Hofmusik, A 21 Bü 610.

31 Vgl. ebd.

Die einzige davon ist Zumsteeg gegen Ende des 18. Jahrhunderts: Nach seiner eigenen Beurteilung war die Musik der evangelischen Schlosskapelle nicht mehr zeitgemäß, weshalb ein neuer Kantatenjahrgang komponiert werden müsste. So schreibt er:

Die Music, welche in der evangelischen Schloßkapelle aufgeführt wird, ist denen in der Tonkunst gemachten Fortschritte, so wie der unterlegte Text, welcher größtentheils nicht weniger als musikalisch ist, dem jetzigen Zeitalter nicht mehr angemessen.³²

Zumsteeg erhielt schließlich 1794 vom Kirchenrat den Auftrag zunächst einen halben Kantatenjahrgang für die evangelische Schlosskirche zu komponieren³³ – hier gibt es nun also einen ganz klaren Fall, bei dem ein katholischer Komponist für evangelische Kirchenmusik herangezogen wurde. Bedenken gab es aber offensichtlich: So sollte nicht ein kompletter, sondern erst einmal ein halber Jahrgang komponiert werden, und die Textauswahl wurde gemeinsam mit Georg Friedrich Griesinger getroffen, einem der Herausgeber des 1791 erschienenen Württembergischen Gesangbuchs³⁴ – es wurde also durchaus darauf geachtet, dass die Kompositionen für den evangelischen Gottesdienst brauchbar waren.

Kirchenmusikalische Werke der Musiker in leitender Funktion am württembergischen Hof

Die Ergebnisse der Personal- und Kirchen-Akten nennen somit kaum bis keine Kirchenkompositionen der katholischen Hofmusiker während ihrer Anstellung am württembergischen Hof. Ein Blick auf die überlieferten Werke der einzelnen Komponisten bestätigt im Prinzip dieses Bild (vgl. Tab. 3).

Während ihrer württembergischen Dienstzeit lag der Schwerpunkt ihres Wirkens nicht auf dem kirchenmusikalischen Bereich – und zwar auch bei den Komponisten, die sich zuvor

32 Schreiben Johann Rudolf Zumsteegs vom 15. Januar 1794, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Akten Evangelische Hofkapelle, A 21 Bü 599.

33 Vgl. Dokument vom 9. Dezember 1794, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Akten Evangelische Hofkapelle, A 21 Bü 599.

34 Vgl. zu Zumsteegs Kantaten für den württembergischen Hof: Reiner Nägele, »... dass es bis zu solchen Aergernissen hat kommen können«. Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 8 (2001), S. 179–192, hier: v. a. S. 180–182.

Tab. 3. Musiker in leitender Funktion und ihre kirchenmusikalischen Werke während ihrer Dienstzeit am württembergischen Hof.

KOMPONIST	WERKE
Brescianello	<i>Missa solenne</i> C-Dur (in Stuttgart?)
Jommelli	<i>Missa pro defunctis</i> Es-Dur, 1756 Miserere g-Moll, 1759 (oder 1765?) Te Deum D-Dur, 1763 <i>Messa a 4 voci concertata</i> D-Dur, 1766
Boroni	<i>Missa</i> B-Dur, 1777 (?)
Poli	<i>Messa solenne</i> Es-Dur, 1784
Zumsteeg	16 geistliche Kantaten, 1795

durchaus diesem Genre widmeten. Die wenigen Werke, die aus der Stuttgarter Zeit der jeweiligen Komponisten überliefert sind, waren zudem eigentlich durchweg für den katholischen Gebrauch gedacht: Brescianello komponierte wohl in Stuttgart eine *Missa solenne* in C-Dur;³⁵ sicher in Württemberg entstanden sind wiederum die *Missa* in B-Dur von Boroni³⁶ und die *Missa* in Es-Dur von Poli.³⁷ Von Jommelli sind vier Werke überliefert: eine *Missa pro defunctis* in Es-Dur, ein Miserere in g-Moll, ein Te Deum in D-Dur sowie eine *Missa a 4 voci concertata* in D-Dur.³⁸ Davon hebt sich nur Zumsteeg ab, der neben katholischen Messen auch – wie bereits in den Akten thematisiert wurde – Kantaten für den protestantischen Gottesdienst anfertigte.³⁹

Drei der vier kirchenmusikalischen Werke Jommellis sind zu ganz konkreten Anlässen entstanden: Das Requiem komponierte er 1756 für die Beisetzung der Herzoginmutter, Maria

35 Vgl. Art. »Brescianello, Giuseppe Antonio«, in: *MGG2*, Personenteil 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 853 f., hier: Sp. 853 (Schriftleitung/J. Harris Mitchell).

36 Vgl. Antonio Boroni, *Missa in B*, Stuttgart Württembergische Landesbibliothek, HB XVII 100.

37 Vgl. Agostino Poli, *Messa solenne. per Uso Della cappella Ducale*, Neapel, Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0148685&mode=all&teca=MagTeca++ICCU>, letzter Zugriff: 12.9.2017.

38 Vgl. Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *Lexikon der Kirchenmusik* (= *Enzyklopädie der Kirchenmusik* 6/1), hg. v. Günther Massenkeil u. Michael Zywiets, 1. Bd.: A–L, Laaber 2013, S. 583–585, hier: S. 584 (Wolfgang Hochstein); Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *MGG2*, Personenteil 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 1148–1159, hier: Sp. 1151–1152 (Reiner Nägele).

39 Vgl. Nägele, »Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg«, v. a. S. 180–182.

Augusta; das *Te Deum* 1763 zum Geburtstag Carl Eugens und die Messe in D-Dur 1766 zur Einweihung der neuen herzoglichen Kapelle im Schloss Solitude.⁴⁰ Jommelli widmete sich also der Kirchenmusik in Stuttgart und Ludwigsburg nur bei außergewöhnlichen Gelegenheiten, deren feierlicher Rahmen Musik erforderte, die wiederum bei diesen Anlässen auch im protestantischen Württemberg ausnahmsweise erlaubt war – der Tod der katholischen Mutter des Herzogs ließ die Komposition einer Messe zu, ebenso die Einweihung der katholischen Kapelle. Die Geburtstage von Carl Eugen wurden 1763 und 1764 allgemein viel prächtiger gefeiert als sonst, um von den politischen Sorgen – der Druck der Landstände verschärfte sich zu dieser Zeit⁴¹ – abzulenken. Das *Te Deum* diente also als weiterer musikalischer Schmuck der Feier. Das kirchenmusikalische Schaffen Jommellis im protestantischen Stuttgart unterscheidet sich folglich grundlegend von demjenigen seiner früheren Wirkungsorte: Sowohl in Venedig, als auch in Rom komponierte er zum einen viel mehr Kirchenmusik, zum anderen vor allem gottesdienstliche Gebrauchsmusik im engeren Sinn.⁴² Im katholischen Italien fertigte Jommelli also regelmäßig kirchenmusikalische Werke an, im protestantischen Württemberg wandte er sich nur dann der Kirchenmusik kompositorisch zu, wenn es sich um katholische handelte; und die Anlässe dafür waren – den Vorgaben der Landstände entsprechend – überschaubar. Unter dem Migrations-Aspekt ist hierbei interessant, dass musikalisches Material der Kirchenmusik-Werke aus Venedig und Rom nach Württemberg ›wanderte‹: In seiner Stuttgarter Kirchenmusik hat Jommelli nämlich zum Teil aus Gründen des Zeitdrucks auf Passagen aus geistlichen Werken, die er bereits zu einem früheren Zeitpunkt in Italien komponiert hatte, zurückgegriffen.⁴³ Allerdings hat Jommelli diese nicht 1:1 kopiert, sondern umgestaltet und den neuen Zusammenhängen angepasst – musikalisch finden sich in den Kirchenwerken nämlich ähnliche Tendenzen wie in Jommellis Opern: etwa ein größerer Instrumentalapparat, Eigenständigkeit des

40 Vgl. zu den Kirchenwerken Jommellis am württembergischen Hof: Wolfgang Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli*, 1. Bd., Hildesheim 1984, v. a. S. 51–57, 353–354; Wolfgang Hochstein, »Jommellis Kirchenkompositionen während seiner Stuttgarter Zeit«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 3 (1996), S. 179–195, hier: v. a. S. 179–185; Jochen Reutter, »Trauersymbolik im Introitus des Requiem. Jommelli und die Gattungstradition«, in: *Mozart Studien* 7 (1997), S. 81–103, hier: v. a. S. 81–86; James Savage, *The »Württemberg« Te Deum of Niccolò Jommelli*, Diss. masch., Washington 1984, v. a. S. 5 f.; Schmid, »Das Requiem von Niccolò Jommelli«, v. a. S. 11–12.

41 Vgl. Haug-Moritz, *Württembergischer Ständekonflikt und deutscher Dualismus*, S. 51.

42 Vgl. Hochstein, »Jommellis Kirchenkompositionen«, S. 179 f.; Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *MGG* 2, Sp. 1151 f. (Reiner Nägele).

43 Vgl. Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli*, S. 354; Hochstein, »Jommellis Kirchenkompositionen«, S. 184 f.; Reutter, »Jommelli und die Gattungstradition«, S. 82–85; Schmid, »Das Requiem von Niccolò Jommelli«, v. a. S. 23 f.

Orchester-Parts oder dicht angeschlossene Einzelsätze beziehungsweise eine Tendenz zur Durchkomposition.⁴⁴

Bei Boroni und Poli handelt es sich auf Seiten der Kirchenmusik ebenfalls um Einzelwerke, nicht um regelmäßige Kompositionen für den liturgischen Gebrauch. Von Boroni, der sonst einige geistliche Werke komponierte, ist aus seiner Zeit am württembergischen Hof nur eine *Missa* in B-Dur überliefert; von Poli, bei dem die Quellenlage nahelegt, dass er sich insgesamt vor allem der Instrumentalmusik widmete, eine Messe in Es-Dur. Während Polis *Messa solenne* auf dem Deckblatt angibt, dass sie im Jahr 1784 für den katholischen Gebrauch in der herzoglichen Kapelle komponiert wurde,⁴⁵ ist dies bei Boronis Messe leider nicht vermerkt.⁴⁶

Es könnte jedoch sein, dass es sich bei Boronis Komposition um diejenige handelt, zu der es in seiner Personalakte am 21. Juni 1777 eine Notiz gibt – den »Text zu einer Messe heraus [zu schreiben]«. ⁴⁷ Der Sachverhalt, dass der Messtext extra notiert werden sollte, ist eigentlich etwas verwunderlich – der lateinische Text war Boroni ja sicherlich bekannt –, allerdings durchaus plausibel, wenn man einen Blick in die Komposition wirft: Bei Boronis *Missa* in B-Dur handelt es sich nämlich um ein Werk, dem eine deutsche Übersetzung des Messtextes zugrunde liegt. Übereinstimmungen lassen vermuten, dass die deutsche Form der Messe von Benedikt Maria Werkmeister vertont wurde, den Herzog Carl Eugen dann 1784 als Hofprediger in Stuttgart einstellte.⁴⁸ Vermutlich war auch Boronis Komposition für den katholischen Gottesdienst des Herzogs gedacht, bei der jedoch die Wahl einer deutschen Übersetzung des Messtextes eine Besonderheit darstellt – denn die Verwendung der deutschen Sprache in liturgischem Kontext zu dieser Zeit wird allgemein vor allem als ein Charakteristikum der evangelischen Kirchenmusik⁴⁹ angesehen. Es zeigt allerdings, – wie auch ein paar Jahre später Holzbauers Lobamt in Mannheim⁵⁰ – dass die Trennlinien katholisch / lateinischer und evangelisch / deutscher Text in der Praxis offensichtlich nicht so klar waren.

44 Vgl. Hochstein, »Jommellis Kirchenkompositionen«, S. 185.

45 Vgl. Agostino Poli, *Messa solenne. per Uso Della cappella Ducale*, Neapel, Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

46 Antonio Boroni, *Missa in B*, Stuttgart Württembergische Landesbibliothek, HB XVII 100.

47 Dekret vom 21. Juni 1777, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Antonio Boroni, A 21 Bü 613.

48 Vgl. Joseph Listl, *Kirche und Staat in der neueren katholischen Kirchenrechtswissenschaft* (= *Staatskirchenrechtliche Abhandlungen* 7), Berlin 1978, S. 60.

49 Vgl. Silke Leopold, »Kirchenmusik im mütterlichen Accente. Vogler, Holzbauer und die deutschsprachige Messe in der Kurpfalz«, in: *Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution*, hg. v. Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann u. Hermann Wiegand, Regensburg 2013, S. 583–593, hier: S. 583 f.

50 Vgl. ebd.

Auch bei einer Komposition Jommellis waren die Grenzen zwischen den Konfessionen nicht so eng: Bei seinem Requiem kann man in gewisser Weise von konfessioneller Migration sprechen. Christian Friedrich Daniel Schubart versah es offensichtlich mit einem deutschen Text, um nach eigener Aussage »diß herrliche Stük auch für die Protestanten brauchbar zu machen«. ⁵¹ Und Zumsteegs Kantaten-Kompositionen sind wiederum ein Beispiel dafür, dass sich auch ein katholischer Hofkomponist der evangelischen Gebrauchsmusik zugewandt hat. Sie folgen dabei weitgehend dem Prinzip instrumentale Einleitung-Tutti-Solo-Tutti, wobei Zumsteeg stets mit einem neuen textlichen Gedanken auch einen neuen musikalischen – und zwar fast ausschließlich einen melodischen – einführt. Diese Gestaltung erinnert stark an Jommellis Kantaten ⁵² und spiegelt somit auch die Stuttgarter ›Komponisten-Ausbildung‹ wider.

Katholische Hofmusiker am württembergischen Hof – wenig »angefochten oder tourbirt« ⁵³

Betrachtet man nun abschließend die Einzelergebnisse aus den Personal- und Kirchenmusikakten sowie die am württembergischen Hof entstandenen geistlichen Werke der in leitender Position tätigen Hofmusiker, so ist zunächst festzuhalten, dass es trotz vieler katholischer Hofmusiker relativ wenige Einträge bezüglich der konfessionellen Besonderheit in den Akten gibt und die Anzahl der Kirchen-Kompositionen der Kapellmeister übersichtlich ist. Obwohl sie laut ihrer Verträge für alle Bereiche der Hofmusik, also auch für die Kirchenmusik zuständig waren, widmeten sich die katholischen Kapellmeister nicht der regelmäßig benötigten Kirchenmusik, indem sie selbst für den evangelischen Gottesdienst komponierten. Dies übernahmen andere, evangelische Musiker. Dennoch war aber die Meinung der katholischen Kapellmeister in Bezug auf die Qualität der Kompositionen ihrer Kollegen gefragt. Eine Ausnahme stellt – wie gezeigt wurde – Zumsteeg dar, der Ende des 18. Jahrhunderts Kantaten komponierte.

Beim Vergleich der Einstellungsdekrete wurde deutlich, dass sie, was den Aufgabenbereich betrifft, eigentlich durchweg bei allen Kapellmeistern recht allgemein formuliert sind. Auffallend ist, dass nur bei Pez und Brescianello auf die konfessionelle Besonderheit explizit

51 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt*, Stuttgart 1791, <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10066811-0>, (letzter Zugriff: 12.9.2017), S. 124; vgl. dazu auch Reutter, »Jommelli und die Gattungstradition«, S. 81.

52 Vgl. Nägele, »Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg«, S. 187.

53 Dekret vom 23. April 1711, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Johann Christoph Pez, A 21 Bü 612.

hingewiesen wird. Zur Zeit des evangelischen Herrschers Eberhard Ludwig wird ihnen zugestanden, dass sie ihren katholischen Glauben – mit den vom Land vorgegebenen Einschränkungen – ungehindert leben dürfen. Ab Carl Alexander finden sich solche Hinweise nicht mehr – unter den katholischen Herzögen war dies wohl am Hof Usus geworden. Interessant ist auch, dass sich nur zur Zeit Eberhard Ludwigs Beschwerden anderer Musiker finden, die die Glaubensfragen betreffen: Schwartzkopffs Bedenken gegenüber Brescianello und Ziegesars Klage über das Verhalten der katholischen Musiker im Gottesdienst. Offensichtlich fanden solche Dinge nur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gehör oder die evangelischen Musiker trauten sich nur unter einem evangelischen Herrscher diese zu äußern. Hier zeigt sich also durchaus ein problematisches Verhältnis zwischen den deutschen, evangelischen Musikern und dem Migranten Brescianello – sicherlich auch aus Neid der einheimischen Musiker aufgrund der bevorzugten Beförderung des Italieners.

Was die Werke der katholischen Oberkapellmeister und Kapellmeister betrifft, so sind diese, egal ob unter einem evangelischen oder katholischen Herzog, wenige. Die italienischen Hofmusiker widmeten sich kompositorisch nur der katholischen Kirchenmusik, was eben im protestantischen Württemberg nur bei konkreten Anlässen notwendig war, die wiederum sehr überschaubar waren. Hier gab es also weniger einen für Migration typischen Austausch.

Dieser fand auf anderer Ebene statt: Etwa indem Jommelli musikalisches Material seiner Kirchenmusikwerke aus Venedig und Rom in Stuttgart verwendete, Boroni in seiner Messe eine deutsche Übersetzung des lateinischen Messtextes zugrunde legte oder Zumsteegs Kompositionsweise in den Kantaten an diejenige Jommellis erinnert. Auch das Mitwirken katholischer Hofmusiker im Gottesdienst der anderen Konfession⁵⁴ ist als ein Akt des kulturellen Austauschs zu sehen. Insgesamt bleibt jedoch festzuhalten, dass die Kirchenmusik bei den katholischen Hofmusikern einen Randbereich darstellte – ihre Hauptaufgabe lag in einem anderen Bereich, nämlich dem des Musiktheaters. Hier brachten sie vor allem neue Impulse aus ihrem Heimatland mit und prägten so das musikalische Geschehen am Hof.

Und um abschließend noch einmal auf die anfangs gestellten Fragen zurückzukehren, ob die katholische Religionszugehörigkeit ein Problem darstellte, die Musiker also »angefochten oder tourbiert«⁵⁵ wurden, und ob die Konfession beim Komponieren eine Rolle spielte,

54 Vgl. dazu allgemein Christian Bunnens, »Die politische und religiöse Situation zu Beginn der Neuzeit«, in: *Geschichte der Kirchenmusik* (= *Enzyklopädie der Kirchenmusik* Band I/2), hg. v. Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher, 2. Bd.: Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen, Laaber 2012, S. 11–18, hier: S. 15.

55 Dekret vom 23. April 1711, in: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Johann Christoph Pez, A 21 Bü 612.

so sind diese mit einem klaren ›Jein‹ zu beantworten. Ja, problematisch war die katholische Religionszugehörigkeit im Allgemeinen in Württemberg und manche deutschen Hofmusiker störten sich offensichtlich daran. Ansonsten stellte dies aber gerade in den Augen der Herzöge kein Problem dar. Und beim Komponieren spielte der Glaube insofern eine Rolle, dass der Großteil der evangelischen Werke von evangelischen Musikern komponiert wurde, diejenigen für den katholischen Gebrauch von den konfessionellen Migranten am Hof. Ansonsten spielte der Glaube aber eigentlich eine untergeordnete Rolle, da etwas Anderes im Zentrum des höfischen Musiklebens stand:⁵⁶ die italienische Oper und hierfür gab es keine Zweifel, dass in erster Linie die Italiener gefragt waren.⁵⁷ Zahlenmäßig gab es also im protestantischen ›Ländle‹ enorm viele konfessionelle Migranten, die musikalische Realität am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg wurde jedoch offensichtlich weniger von den Glaubensunterschieden geprägt als vielmehr von der Bereicherung auf dem Gebiet der Oper durch die Italiener.

56 Vgl. zum Musikleben am württembergischen Hof allgemein: Reiner Nägele, »Die Württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme«, mit einer Zusammenstellung der Musikerliste von Bärbel Pelker, in: *Süddeutsche Hofkapellen. Eine Bestandsaufnahme* (= *Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik* 1), hg. v. Silke Leopold u. Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 479–535, hier: v. a. S. 479–486.

57 Vgl. Norbert Dubowy, »Italienische Instrumentalisten in deutschen Hofkapellen«, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians* (= *Speculum Musicae* 8), hg. v. Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 61–120, hier: v. a. S. 68, 113–117.

Quellen

Akten

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Akten Evangelische Hofkapelle, A 21 Bü 599.

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Akten Hofkapelle und Hofmusik, A 21 Bü 610.

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Akten Hofkapelle und Hofmusik, A 282 Bü 1766.

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Agostino Poli, A 21 Bü 613.

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Antonio Boroni, A 21 Bü 613.

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Giuseppe Antonio Brescianello, A 21 Bü 612.

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Ignaz Holzbauer, A 21 Bü 612.

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Johann Christoph Pez, A 21 Bü 612.

Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, Personalakte Niccolò Jommelli, A 21 Bü 613.

Musikalien

Boroni, Antonio: *Missa in B*, Stuttgart Württembergische Landesbibliothek, HB XVII 100.

Poli, Agostino: *Messa solenne. per Uso Della cappella Ducale*, Neapel, Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccujsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0148685&mode=all&teca=MagTeca++ICCU>, letzter Zugriff: 12.9.2017.

Texte

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt*, Stuttgart 1791, <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10066811-0>, letzter Zugriff: 12.9.2017.

Literatur

- Art. »Brescianello, Giuseppe Antonio«, in: *MGG2*, Personenteil 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 853–854, (Schriftleitung J. Harris Mitchell).
- Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *Lexikon der Kirchenmusik* (= *Enzyklopädie der Kirchenmusik* 6 / 1), hg. v. Günther Massenkeil u. Michael Zywiets, 1. Bd. A–L, Laaber 2013, S. 583–585, (Wolfgang Hochstein).
- Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *MGG2*, Personenteil 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 1148–1159, (Reiner Nägele).
- Bunners, Christian: »Die politische und religiöse Situation zu Beginn der Neuzeit«, in: *Geschichte der Kirchenmusik* (= *Enzyklopädie der Kirchenmusik* Band I / 2), hg. v. Wolfgang Hochstein u. Christoph Krummacher, 2. Bd.: *Das 17. und 18. Jahrhundert. Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen*, Laaber 2012, S. 11–18.
- Calella, Michele: »Migration, Transfer und Gattungswandel. Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts«, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (= *Analecta musicologica* 49), hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort u. Silke Leopold, Kassel 2013, S. 171–181.
- Dubowy, Norbert: »Italienische Instrumentalisten in deutschen Hofkapellen«, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians* (= *Speculum Musicae* 8), hg. v. Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 61–120.
- Ehrmann-Herfort, Sabine u. Leopold, Silke: »Vorwort«, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (= *Analecta musicologica* 49), hg. v. dens., Kassel 2013, S. 7–10.
- Haug-Moritz, Gabriele: »Carl Alexander«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 254–256.
- Dies.: »Carl Eugen«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 258–264.
- Dies.: *Die württembergische Ehrbarkeit. Annäherung an eine bürgerliche Machtelite der Frühen Neuzeit* (= *Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte* 13), Tübingen 2009.
- Dies.: »Die Zeit der katholischen Herzöge (1733–1795). Einleitung«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 247–254.

- Dies.: *Württembergischer Ständekonflikt und deutscher Dualismus. Ein Beitrag zur Geschichte des Reichsverbands in der Mitte des 18. Jahrhunderts* (= *Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg*, Reihe B, Forschungen 122), Stuttgart 1992.
- Henzel, Christoph: »Hofkapellmeisteramt und Konfession in Deutschland im 18. Jahrhundert«, in: *Die Tonkunst* 2 (2020), S. 115–125.
- Hochstein, Wolfgang: *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli*, 2 Bde, Hildesheim 1984.
- Ders.: »Jommellis Kirchenkompositionen während seiner Stuttgarter Zeit«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 3 (1996), S. 179–195.
- Leopold, Silke: »Kirchenmusik im mütterlichen Accente. Vogler, Holzbauer und die deutschsprachige Messe in der Kurpfalz«, in: *Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution*, hg. v. Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann u. Hermann Wiegand, Regensburg 2013, S. 583–593.
- Dies.: »Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen«, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (= *Analecta musicologica* 49), hg. v. Sabine Ehrmann-Herfort u. ders., Kassel 2013, S. 30–39.
- Listl, Joseph: *Kirche und Staat in der neueren katholischen Kirchenrechtswissenschaft* (= *Staatskirchenrechtliche Abhandlungen* 7), Berlin 1978.
- Nägele, Reiner: »... dass es bis zu solchen Aergernissen hat kommen können«. Die Kirchenkantaten von Johann Rudolf Zumsteeg«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 8 (2001), S. 179–192.
- Ders.: »Die Württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme«, mit einer Zusammenstellung der Musikerliste von Bärbel Pelker, in: *Süddeutsche Hofkapellen. Eine Bestandsaufnahme* (= *Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik* 1), hg. v. Silke Leopold u. Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 479–535.
- Reutter, Jochen: »Trauersymbolik im Introitus des Requiems. Jommelli und die Gattungstradition«, in: *Mozart Studien* 7 (1997), S. 81–103.
- Savage, James: *The »Württemberg« Te Deum of Niccolò Jommelli*, Diss. masch., Washington 1984.
- Schmid, Manfred Hermann: »Das Requiem von Niccolò Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell 1756«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 4 (1997), S. 11–30.

Stievermann, Dieter: »Eberhard Ludwig«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 169–172.

Ders.: »Friedrich Ludwig«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 173 f.

Ders.: »Von Herzog Friedrich I. bis zu Herzog Eberhard Ludwig (1593–1733). Einleitung«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens u. a., Stuttgart 1997, S. 129–136.

Norbert Dubowy (Salzburg)

Italienische Instrumentalisten an deutschen Höfen

Der vorliegende Beitrag knüpft an eine im Jahr 2001 veröffentlichte Studie zu italienischen Instrumentalisten in deutschen Hofkapellen an, die im Rahmen eines Publikationsprojekts zur Diaspora italienischer Musiker in Europa im 18. Jahrhundert entstanden war.¹ Innerhalb des Kontexts der europäischen Musikermigration mag es hilfreich sein, das seinerzeit gesammelte Material noch einmal zu befragen und an einigen Stellen zu erweitern. Ziel war es damals wie heute nicht, lediglich Namen und Geschichten zusammenzutragen, sondern zu versuchen, die Fakten in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Besonderes Anliegen war dabei die Darstellung der sich wandelnden Struktur der Institution Hofkapelle bzw. Hofmusik und der Verortung der darin tätigen Instrumentalisten, sowohl als Gruppe wie auch als Individuen. Während einige der Überlegungen und Fakten der ursprünglichen Studie an dieser Stelle noch einmal nachgezeichnet werden, soll es im Folgenden darum gehen, die eigenen Thesen noch einmal aufzugreifen, auf den Prüfstand zu stellen sowie durch Aspekte, die seinerzeit vernachlässigt werden mussten, zu ergänzen. Einer der leitenden Gedanken soll daher die Frage nach der Funktion der ausländischen Musiker im Verband der Hofmusik als ausführendem Medium sein sowie nach den Aufgaben und Erwartungen, die in diesem Zusammenhang an den individuellen Musiker herangetragen wurden.

Zu den Voraussetzungen

Über die Präsenz italienischer Musiker in Mitteleuropa herrschten bei den Einheimischen schon im 17. und 18. Jahrhundert Vorstellungen, die einer kritischen Prüfung oft nur bedingt standhalten. Fremdenfeindlichkeit, Voreingenommenheit gegenüber Mitgliedern eines anderen Kulturkreises, konfessionelle Konflikte, Sozialneid, das Gefühl, gegenüber Fremden benachteiligt zu sein, sind Haltungen, die auch schon im 18. Jahrhundert artikuliert wurden. Bereits zu dieser Zeit findet man die Auffassung, die Italiener würden alle guten Positionen, die man als einheimischer Musiker haben könnte, besetzen, sodass für die deutschen Musiker kein Platz bliebe. Exemplarisch ist in dieser Hinsicht eine Äußerung von

1 Norbert Dubowy, »Italienische Orchestermusiker in deutschen Hofkapellen im 18. Jahrhundert«, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hg. v. Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 61–120.

Johann Mattheson, der schon 1725 meinte: »Zu verwundern ist es / wie die Italiäner / von so langen zeiten her / im Besitz der besten musicalischen Aemter bei den Europäischen Höfen gestanden sind / und die Einländer allenthalben weggebissen haben.«² Die Meinung ist aus Sicht derjenigen, die sich auf dem Markt behaupten mussten und für die die Fremden aus dem »Welschland« Konkurrenten waren, verständlich. Die durch Mattheson belegte Auffassung war damals schon so falsch wie heute und beruht auf einer Vorstellung, bei der das Fremde – hier in Gestalt der aus dem Süden stammenden Musikerkollegen – als größer und bedrohlicher wahrgenommen wird, als es tatsächlich ist. Denn in Wirklichkeit sprechen die Fakten eine andere Sprache; um es mit einfachen Worten auszudrücken: Es hat keine Invasion der Italiener gegeben. Und es wäre gleichermaßen falsch anzunehmen, jede Hofkapelle hätte zumindest einen Italiener in ihren Reihen haben müssen. Überblickt man die Entwicklung und den Zustand der Hofmusiken im 18. Jahrhundert, muss man zu der Feststellung kommen, dass es immer Kapellen gegeben hat, die – zumal unter den Instrumentalisten – ganz ohne italienische Musiker auskamen, so wie es Kapellen geben konnte, in denen der Anteil höher war. Auch kann sich die personelle Zusammensetzung einer Hofmusik im Laufe der Zeiten natürlich ändern. Welche Position ein ausländischer Musiker aber einnehmen konnte (und insofern ist Matthesons Erwähnung der »musicalischen Aemter« nicht ganz falsch), war wohl in den seltensten Fällen beliebig, sondern folgte bestimmten Prinzipien oder lässt sich zumindest aus den Umständen erklären, wie im Anschluss noch zu zeigen sein wird.

Eine Gesamtstatistik aller Hofmusiken des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa liegt nicht vor, weshalb alle im Folgenden genannten Zahlen nur einen relativen Wert haben. Bei ca. 30 für diese Studie statistisch erfassten Hofhaltungen, können wir in absoluten Zahlen von ca. 120 italienischen Instrumentalisten sprechen. Nicht berücksichtigt sind in dieser Zahl die Sänger sowie die Kapellmeister, die direkt als solche in ihr Amt berufen wurden. Bei den Kapellmeistern war es immer wieder möglich, dass sie über die Position des Konzertmeisters in die Stellung des Kapellmeisters aufstiegen; dies wäre in der Statistik natürlich zu berücksichtigen.

Die Namen der Musiker stammen aus diversen Quellen; zu diesen zählen zeitgenössische Publikationen wie Hof- und Adresskalender, Periodika wie Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritische Beyträge* oder Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik*, neuere

2 Johann Mattheson, *Critica Musica*, 2. Bd., Hamburg 1725, S. 81. Die hier angesprochene Haltung ist zuletzt auch beleuchtet bei Juliane Riepe, »Die meisten grossen herrn haben einen so entsezlichen Welschlands-Paroxismus.« Italienische Kapellmeister an deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts«, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 287–322.

Sekundärliteratur wie institutionengeschichtliche Untersuchungen zu einzelnen Orten, sowie Datenbanken und Verzeichnisse, darunter auch die Musikerlisten des Projekts der *Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik*, die auf der Webseite des Projekts veröffentlicht worden sind.³

Jede Zahl ist nur ein Näherungswert, da sich die Herkunft eines Musikers oft nicht bestimmen oder belegen lässt, und allein eine italienisch klingende Namensform irreführend sein kann, wie die Namen Rosetti oder Punto belegen. Ich habe an anderer Stelle über den in der Sekundärliteratur als Italiener geführten Oboisten und Flötisten Giovanni Francesco Biarelle (italianisiert: Pirelli) berichtet, der aber wahrscheinlich viel eher aus Flandern denn aus Italien stammte.⁴ In manchen Primärquellen ist die Herkunft eines Musikers genannt, andere Quellen deuten wenigstens durch die typographische Auszeichnung des Namens in einer Liste an, dass ein Musiker aus dem Ausland stammt;⁵ in einigen Fällen hat die Forschung die Herkunft eruieren können. Die Zahl 120 sagt noch nicht viel – zumal es nicht möglich ist (bzw. nicht versucht wurde) die absolute Zahl an Hofmusikern zu bestimmen. Nimmt man die Auflistung der Musiker durch die *Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik* als Vergleichsmaßstab, betragen die italienischen Instrumentalisten im Datenbestand der *Südwestdeutschen Hofmusik* nur ca. 4 Prozent;⁶ das ist ein Wert, den man mit einer gewissen Berechtigung auch für den übrigen mitteleuropäischen Raum annehmen kann.

Gleichermaßen bedeutsam ist die Frage, warum überhaupt Italiener in musikalischen Institutionen an deutschen Höfen aufgenommen wurden, ein Phänomen, das sich – mit wechselnder Intensität – seit dem 16. Jahrhundert beobachten lässt. Diese Frage wäre leicht zu beantworten mit dem Hinweis auf eine allgemeine Mode oder Schwärmerei für das Italienische auf

-
- 3 Die Musikerdatenbank ist erreichbar unter <https://www.haw.uni-heidelberg.de/forschung/forschungsstellen/hofmusik/hofmusik-musiker.de.html>? (letzter Zugriff: 17.2.2020).
- 4 Norbert Dubowy, »Musical Travels: Sources of Musicians' Tours and Migrations in the Seventeenth and Eighteenth Century«, in: *Musicians Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, hg. v. Gesa zur Nieden und Berthold Over, Bielefeld 2016, S. 207–226, hier S. 211 f. Biarelle gilt als Italiener in Dieter Kirsch, *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Würzburg 2002, S. 60; siehe auch Datensatz »Biarelle (Pirelli), Giovanni Francesco« in *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, hg. v. Josef Focht (<http://bml.o.de/b2508>, Zugriff: 1.2.2019).
- 5 Siehe als Beispiel die Auflistung der Hofmusik von Baden-Durlach in *Des hochlöbl. Schwäbischen Krayses vollständiges Staats- und Address-Buch*, Ulm 1771, S. 32. Dort sind die Namen des Kapellmeisters Hyacintho Sciatti (Giacinto Schiatti) und des Waldhornisten Pompeati durch die Verwendung der lateinischen Buchantiqua ausgezeichnet. Während Schiatti (zuvor Geiger in der Württembergischen Hofkapelle, dann Konzertmeister in Karlsruhe) hinlänglich belegt ist, scheint für Johann Heinrich Bernhard Pompeati die italienische Herkunft nicht gesichert.
- 6 Die Berechnung wurde erstellt auf Grundlage der Daten unter <http://www.hof-musik.de/html/hofmusiker.html> (letzter Zugriff: 11.6.2017). Für eine aktuellere Version siehe Anm. 3. Einzelnachweise ggf. auch in: *Südwestdeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1)*, hg. v. Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479.

Seiten derer, die für die Anstellung der Musiker verantwortlich waren, also der Dienstherrn, vom Grafen über den Fürstbischof, Herzog und Kurfürsten bis hin zum Kaiser. Aus der Sicht der Untertanen mag sich diese als übertrieben empfundene Vorliebe für alles Italienische als Bevorzugung italienischer Musiker darstellen, für die Leopold und Wolfgang Amadé Mozart den Begriff »Welschlands-Paroxysmus« verwendet haben.⁷ Aus Sicht der Dienstherrn steht, bei allen Auswüchsen, die es gegeben haben mag, die Vorstellung einer bestimmten Qualität, Schönheit und Eleganz sowie einer gewissen Aktualität, Modernität und Weltläufigkeit im Vordergrund, die man sich an den Hof holen wollte. Man kann also davon ausgehen, dass es vielerorts ein grundsätzliches Interesse an italienischer bzw. italienisch-geprägter Musik gab. Ich glaube aber, dass man an dieser Stelle durchaus tiefer gehen kann und muss, wenn man die Frage beantworten möchte, ob und wie sich diese Vorliebe und vordergründige Schwärmerei sachlich artikuliert und institutionell manifestiert. Wenn es also zur Aufnahme von italienischen Instrumentalisten an deutschen Höfen kam, um welche Musiker und um welche Instrumente handelte es sich, und warum wurden gerade diese Italiener engagiert, d. h. Spieler eines ganz bestimmten Instruments und einer ganz bestimmten Qualifikation und keine anderen? Es gibt mindestens drei Aspekte, die in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind und auf die im Folgenden eingegangen werden soll: die stilgerechte Aufführung, der Zusammenhang von sich wandelnder Ensemblestruktur und Orchester sowie unterschiedliche Aufgaben und Fähigkeiten der Spieler.

1. Italienischer Stil, d. h. spezielles Wissen zur stilgerechten Aufführung italienischer Musik

Es gibt eine bekannte Anekdote zu Georg Friedrich Händel und Arcangelo Corelli von Händels erstem Biographen John Mainwaring. Dieser berichtet, Corelli habe eine Ouvertüre Händels – man nimmt im Allgemeinen an, es sei die Sinfonia zu *Il trionfo del tempo e del disinganno* (1707) – nicht spielen können und habe sich damit entschuldigt, dass diese Musik im »französischen Stil« geschrieben sei, von dem er aber nichts verstehe.⁸ Ob sich die Episode so

7 Maria Anna Mozart an Leopold Mozart mit einer Nachschrift von Wolfgang Amadé Mozart, Brief vom 29./30.9.1777 (Bauer/Deutsch No. 339), Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart, Brief vom 4.10.1777 (Bauer/Deutsch No. 343). Alle Briefe im Folgenden nach *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg (<https://dme.mozarteum.at/briefedokumente/>; letzter Zugriff: 1.2.2019).

8 John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760, S. 56–57; in Mainwarings Bericht ist nur allgemein von Ouvertüren die Rede. Die Verbindung zu *Il trionfo* wird spätestens 1811 gezogen (siehe *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Juni 1811, Sp. 420).

zugetragen hat, sei dahingestellt, aber sie legt Zeugnis ab für das Bewusstsein verschiedener Nationalstile, und dass es speziellen Wissens und Erfahrung bedurfte, die entsprechenden Kompositionen sach- und fachgerecht, d. h. stilgerecht, aufzuführen.

Aus der Sicht der Hofkapelle war es also sicherlich wünschenswert, Musiker mit der entsprechenden Erfahrung in den eigenen Reihen zu haben. Zum einen kann dies gewährleistet sein durch einheimische Musiker, die eine derartige Zusatzerfahrung erworben haben, zum anderen aber auch durch Aufnahme von französischen oder italienischen Musikern, die ihr Gepäck an stilistischer Erfahrung mitbringen und an die Kollegen weitergeben können.

Um dieser Anforderung zu begegnen, haben zahlreiche Musiker, besonders in den Jahren und Jahrzehnten um und nach 1700, die Notwendigkeit verspürt, sich vor Ort, also in Frankreich (z. B. bei Jean-Baptiste Lully) oder in Italien (z. B. bei Arcangelo Corelli), die notwendige Erfahrung anzueignen (Georg Muffat, Agostino Steffani u. a. m.). Diese Art der Instruktion, die Weitergabe und Vermittlung im persönlichen Kontakt, ist von großer Bedeutung. Man spricht hier gerne von Schülerschaft oder Lehrzeit, doch sollte man die Begriffe nicht zu eng nehmen; in vielen Fällen waren die »Schüler« erwachsene, ausgereifte Persönlichkeiten, sodass – anders ausgedrückt – eher von einer Zusatzqualifikation oder Weiterbildung gesprochen werden sollte, wie etwa im Fall von Johann Georg Pisendels Aufenthalt 1716/1717 in Venedig.

Musiker mit der gewünschten Stilkenntnis, seien diese aus den entsprechenden Ländern herbeigeht oder seien es Einheimische mit Auslandserfahrung, sind ein Plus für die Hofkapelle und können einen das gesamte Ensemble prägenden Einfluss haben. Die Dresdener Hofkapelle wird gerne als ein Beispiel angeführt, wo ein Wechsel von einer französischen zu einer italienischen Ausrichtung zu beobachten sei, der sich mit der musikalisch-stilistischen Vorerfahrung ihrer führenden Musiker verbindet und zugleich mit dem dynastischen Wechsel von August dem Starken (Friedrich August I.) zu Friedrich August II. einhergeht.⁹ So werde der durch den flämischen Konzertmeister Jean-Baptiste Volumier (ca. 1670–1728) vertretene französische Stil durch den von Johann Georg Pisendel propagierten italienischen bzw. gemischten Stil abgelöst.¹⁰

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Sensibilität für Nationalstile besonders ausgeprägt. Bedeutsam ist vor allem der Antagonismus von französischem und italienischem Stil,

9 Siehe beispielsweise Ortrun Landmann, »The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach«, in: *Early Music* 17 / 1 (1989), S. 17–30, hier: S. 20.

10 Zu Pisendels stilistischer Einordnung siehe auch Hartmut Krones, »Johann Georg Pisendel und der ›vermischte Geschmack‹«, in: *Johann Georg Pisendel: Studien zu Leben und Werk*, hg. v. Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim 2010, S. 383–400, insb. S. 383–391.

der kompositorisch in plakativer Form auf der Ebene der musikalischen Gattungen greifbar wird. Man nennt üblicherweise die französische Ouvertüre bzw. die Ouvertüresuite einerseits, das Konzert andererseits als Paradigmen des jeweiligen Stils, was Johann Sebastian Bach ja im zweiten Teil seiner *Clavierübung* (1735) so deutlich vor Augen geführt hat. Da nach 1750 im Bereich der Orchestermusik die französische Ouvertüre als Hauptgattung der französischen Musik kaum noch eine Rolle spielt, läge es nahe zu glauben, dass sich auch der stilistische Gegensatz von französisch und italienisch erübrigen würde; aber es gab immer noch genügend andere französisch geprägte Einzelformen und Gattungen, etwa im Bereich der Tanzmusik.¹¹

Der – durchaus naheliegende – Fokus auf die kompositorischen Gattungen bzw. auf kompositionstechnische Ausprägungen von nationalen Stileigentümlichkeiten kann aber leicht den Blick auf das tieferliegende Phänomen verstellen, das die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Nationalstil eigentlich immer begleitet hat und das zugleich dessen Voraussetzung ist, nämlich die Präsenz von Französischem und Italienischem auf der Ebene der Ausführung, der Spielweise, Artikulation und Verzierung. Johann Joachim Quantz beschreibt 1752 in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* entsprechende Elemente, die er nicht – oder zumindest nicht ausschließlich – mit den Gattungen, sondern mit dem Charakter und Tempo eines Stückes in Verbindung bringt wie etwa im folgenden Absatz:

Ueberhaupt ist anzumerken, daß im Accompagnement, insonderheit bey lebhaften Stücken, ein, nach Art der Franzosen geführter, kurzer und articulirter Bogenstrich, viel bessere Wirkung thut, als ein italiänischer, langer und schleppender Strich.¹²

Die italienische oder analog französische Stilistik kann sich, wie Quantz es beschreibt, auf Tempo, Artikulation, Tonansatz und Bogenstrich beziehen, ein ganz wesentlicher Bereich betrifft aber die angemessene Verzierung, wobei bemerkenswert ist, dass hier dem Spieler – insbesondere dem leitenden Ausführenden – von italienischer Musik ein fundamentales Verständnis kompositorischer Zusammenhänge abverlangt wird und nicht allein Sinn für die einzelne Stimme:

11 Ausführlich bei Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 56, S. 268. Hier und im Folgenden zitiert nach der digitalen Textfassung des Deutschen Textarchivs (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/quantz_versuchws_1752; Zugriff: 1.2.2019).

12 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 26, S. 199.

Jedoch da zur Ausführung der französischen, weder die Wissenschaft des Generalbasses, noch eine Einsicht in die Composition erfordert wird; da im Gegentheil dieselbe zur italiänischen höchst nöthig ist: und zwar wegen gewisser Gänge, welche in der letztern mit Fleiß sehr simpel und trocken gesetzt werden, um dem Ausführer die Freyheit zu lassen, sie nach seiner Einsicht und Gefallen mehr als einmal verändern zu können, um die Zuhörer immer durch neue Erfindungen zu überraschen: [...] ¹³

Wendet sich Quantz im vorangegangenen Zitat auch hauptsächlich an den Solisten, so gibt es doch auch Anforderungen, die speziell den nicht-solistischen Musiker bzw. den Orchestermusiker treffen. Das Spektrum an Wissen und Erfahrung, das Quantz vom Spieler verlangt, ist vielfältig. Einige Momente aus der musikalischen Praxis betreffen sehr spezifische Anforderungen beim Ensemblespiel¹⁴ oder die Klangbalance im Zusammenwirken von Soloinstrument oder Singstimme mit Begleitstimmen.¹⁵ Bei der Begleitung der Singstimme durch ein Orchester etwa kommt es ganz wesentlich auf das – modern gesprochen – ›Timing‹, die Phrasierung und die Abstimmung zwischen Bass und instrumentalen Oberstimmen bzw. der Singstimme an, wie Quantz am Beispiel des Rezitativs in der Oper beschreibt, sei dies nun einfach, also nur vom Continuo, oder aber von Streichern begleitet.¹⁶ Und so resümiert Quantz über die Aufgabe der Begleitung:

Man kann daraus abnehmen, daß es nicht so gar leicht sey, gut zu accompagniren; und daß von einem Orchester, wenn es anders vortrefflich seyn will, sehr viel gefodert werde.¹⁷

Welch großer Wert auf die Ausführung der Begleitung gelegt wurde, zeigt die Anekdote um den Gastauftritt der Sängerin Elisabeth Mara 1780 in München, über die Wolfgang Amadé

13 Quantz, *Anweisung*, X. Hauptstück, § 13, S. 94.

14 Ebd., XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 6, S. 198–199, bezüglich der Ausführung eines Trillers im Unisono und Berücksichtigung des Nachhalls.

15 Ebd., *Anweisung*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 34–35, S. 205–206, über begleitende Mittelstimmen und »Bassetchen«, also hohe Begleitstimmen in Bassfunktion.

16 Ebd., *Anweisung*, ausführlich im XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 59, S. 272.

17 Ebd., *Anweisung*, XVII. Hauptstück, VII. Abschnitt, § 60, S. 273. Der Satz bezieht sich auf die Ausführung der »Ripienstimmen«, worunter hier das orchestrale Gesamtensemble zu verstehen ist.

Mozart ausführlich berichtet. Der Kurfürst bestand darauf, dass die Sängerin nicht wie gewöhnlich vom Ehemann der Sängerin, Johann Mara, der nicht Mitglied der Hofkapelle war, sondern von seinem eigenen Cellisten, dem Italiener Innocenz Danzi, begleitet wurde:

der alte Danzi – |: ein sehr guter accompagnateur |: ist erster violoncellist hier; auf einmal sagt der alte toeski |: auch Director aber in den Moment wenn Cannabich da ist, nichts zu befehlen hat |: zum Danzi |: NB: zu seinem schwiegersohn |: steh er auf, und laß er den Mara hersitzen – als dies Cannabich hört und sieht – schreyt er; Danzi, bleiben sie sitzen – der Churfürst sieht gern wenn seine leute accompagniren. [...]¹⁸

Dem von Mozart geschilderten Auftritt war bereits ein Konzert vorausgegangen, bei dem ebenfalls Mara und nicht die Musiker des Kurfürsten begleitet hatten.¹⁹ Es ist allein aus der Schilderung Mozarts nicht zu entnehmen, was dem Kurfürsten so am Akkompagnement durch die Musiker seiner eigenen Hofmusik gelegen hat.²⁰ Auch kennen wir das Repertoire nicht, das Elisabeth Mara an jenen Abenden vortrug, doch ist kaum anzunehmen, dass es sich ausschließlich um Arien mit obligatem Violoncello gehandelt hätte; vielmehr dürfte es sich schlichtweg um die ganz normale Begleitung der Vokallinie durch eine Bassstimme, sei es in einem Rezitativ oder in einer Arie gehandelt haben, wobei gerade dem Violoncellisten eine besondere Aufgabe zukam.

Es geht bei der Frage einer guten Begleitung zum einen um die schon angesprochenen, gleichsam technischen Qualitäten wie Akkuratessse der Ausführung, die Abstimmung und Balance von Singstimme und Instrument und nicht zuletzt die Phrasierung. Ein weiteres Augenmerk muss aber der Erfassung des Charakters des vorzutragenden Stückes und dem Einfühlen in dasselbe gelten. So meint Heinrich Christoph Koch:

18 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, Brief vom 24.11.1780 (Bauer/Deutsch No. 542), *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition* (wie Anm. 7).

19 Ebd.: »in der Ersten academie da ich noch nicht hier war, spielte er [Mara] Concert, accompagnierte seiner frau, [...]. der Churfürst war mit seinem accompagnement gar nicht zu frieden. sagte: er sähe lieber daß seine leute accompagnirten.«

20 Einen Hinweis bietet etwa Quantz in seinen Ausführungen zum Violoncellisten; Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, IV. Abschnitt, § 6 und 7, S. 215–216. Aufschlussreich ist auch die Anekdote über die Begleitung des italienischen Sängers Senesino durch die Dresdner Hofkapelle 1719; siehe Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, S. 122. Senesino soll zunächst die Begleitung durch das Orchester unter Volumier als zu »hart und rau« kritisiert haben und erst zufriedengestellt worden sein, als Pisendel die Leitung übernommen hatte.

Die Begleitung hat die Absicht den Charakter der Hauptstimme auf das genaueste zu bestimmen, den Zweck derselben zu befördern, die in einer Hauptstimme unvermeidlichen Lücken auszufüllen, und die durch diese Lücken noch getrennten Theile der Melodie völlig an einander zu reihen. Soll dieser Endzweck vollkommen erreicht werden, so muß nicht nur der Tonsetzer selbst, sondern auch jeder Ausführer der begleitenden Stimmen das Seine dazu beytragen.²¹

Der letzte Teil des Satzes macht unmissverständlich deutlich, dass es Koch hier nicht, wie man vielleicht geneigt wäre anzunehmen, um das kompositorische Verhältnis von Melodie und Begleitung geht; vielmehr ist die praktische Ausführung gemeint und hier insbesondere die Aufgabe, die musikalischen Gedanken und Affekte herauszuarbeiten, was – um nun wieder Quantz zu Wort kommen zu lassen – »eine vorzügliche Schönheit des Accompagnements« sei.²²

Das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steigende Interesse an der Gattung der italienischen Oper kann als wichtiger, wenn auch nicht ausschließlicher Faktor²³ für die Beschäftigung entsprechend geschulter Musiker gelten. An Orten, an denen italienische Opern aufgeführt wurden, war es ohne Zweifel von Vorteil, über Personal zu verfügen, das von der Praxis der italienischen Oper Kenntnis hatte, wozu auch die Vertrautheit mit den Ausdrucksformen derselben gehört. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang noch ein besonderes Moment, das Beherrschen der italienischen Sprache auf Seiten des Akkompagnisten. Hier waren italienische Musiker sicherlich im Vorteil, da die sprachlich-poetische Gliederung des Textes und dessen inhaltlich-semantische Erfassung von einem Italiener viel leichter zu leisten waren und in eine adäquate musikalische Phrasierung oder Begleitung umgesetzt werden konnten als von jemandem, der der Sprache nicht kundig war.

Zusammengefasst kann man also sagen, dass mit der Dominanz der italienischen bzw. italienisch geprägten Musik, mit den Gattungen des Konzerts, z. T. mit der sich allmählich etablierenden Sinfonie und nicht zuletzt der Oper, eine entsprechende Stilsicherheit und

21 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Offenbach a. M. [1802], Sp. 233.

22 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, IV. Abschnitt, § 7, S. 216.

23 Ob der Zustrom italienischer Musiker nach Mitteleuropa von der Verbreitung der italienischen Oper getragen war, hat zuletzt Riepe anhand der Anstellung italienischer Kapellmeister untersucht (Riepe, »Italienische Kapellmeister«, S. 291 ff.). Die faktenreiche Argumentation – die im Übrigen vielfach zu ähnlichen Ergebnissen wie die vorliegende Studie gelangt – ist insofern zu einseitig, als sie die aus der Ensemblepraxis genährte Wandlung der Hofmusik nicht erklären kann.

Erfahrung mit der jeweiligen Ausführungspraxis von großem Vorteil war, wobei diese am besten durch italienische Musiker gewährleistet werden konnte.

2. Ensemble – Orchester – Hofkapelle

Der zweite Sachverhalt, der hier beleuchtet werden soll, bezieht sich auf drei verschiedene, wenn auch eng miteinander verknüpfte Aspekte: das Ensemble als der kompositorisch und aufführungspraktische Bezugspunkt, das Orchester als eine ganz bestimmte, historisch determinierte Ausprägung desselben sowie die Hofkapelle als institutioneller und organisatorischer Rahmen, in dem sich diese Strukturen wiederfinden. Voraussetzung der Überlegungen ist der fundamentale Wandel der Satzkonzeption vom 17. zum 18. Jahrhundert, der auf einer ganz bestimmten Ensemblepraxis beruht. Aus diesem komplexen Vorgang geht u. a. das Orchester als mehr oder weniger standardisiertes Aufführungsmedium im eigentlichen Sinn hervor.²⁴ Der Wandel hat seinerseits Einfluss auf die institutionellen Strukturen, d. h. er bewirkt einen Wandel der Hofmusik. Dies wiederum ist ein Vorgang, der begleitet und gefördert wird vom Aufstieg der – sehr verkürzt ausgedrückt – italienischen oder italienisch geprägten Musik in Mitteleuropa, und der ohne diese Musik nicht denkbar ist. Dieser zugegeben sehr komprimiert ausgedrückte Gedankengang, soll im Folgenden in einige Einzelschritte aufgelöst werden.

a. *Wandel der Satzkonzeption und musikalische Ensemblepraxis: Vom generalbasszentrierten Ensemble zum Streicher- bzw. Streicher/Bläser-basierten Orchester*

Es hat zwar auch im 17. Jahrhundert immer wieder größere Instrumentalensembles – seien dies ad hoc-Gebilde oder auch stärker institutionalisierte Strukturen – gegeben, die gelegentlich auch Vorbildfunktion und Modellcharakter haben konnten; ihre Zusammensetzung war aber satztechnisch nicht verbindlich und nicht standardisiert. Im Kern waren instrumentale Ensembles generalbasszentriert, mit einem variablen Komplex an Ober- und Mittelstimmen,

²⁴ Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass auch der Begriff des Orchesters selbst wiederum in mindestens drei verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird, als kompositorischer Bezugsrahmen, als Aufführungsmedium und selbst wiederum als Institution. Für die Standardisierung als Aufführungsmedium sei auf den grundlegenden Beitrag von Neal Zaslaw verwiesen (Neal Zaslaw, »When is an Orchestra not an Orchestra?«, in: *Early Music* 16 [1988], S. 483–495). In der umfangreichen Publikation, in der dieser Beitrag aufgegangen ist (John Spitzer und Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004), ist bedauerlicherweise eine terminologische Unschärfe festzustellen, der zufolge die verschiedenen Bedeutungsebenen nicht ausreichend auseinandergehalten werden.

der sich häufig am Satzmodell des Triosatzes orientiert. Die Anzahl der Stimmen und die Zahl der Spieler in den Ober- und Mittelstimmen war veränderlich, oft auch optional. Der Generalbass – in vielen Fällen einer ganzen Gruppe von Spielern zugewiesen – war auf jeden Fall sowohl satztechnischer wie aufführungspraktischer Bezugspunkt. Dies spiegelt sich – wenn wir hier schon einmal einen Seitenblick wagen wollen – auch in der Beschäftigung italienischer Musiker in Deutschland wider, die sich im 17. Jahrhundert eben aus der Gruppe der Spieler generalbassfähiger Instrumente rekrutieren; es sind also vorwiegend Lautenisten, Cembalisten und Organisten (Giovanni Battista Maccioni in München, Paolo Maria Mazzucchelli in Darmstadt und Kassel, Giuseppe Trevisani in München). Die Verpflichtung des Geigers Giuseppe Torelli als Konzertmeister in Ansbach am Ende des Jahrhunderts ist Zeichen eines Wandlungsprozesses, der zu dieser Zeit in Gang gekommen war.²⁵ Denn das generalbasszentrierte Ensemble wird im 18. Jahrhundert allmählich abgelöst durch das Orchester, dessen Grundstock das chorische Streicherensemble ist, d. h. ein Ensemble mit einer obligatorischen Mehrfachbesetzung der Violinen – und zwar in zwei Stimmen – und einer dazu proportionalen Besetzung der tieferen Streicherstimmen. Dazu treten, ebenfalls in proportionalem Anteil, Holzbläser – in erster Linie Oboen – und unter Umständen Blechbläser, meistens Hörner. Ein Ensemble aus Streichern mit zwei Oboen (oft als Verstärkung der Violinen) und zwei Hörnern bildet in vielen Fällen den Grundstock, wobei für den Bassbereich mit Cello, Kontrabass, Fagott, Cembalo oder Orgel immer noch eine gewisse Variabilität herrscht.

b. Umstrukturierung der Hofkapellen

Die Tatsache, dass in allen nicht-kammermusikalischen Gattungen das Orchester das standardisierte Aufführungsmedium wird, hat Konsequenzen für die Strukturierung der altehrwürdigen Institution der Hofkapelle. Im ursprünglichen Sinn von Kapelle bilden die Sänger den Kern, und an vielen Hofkapellen des 18. Jahrhunderts – wobei man jetzt eher von Hofmusik statt -kapelle sprechen sollte – sind die Sänger nach wie vor zentraler Bestandteil der Institution. Ihnen steht jetzt aber eine ebenso bedeutsame, zahlenmäßig oft sogar noch stärkere Gruppe von Instrumentalisten gegenüber, die bei größeren Höfen nach Instrumenten zusammengefasst werden. Illustratives Beispiel ist etwa die Bonner Hofmusik des Erzbischofs und Kurfürsten

²⁵ Torelli war mit der Instruktion von Musikern betraut, was auf die Präsenz eines Ensembles hindeutet. Sein bekanntester Schüler sollte Pisendel sein. Siehe Köpp, *Pisendel*, Exkurs 1, S. 50–58. An berühmten italienischen Geigern vor Torelli, die nördlich der Alpen tätig waren, ist Biagio Marini zu nennen, der am Hof von Pfalz-Neuburg angestellt war; es ist aber nichts darüber bekannt, dass damit die Etablierung eines größeren (Streicher-) Ensembles verbunden gewesen wäre.

von Köln, wie sie im Hofkalender von 1718 beschrieben ist. Hier sind die *Hof-Musicanten* in zwei Gruppen gegliedert, die *Vocalisten* und die *Instrumentalisten*, wobei die Trompeter und Oboisten noch außerhalb der Gruppe der »Hof-Musicanten« geführt sind.²⁶ Selbst am Württembergischen Hof sind Jahre später die Trompeter und Pauker verwaltungstechnisch und »arbeitsrechtlich« noch nicht in die Hofmusik integriert, wie ein Blick in den Adresskalender von 1759 zeigt.²⁷ Ansonsten sind die Mitglieder der nach den drei Funktionsbereichen Kammer, Hof und Kirche benannten Hofkapelle nach ihrem jeweiligen Stimmfach oder (Haupt-)Instrument benannt, wobei unschwer eine stattliche Anzahl von italienischen Musikern und Musikerinnen (Letztere unter den Sopranen) auszumachen sind. Eine Quelle wie diese, also ein Hof- oder Adresskalender, gibt natürlich nicht das ganze Bild wieder, weil sie sozusagen nur die besetzten Planstellen ausweist. Weder sind die Musiker mit ihren Nebeninstrumenten genannt, noch sind all die anderen Musiker erwähnt, die sozusagen im Wartestand auf eine freiwerdende Planstelle u. U. über Jahre an den Aufführungen mitwirkten. Dennoch ergibt sich ein in den großen Linien aussagekräftiges Bild, wie eine Hofkapelle strukturiert sein konnte, wenn man die eben genannten Faktoren sowie lokale Varianten außer Acht lässt.

c. Anteil und Position der italienischen Instrumentalisten

Die Mehrheit der italienischen Instrumentalisten, die wir in den mitteleuropäischen Hofmusiken des 18. Jahrhunderts finden, besteht in Spielern von Streichinstrumenten. In der Mehrzahl sind es Geiger,²⁸ hinzu kommt eine nicht unbeträchtliche Zahl Cellisten,²⁹ sowie eine kleine Gruppe an Kontrabassisten.³⁰ Dieses Bild, d. h. der relativ hohe Anteil an Streichern, dürfte wohl weitgehend unseren Erwartungen entsprechen, bedenkt man, wie viele bedeutende Spieler von Streichinstrumenten, namentlich Geiger, Italien hervorgebracht hat. Wie aber steht es mit den Bläsern? Schubart glaubte, in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, in Bezug auf die Italiener beobachtet zu haben, dass

26 *Chur-Cölnischer Capellen- und Hof-Calender* [...], Bonn 1718. Siehe Dubowy, »Musical Travels«, S. 211.

27 *Des hochlöbl. Schwäbischen Crayses neues Adress-Handbuch*, Ulm 1759, S. 84–85.

28 Hier und im Folgenden ohne Anspruch auf Vollständigkeit: u. a. Almerigi, Babbi, Baglioni, Basconi, Bianchini, Bigazzi, Bini, Biotto, Bocelli, Borghi, Brescianello, Brunetti, Campagnoli, Carazzi, Cattaneo, Cattenati, Cavallari, Celestino, Colonna, Demachi, Donnini, Emiliani, Ferrari, Fiorelli, Fracassini, Galetti, Giura, Hunt, Latouche, Lenzi, Liverti, Lolli, Manfredini, Mattioli, Martinez, Meroni, Nardi, Nardini, Piana, Piantanida, Pierri, Poli, Polzelli, Poresi, Potenza, Rossi, Schiatti, Serta, Strinasacchi, Toeschi, Venturini, Veracini, Vio.

29 dall'Abaco, Aliprandi, Allivieri, Califano, Cristofori, Danzi, de Rossi, Ferrari, Pellandi, Penazzi, Perroni, Piantanida, Pincinetti, Planti, Poli, Rubini, Schiavonetto, Ungarini, Zandonati.

30 Bordoni, Conti, Gaggi, Gianini, Marconi, Passavanti, Personelli, Scotti.

ein wollüstiges Clima gewöhnlich Engbrüstigkeit zu erzeugen pflegt; so lassen sich aus Italien eben keine besonderen Blas-Instrumentalisten erwarten. – Die Geschichte kennet keinen einzigen großen italiänischen Trompeter oder Posaunisten, Zinkenisten, Waldhornisten, Fagottisten; und ihre Flautisten reichen kaum um einen Grad über das Mittelmäßige hinaus.³¹

Die Oboisten sind in Schubarts Aufzählung interessanterweise ausgespart. Und in der Tat ist es so, dass sich unter den italienischen Instrumentalisten doch eine vergleichsweise große Zahl an Oboisten befindet.³² Hinzu kommen noch zwei Flötisten (Francesco Saverio Agostinello / Augustinelli, Pietro Grassi Florio). Schubart wird aber insofern bestätigt, als in unserem Material kein italienischer Fagottist nachweisbar ist, und unter den Hornisten nur zwei Namen vermeldet werden können (Johann Bernhard Pompeati, Giovanni Patricius), über deren Herkunft nur wenig gesagt werden kann.

Erwähnt sei, dass es in der ersten Jahrhunderthälfte noch einige wenige Spieler von Zupfinstrumenten gibt (Francesco Arigoni, Carlo Romanini, Raimondo Albertini), die noch für die überkommene, aber im Laufe der Jahrzehnte allmählich ausklingende Praxis stehen, während das kurzfristige Engagement von Domenico und Giuseppe Cola in Stuttgart (1760/61) als Spieler des Colascione, einem süditalienischen Lauteninstrument, eher einer vorrübergehenden Mode geschuldet zu sein scheint.

Schlagen wir wieder den Bogen zurück zur Frage bzw. der Korrelation von Ensemblepraxis, Satz und Struktur der Institution Hofmusik: Italienische Musiker sind, wie gesehen, in zwei Komponenten stark, den Streichern, insbesondere bei Violine und Violoncello, sowie dem führenden Holzblasinstrument, der Oboe. Italienische Musiker sitzen somit, sowohl was die institutionelle als auch die aufführungspraktische Seite angeht, an strategischen Stellen im Orchester: Oberstimme der Streicher (Violine) – Streichbass – Holzbläser (Oboe), also die Eckpunkte des modernen Orchesters in seiner einfachsten Form.

Die eigentliche Schaltstelle im Orchester ist die Position des Konzertmeisters, die in der Regel von einem Geiger eingenommen wird. Sie ist von herausragender Bedeutung, umfasst sie doch verwaltungstechnische Aufgaben innerhalb der Hofkapelle, erzieherisch didaktische Aufgaben im Hinblick auf spieltechnische Fähigkeiten und Ausdrucksmöglichkeiten des gesamten

31 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. v. Ludwig Schubart, Wien, Degen, 1806, S. 58.

32 Balestrini, Antonio und Carlo Besozzi, Ciceri, Colombazzi, Ferlendis, Morandi, Platti, Scolari, Schiavonetti, Secchi, Staggi.

Ensembles, vor allem aber die Führung des instrumentalen Ensembles bei der Aufführung. Dies ist die Position, die mit dem »Anführer« gleichzusetzen ist, dem Quantz so viel Aufmerksamkeit widmet.³³ Laut Quantz ist er es, der die anderen Musiker zu instruieren und zu erziehen hat:

Man sollte sich um einen Mann bemühen, der so wohl die Gabe, als die Aufrichtigkeit, andern die ihnen nöthigen Wissenschaften bezubringen, besäße.³⁴

Und er ist es auch, der einen Vortrag zu garantieren hat, der dem Charakter der jeweiligen Komposition entspricht:

Der höchste Grad, der von einem Anführer erforderlichen Wissenschaft, ist: daß er eine vollkommene Einsicht habe, alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaaße zu spielen. Es muß derselbe also fast mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke haben, als ein Componist selbst.³⁵

Es nimmt nicht Wunder, dass in vielen Hofkapellen die Position des Konzertmeisters oder »Anführers« mit einem Italiener besetzt ist,³⁶ und manchmal auch die einzige Stelle ist, die von einem Italiener gehalten wird.³⁷

33 Zwischen den Begriffen »Konzertmeister« und »Anführer« besteht keine prinzipielle Diskrepanz, sondern nur eine der Perspektive: Während »Konzertmeister« wohl eher die institutionelle Position bezeichnet, umschreibt »Anführer« die Leitungsfunktion bei der Aufführung. Der Begriff des Anführers auch bei Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg³1787, S. 259 (Das zwölfte Hauptstück, § 4): »Anführer des Orchesters«. Auch für Koch ist der Anführer mit dem Konzertmeister gleichzusetzen; der Unterschied zwischen beiden Begriffen liege laut Koch darin, dass Konzertmeister (Concertmeister) im höfischen, Anführer (oder Vorspieler) im nicht-höfischen Bereich verwendet würde; Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 356. Zum Konzertmeisteramt siehe auch Köpp, *Pisendel*, Kapitel III.

34 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, I. Abschnitt, § 2, S. 178.

35 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, I. Abschnitt, § 4, S. 179.

36 Zu nennen sind etwa Cristoforo Babbi, Giovanni Battista Bianchini, Pasquale Bini, Antonio Brunetti, Bartolomeo Campagnoli, Francesco Maria Cattaneo, Angelo Colonna, Girolamo Donnini, Luigi Fracassini, Giovanni Peregrino Lenzi, Antonio Lolli, Pietro Nardini, Giacinto Schiatti, Pietro Serta und Alessandro Toeschi.

37 Nach derzeitigem Stand der Erkenntnis beispielsweise Giovanni Peregrino Lenzi in Darmstadt, Bartolomeo Campagnoli in Freising oder Eligio Celestino in Schwerin.

Die Besetzung bestimmter Stellen in der Hofmusik ist also in den seltensten Fällen willkürlich. Vielmehr ist an vielen Orten tendenziell eine ähnliche Vorgehensweise erkennbar, die bei kleineren Hofhaltungen sogar noch deutlicher zutage tritt als an den großen Höfen, weil mit den beschränkten finanziellen Mitteln sorgsam umgegangen werden musste: Nicht die gesamte Instrumentalmusik der Hofkapelle wird mit italienischen Musikern besetzt, sondern es werden selektiv bestimmte Funktionen und Positionen in der Hofmusik an Italiener vergeben. Die bei der Aufführung relevanten Positionen sind die des Konzertmeisters sowie die der Stimmführer der einzelnen Streichergruppen (die Position kann mit der des Anführers zusammenfallen) und der wichtigsten Holzbläser, der Oboen, deren Part im modernen Orchestersatz häufig eng auf den der Violinen abgestimmt ist.

An dieser Stelle sei doch auch kurz auf den Kapellmeister eingegangen, den wir bislang von der Betrachtung ausgespart haben. Auch diese Stelle ist im 18. Jahrhundert häufig – gerade zum Leidwesen Leopold Mozarts – mit einem Italiener besetzt.³⁸ Es ist nicht ganz leicht, seine Stellung richtig zu bewerten, da das Aufgabengebiet von Fall zu Fall ganz unterschiedlich definiert sein kann. Es ist sicher die prestigeträchtigste und in gewisser Weise auch »politischste« Position innerhalb des Gefüges der Hofmusik. Ihm obliegen Komposition, Organisation und Verwaltung, die Leitung großer Aufführungen mit vokaler und instrumentaler Beteiligung, zum Teil auch die Repertoireauswahl und der Unterricht bzw. das Training und die Betreuung der Sänger. Wenn es aber um die Führung der Instrumentalisten in der Aufführung ging, war der Konzertmeister der Bezugspunkt,³⁹ der auch mit bestimmten Verwaltungsaufgaben betraut sein konnte.⁴⁰

d. Das Orchester als Ensemble

Zeitgenössische Kommentatoren wie Johann Joachim Quantz oder Leopold Mozart werden nicht müde zu betonen, welche Bedeutung das Ensemblespiel, das Spiel des ganzen Orchesters hatte. Die Orchestermusiker sind dabei mit den Begriffen wie Akkompagnisten (was nicht zu einseitig auf das »accompagnement«, die Begleitung, bezogen sein sollte) oder Ripienisten (womit wiederum nicht zu eng die Spieler von Füllstimmen gemeint sein sollten) umschrieben. Die gute orchestrale Ausführung, der »Orchesterklang« im weitesten Sinn, für den die

38 En detail Riepe, »Italienische Kapellmeister«.

39 Die im oben zitierten Brief von W. A. Mozart mitgeteilte Episode macht deutlich, dass Christian Cannabich, der Konzertmeister, das Sagen hatte, während der eigentliche Kapellmeister, Ignaz Holzbauer, nicht erwähnt wird.

40 So oblag Leopold Mozart etwa die Rekrutierung von neuen Spielern. Zu den Aufgaben Pisendels siehe Köpp, *Pisendel*, S. 237 ff.

Orchestermusiker mit ihrem Konzertmeister verantwortlich sind, wurde als große Herausforderung empfunden. Orchesterklang sollte nicht nur – wie es heute gerne verstanden wird – unter dem Aspekt von Klangschönheit, -fülle oder -charakteristik gesehen werden, sondern vor allem unter dem Gesichtspunkt der Präzision im Zusammenspiel und der Fähigkeit, sich den kompositorischen, satztechnischen, stilistischen und expressiven Anforderungen eines Stückes als kollektiver Klangkörper anzupassen. Dafür bedarf es einiger Voraussetzungen. So preist Quantz besonders jene Spieler, die vielfältige Erfahrung im Ensemblespiel auch außerhalb des höfischen Orchesters gesammelt haben:

Er [der Anführer] wird die Accompagnisten dadurch gewöhnen, ein jedes Stück nach seiner Eigenschaft, prächtig, feurig, lebhaft, scharf, deutlich, und egal zu spielen. Die Erfahrung beweiset, daß diejenigen, welche unter guten Musikanten-Banden erzogen sind, und viele Zeit zum Tanze gespielt haben, bessere Ripienisten abgeben, als die, welche sich nur allein in der galanten Spielart, und in einerley Art von Musik geübet haben.⁴¹

Mit den »Musicanten-Banden« dürfte Quantz insbesondere Tanzmusikensembles gemeint haben, in denen es viel auf gegenseitiges Hören, eventuell auch auf Improvisation und ein abwechslungsreiches Repertoire ankam.

Auch Leopold Mozart sieht das Ensemblespiel als Herausforderung an, die nicht jeder meistert:

Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? Diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig [...]⁴²

Qualitäten des Ensemblespiels sind besonders in der Musik des neueren Stils des 18. Jahrhunderts gefragt, wie er sich ab ca. 1720 abzeichnet, und der in wesentlichen Zügen italienisch geprägt ist. Das Repertoire mag dabei aus genuin italienischer Musik bestehen oder

41 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 11, S. 182.

42 Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 259.

aus Kompositionen, die sich am italienischen Stil orientieren. Ein italienisch trainiertes und geprägtes Ensemble, das die Flexibilität von Dichte und Textur, das Vor und Zurück der Dynamik und die brillante Klanglichkeit des neueren Stils beherrschte, war sicher von Vorteil.

Als Beispiel für eine derartige Komposition sei hier der erste Satz der Sinfonia zur Oper *Lucio Papirio* von Johann Adolf Hasse nach angeführt: (s. Abb. 1–4). Hasse ist zwar kein gebürtiger Italiener, aber ein in Italien ausgebildeter Komponist, der den Stil der Jahrzehnte vor und um die Mitte des Jahrhunderts entscheidend mitgeprägt hat.⁴³ Die Oper *Lucio Papirio* war 1742 für Dresden geschrieben, wurde also von der dortigen Hofkapelle aufgeführt. Die Besetzung ist – nach Ausweis der Partitur – sozusagen orchestraler Standard für diese Zeit: vierstimmiger Streichersatz mit zwei Oboen und zwei Hörnern; in der Bassgruppe, die nach Augenschein der Notierung in der Dresdner Partitur⁴⁴ vermutlich geteilt ist, sind außerdem Fagotte beteiligt.⁴⁵ Die Generalbassinstrumente sind nicht spezifiziert. Mehr Informationen erhält man bei Hinzuziehung des zeitgenössischen Stimmensatzes, der in Ergänzung der Oboen zusätzlich zwei Flötenstimmen (im Unisono) aufweist. Für den Bass sind je ein Violoncello, ein Violone, eine Theorbe und Fagotte vorgesehen.⁴⁶

Die stark besetzten Violinen und der Bass bilden eindeutig das Gerüst der Komposition. Der Satz zeigt Charakteristika des italienischen Orchestersatzes, so die relativ dünne Textur mit häufigen Verdoppelungen, etwa zwischen Violine I und II, zwischen Bass und Viola, zwischen Oboen und Violinen. Konstitutiv für den Klangeindruck sind die vielen Unisono-Passagen; das Stück beginnt nach den ersten Akkordschlägen bereits mit einer dieser Stellen, mit der zugleich die musikalische Idee des Satzes exponiert wird. Hinzu kommt als weiteres Moment das Umschlagen in einen stimmigen, vollharmonischen Satz auf sehr engem Raum, wie etwa am Ende der Unisono-Passage in T. 8–9. Stellt einerseits das Unisono eine besondere Herausforderung für Zusammenspiel und Intonation dar, so gilt dies nicht minder für die kleingliedrigen Wechsel der Textur, so z. B. für die Oboen (bzw. Flöten), die sich im *colla*

43 Die Partitur ist in verschiedenen Bibliotheken als Digitalisat online zugänglich, z. B. J. A. Hasse, *Lucio Papirio dittatore* (1742): D-Dl Mus.2477-F-34 (PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id306879719>; urn:nbn:de:bsz:14-db-id3068797195) bzw. D-LEu N.I.10310 (PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id469811110>; urn:nbn:de:bsz:14-db-id4698111102). Für einen Höreindruck sei verwiesen auf die Einspielung durch: *Tempesta di mare. Philadelphia Baroque Orchestra* (<https://www.youtube.com/watch?v=YnSq8p9B8F0>), letzte Zugriffe: 1.2.2019.

44 D-Dl Mus.2477-F-34: Die gegenläufige Halsung in T. 1–2 deutet auf nicht-akkordische Ausführung hin.

45 In Quelle D-LEu findet sich zweimal die Angabe »Fagotti soli« (T. 38 und 48), einmal nur »Fag.« (T. 54).

46 Stimmensatz D-Dl Mus.2477-F-32a (PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id448850451>; Zugriff: 1.2.2019): je drei Stimmensätze für *violino* 1 und 2, zwei Stimmensätze für die *violetta*, je ein Stimmensatz für *violoncello*, *violone*, *tiorba*, *flauto traverso* 1 und *flauto traverso* 2, *oboe* 1 und *oboe* 2, *fagotto* 1 und *fagotto* 2. Die Hornstimmen fehlen.

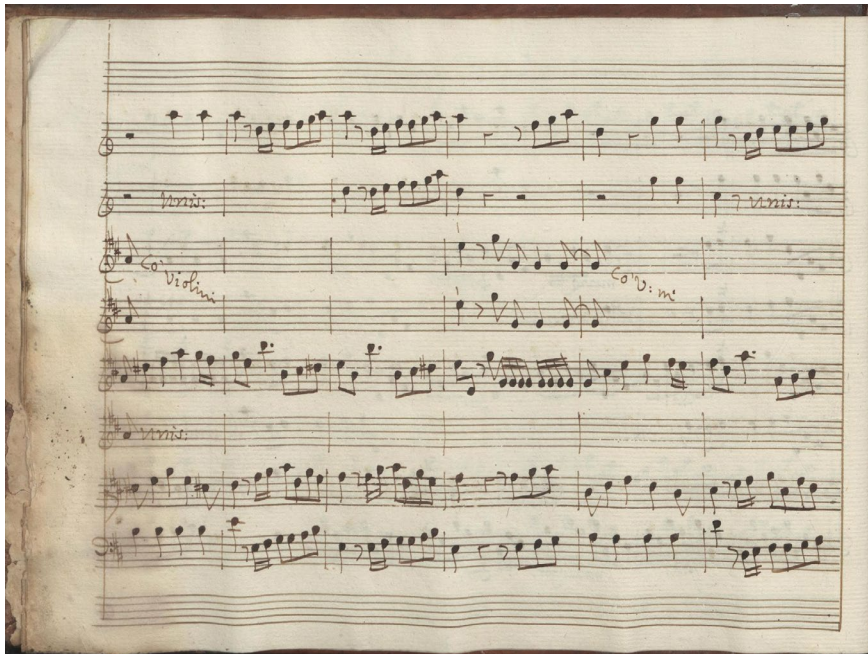


1



2

Abb. 1-2. J. A. Hasse, *Lucio Papirio dittatore* (1742): D-LEu N.I.10310 (PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id469811110>), f. 1v-2r.



3



4

Abb. 3-4. J. A. Hasse, *Lucio Papirio dittatore* (1742): D-LEu N.I.10310 (PURL: <http://digital.slib-dresden.de/id469811110>), f. 2v-3r.

parte an die Violinen anlehnen, sich dann auch wieder plötzlich loslösen und rhythmisch, an einigen Stellen wieder melodisch dagegenhalten. Der permanente Wechsel der Dynamik verlangt ebenfalls höchste Konzentration. Diese Musik erfordert Uniformität und Disziplin in der Ausführung, etwa auch auf der Ebene der Artikulation, die nicht nur die einzelne Stimme, sondern das ganze Orchester betrifft. Es ist eine Demonstration von Orchesterklang, bei dem das Ensemble wie ein einzelner Musiker agieren muss. Der Satz wirkt vordergründig wie eine reine Klangmusik, die dann aber auch wieder durch den für Hasse so typischen, äußerst ökonomischen Umgang mit der motivischen Substanz in eine kohärente Form gebracht wird.⁴⁷ Wie erwähnt, neigt das Stück in der Textur und in der Betonung der Klanglichkeit stilistisch dem italienischen Repertoire zu, auch wenn keine direkten Modelle ausfindig gemacht werden können. In der Haltung ähnlich sind einige Sinfonien von Giovanni Battista Pergolesi, etwa der erste Satz der Sinfonia zu *Olimpiade* von 1735.⁴⁸ Auch ein Vergleich mit Nicolò Jommellis Sinfonia zu *Vologeso* (1766) ist lohnend,⁴⁹ da hier eine ähnliche Demonstration von Orchesterklang vorexerziert wird, wobei die Anlage des Satzes aber weniger stringent und eher reihend ist. Alle Stücke dieser Art verlangen in der Ausführung ein auf die gemeinsame Artikulation trainiertes Ensemble und eine entsprechende Besetzung der relevanten Positionen des Orchesters.

3. Akkompagnisten und Solisten: die individuellen Qualitäten

Die Hofkapelle ist kein Orchester oder zumindest nicht nur Orchester. Auch wenn im vorangehenden Abschnitt versucht wurde, die Hofkapelle als institutionellen Rahmen mit dem Orchester als Ausführungsmedium in Beziehung zu setzen, so sind auch noch andere Faktoren zu berücksichtigen. Die Hofkapelle und das Orchester sind nicht identisch, sondern die Hofkapelle ist eine Institution, aus der nach Bedarf verschiedene Klangkörper oder Ensembles generiert werden können, die für unterschiedlichste musikalische Aufgaben herangezogen werden und dabei die verschiedensten Gattungen bedienen müssen. Daraus ergibt sich auf

47 Zu Hasses Opernsinfonien siehe Judith L. Schwartz, »Opening Themes in Opera Overtures of Johann Adolf Hasse: Some Aspects of Thematic Structural Evolution in the Eighteenth Century«, in: *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, hg. v. Edward H. Clinkscale und Claire Brook, New York 1977, S. 243–259.

48 Giovanni Battista Pergolesi, *L'Olimpiade*, Introduction by Howard Mayer Brown, New York 1979 [= Faksimile nach der Handschrift der Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Brüssel (B-Bc, ms. 2287)]. Die Sinfonia ist auch als Einleitung zum Drame sacro *Li prodigi della Divina Grazia nella conversione, e morte di S. Guglielmo [Duca d'Aquitania]* von 1731 überliefert (I-Nc, 30.4.18–19).

49 Nicolò Jommelli, *Il Vologeso*, 1. Akt, D-Sl, HB XVII 253a.

Seiten der einzelnen Musiker u. a. die Doppelung des Anforderungsprofils von Solist und Orchestermusiker, das bei Quantz sehr deutlich artikuliert wird:

Der Glanz eines Orchesters wird aber auch besonders vermehret, wenn sich gute Solospieler, auf verschiedenen Instrumenten, in demselben befinden. Ein Anführer muß sich also bemühen, gute Solospieler zuzuziehen.⁵⁰

Leopold Mozart bringt den Erwartungshorizont, mit dem ein Musiker konfrontiert war – in der ihm eigenen, beißenden Art – auf den Punkt, wenn er über das letztlich nur kurzfristige Engagement des Venezianers Giacomo Latouche schreibt:

der neue Geiger ist am Charfreytag angekommen, hat aber noch keine Noten *Solo* gespielt; und so viel merke, werden wir auch schwerlich so bald ein *Concert* von ihm zu hören bekommen; etwa ein *Quartetto*, das mag seÿn, denn die wälschen sagen: der arme Mensch, – er ist ein prafer Professore, das muß man ihm lassen, und ist gut die *2^{te} Violin zu dirigieren*: allein auf *Concertspielen* hat er sich nicht verlegt. Er kann allenfalls ein *Trio* oder *Quartetto* sauber spielen, und überdaß ist er forchtsamm. Nun ist es ihm auch nicht zu verüben, daß er furchtsamm ist, denn er ist ja erst 30 Jahr alt.⁵¹

Erwartet hatte man in Salzburg also einen Musiker, der in der Lage war sich in einem Konzert als Solist zu produzieren; bekommen hatte man einen Akkompagnisten, der allenfalls zum Stimmführer der zweiten Geige im Orchester taugte. Leopold Mozart erwähnt aber auch die Gattungen Trio und Quartett, die er für den neuen Musiker als spielbar einstuft. Damit ist explizit auf kammermusikalische, also nicht-orchestrale Gattungen verwiesen, wobei sicherlich nicht generell von einer leichteren Ausführbarkeit von Kammermusik ausgegangen werden kann. Vielmehr stellt die Kammermusik eine weitere Spezialisierung dar, in der sich Musiker

50 Quantz, *Anweisung*, XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 12, S. 182.

51 Leopold Mozart an Maria Anna Berchtold zu Sonnenburg, Brief vom 18.4.1786 (Bauer / Deutsch No. 950); zitiert nach *Mozart Briefe und Dokumente* – Online-Edition (wie Anm. 7). Zum kurzen Aufenthalt Latouches in Salzburg siehe Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806: Organisation und Personal*, Phil. Diss. masch. Salzburg 1972, S. 215f.

vielleicht weniger in puncto Technik und Virtuosität, dafür umso mehr in Einfühlungsvermögen und Geschmack exponieren konnten.

Den besonderen Befähigungen als Solisten wurde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an einigen Höfen Rechnung getragen, indem diese Musiker den Titel eines Kammervirtuosen bzw. der Kammervirtuosin führten. Koch definiert Kammervirtuosen als »diejenigen Tonkünstler, die sich als Concertspieler vorzüglich auszeichnen.«⁵² Der Begriff ist nicht zu verwechseln mit anderen Wortzusammensetzungen aus »Kammer-« wie »Kammermusikus«, »Kammer-Compositeur« usw., wo auf eine verwaltungstechnische, organisatorische Zuordnung zur Kammer – im Gegensatz zur Kirchen- oder Kapellmusik – Bezug genommen wird, wenn sich auch in einigen Fällen die Begriffe Kammervirtuose und Kammermusiker decken mögen. Viele Musiker, beispielsweise der Stuttgarter Hofkapelle, haben den zusätzlichen Titel eines Kammervirtuosen, der auf die solistischen Fähigkeiten verweist.

Man kann davon ausgehen, dass die doppelte Erwartung ›Solist und Akkompagnist‹, die einen Giacomo Latouche traf, an viele Musiker herangetragen wurde; inwieweit sie erfüllt wurde oder aber zu Enttäuschungen geführt hat, ist aus heutiger Sicht nur zu erraten. Es war, wie Quantz und Leopold Mozart immer wieder betonen, eine Frage des Könnens und Wissens, aber auch eine des Temperaments: Für Leopold Mozart war Latouche zu »brav« und »furchtsam«, also für einen Solisten wohl zu wenig extrovertiert oder nicht draufgängerisch genug, um sich alleine vor dem Publikum zu produzieren. Waren die beiden Rollen in einer Person vereint, konnte der – vom Dienstherrn wie vom Leitungsfunktionär erwartete – Rollenwechsel vom Solisten zum Akkompagnisten also durchaus Konflikte in sich bergen. Es war wohl oft eine Gradwanderung zwischen der Freiheit, an die der Solospieler gewöhnt ist, und der Disziplin, die das Ensemblespiel erfordert. So ist schon aus einer Bemerkung Pisendels gegenüber Telemann herauszulesen, dass seine Italiener sich mitunter nicht einordnen wollten, weil auch sie Solistenallüren hatten.⁵³ Und auch Leopold Mozart klagt über den Mangel an guten Orchestergeigern und nennt als Begründung lakonisch:⁵⁴ »denn heut zu Tage will alles Solo spielen.«

Ein Violinist, der sich durch seinen solistischen Vortrag einen Namen gemacht hat, muss also nicht zwangsläufig auch ein guter Orchestergeiger oder gar Konzertmeister gewesen

52 Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 822.

53 So meinte Pisendel, Hasse sollte ihm »um Himmels willen [...] keine Italiäner mehr in die *orchestre* setzen, nicht als wenn ich an ihren Spihln was auszusezen *e. g.* in *Solis* und *Concerten*, nur allein deßwegen daß sie niemals gewohnt *Subject* zu seyn.« Pisendel an Georg Philipp Telemann, Brief vom 3.6.1752; siehe Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hg. v. Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 361, Brief No. 120.

54 Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 259. Fortsetzung des Zitats von oben S. 178.

sein. Man mag sich durchaus fragen, wie gut ein Antonio Lolli oder Eligio Celestini, die so sehr als Solisten gerühmt wurden und auch intensive Solistenkarrieren als Konzertreisende betrieben, als Konzertmeister taugten.

Wenn das nachfolgende Urteil eines Zeitgenossen im *Magazin der Musik* zutrifft, dann wäre Lolli als Konzertmeister, eine Position, die er am Württembergischen Hof ab 1762 innehatte,⁵⁵ eher eine Fehlbesetzung gewesen:

Es war wohl sehr sichtbar, daß Herr Lolli weder zum Ripienspieler geboren ist, noch daß er sich leicht mit irgendeiner Begleitung vertragen werde. Da er gewohnt ist, sich so ganz seiner eigenen Laune zu überlassen, ihr zu folgen, wohin sie ihn auch ableitet; da er fast nie die Compositionen anderer Satzmeister, sondern immer seine eigene vorträgt; da er sich an kein Zeitmaß bindet, und wie es seine Gebieterin, die Laune, gerade gut findet, in den allerungewissensten, unmöglich zu verfolgenden Pulsen umher irret: so ist er so wenig für ein Orchester, als irgend eine Begleitung für ihn seyn kann.⁵⁶

Ob Lollis Dienstherr, Herzog Carl Eugen von Württemberg, die Ansicht des Rezensenten teilte, muss dahingestellt bleiben. Lollis gute Gehaltsentwicklung in Stuttgart spricht dafür, dass er durchaus geschätzt war.⁵⁷ Und es scheint, dass es gerade seine solistischen Fähigkeiten, vielleicht sogar die Kapriziertheit und Exzentrik waren, die ihn attraktiv machten, und die sein Dienstherr in Kauf nahm. Vielleicht waren Letztere aber auch nur eine Haltung, eine künstlerische Pose, die Lolli ablegte, sobald er selbst dem Orchester als Leiter vorstand.⁵⁸ Lolli

55 Zur Biographie siehe die einschlägigen Lexikonartikel; siehe auch Walter Pfeilsticker, *Neues württembergisches Dienerbuch*, 3 Bde., Stuttgart 1957–1974, Bd. 1, § 898; Lolli war zunächst Orchestergeiger unter dem Konzertmeister Pasquale Bini und führte den Titel eines »Cammer Virtuosen« (*Des Hochlöbl. Schwäbischen Crayses neues Adress-Handbuch*, Ulm 1759, S. 85).

56 N.N., »Ueber Musik und Lolli«, in: Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, 2. Jg., Hamburg 1786, S. 902–914, hier S. 911. Das Urteil ist bestätigt in der langen Betrachtung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 37, 1799, Sp. 577–584, hier S. 582: »Als Ripenist war Lolly im Orchester – ich möchte beinahe sagen: gar nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatte weg – wie die meisten Virtuosen seines Instrumentes; rupierte gewöhnlich das Tempo und konnte es nicht über's Herz bringen, er musste seine eigenthümlichen Verzierungen einschalten. – Gewiß einer der Hauptfehler eines Spielers im Orchester.«

57 Albert Mell, »Antonio Lolli's Letters to Padre Martini«, in: *The Musical Quarterly* 56 (1970), S. 463–477, hier S. 465 f.

58 Der Herzog hatte u. a. zunächst den charakterlich ganz anderen Pietro Nardini als Konzertmeister in seinen Diensten. Andere, etwa Pietro Martinez, dürften die Aufgaben des Konzertmeisters an Lollis Stelle erfüllt haben.

war häufig auf Konzertreisen, war aber nominell bis 1772 in württembergischen Diensten. Auch wenn seine Abwesenheit in erster Linie ökonomische Gründe gehabt hat – er musste Geld verdienen, um seine Schulden zu begleichen –, dürfte er als Solist und Virtuose eine Art der Patronage genossen haben, wie sie als Modell bereits Jahrzehnte früher bei Opernsängern und -sängerinnen geübt wurde. Dabei begnügten sich die Dienstherren damit, den Künstlern ihre Protektion zu leihen, und sich mit ihnen zu schmücken, auch wenn sie sonst am eigenen Hof wenig von ihren Musikern zu hören bekamen.

Andere Musiker waren wohl besser in der Lage auf die unterschiedlichen Anforderungsprofile des Solisten und Akkompagnisten zu antworten. So schreibt Schubart über den in München tätigen Oboisten Gioseffo Secchi, er sei

der süsseste liebenswürdigste Hautboist seiner Zeit. Die Töne seufzten unter seinen Lippen [...] und ergossen sich in sein Zauberinstrument. Er spielte nicht, er *sang*. [...] Er war in der Begleitung wie im Solo gleich stark, und der geschickteste Sänger hatte oft genug zu thun, noch neben ihm zu glänzen.⁵⁹

Das Urteil über Secchi zeigt einmal mehr, dass die Unterscheidung der beiden Aufgaben (Begleitung bzw. Solo) im Bewusstsein der Fachleute des 18. Jahrhunderts tief verankert war. Auf sie wurde bei der Beurteilung immer wieder rekurriert. Überraschend mag sein, welche große Bedeutung dem Akkompagnement, sei es im Orchesterverband oder in kleineren Formationen, an sich zukam, denn eines wird auch deutlich: Im Ansehen der Musik konsumierenden Öffentlichkeit wie auch beim einzelnen Musiker war das solistische Spiel, in dem der Musiker seine Individualität entfalten konnte, höher bewertet und natürlich auch lukrativer als die Aufgabe der Begleitung, bei der sich der Musiker einer Gemeinschaft unterzuordnen hatte. Auf beiden Feldern dürften die italienischen Musiker zu bestimmten Zeiten eine sowohl technische wie stilistische und geschmackliche Vorbildfunktion gehabt haben. Man könnte die vorsichtige Hypothese wagen, dass für die Verpflichtung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als die Umgestaltung der Hofmusiken und die Etablierung des Orchesters und dessen Repertoire eigentlich abgeschlossen war, die Aufgaben von Leitung und Stilbildung im Orchesterverband weniger Bedeutung hatten als zu Beginn des Jahrhunderts.

59 Schubart, *Ideen*, S. 126.

Beschluss

Die hier zusammengestellten Beobachtungen sind Teil einer größeren Fragestellung, die noch zahlreiche andere Aspekte und genügend Material für weitere Forschungen bereithält. Daher sei anstelle einer Zusammenfassung und eher als eine Art des Ausblicks auf künftige Forschungen ein letzter Aspekt genannt. Es ist dies die kompositorische Tätigkeit vieler italienischer Instrumentalisten, die für sich selbst und ihr Instrument komponiert haben (man denke nur an die oben zitierte Bemerkung zu Lolli, der nach Aussage seines Rezensenten nur eigene Werke spielte). In der Beurteilung des Musiktheaters des 18. Jahrhunderts ist der nachfolgend formulierte Gedanke eher vertraut, aber in Bezug auf die Pflege der Instrumentalmusik ist er noch nicht wirklich in unser kollektives Bewusstsein eingedrungen: Die in Deutschland entstandenen Instrumentalwerke der italienischen Instrumentalisten sind Teil einer italienischen Auslandskultur. Es ist italienische Musik, die aber in einem nicht-italienischen Umfeld geschrieben und aufgeführt wurde, die auf dieses Umfeld wirkte und einwirkte, aber ebenso gut auch Impulse von diesem Umfeld erhielt und mit diesem in Wechselwirkung getreten ist. Es ist faszinierend zu sehen, dass hier emsige Musiker tätig waren, die einen enormen Beitrag zur Musikkultur ihres Gastlandes – aber auch zum kulturellen Erbe ihres Heimatlandes – geleistet haben, aber dieser Beitrag ist heute in vielen Fällen unbekannt. Vieles liegt brach oder harret der Identifikation. Wer kennt die Sonaten eines Pietro Sertà,⁶⁰ eines Giovanni Peregrino Lenzi⁶¹ oder eines Pasquale Bini?⁶² Die Würdigung des Beitrags dieser Musiker zur Repertoirebildung und zur Geschmacksbildung ist kein leichtes Unterfangen, doch erst wenn dieser Aspekt in Angriff genommen ist, wird man die Rolle der italienischen Musiker in Mitteleuropa ganz verstehen. Vieles ist dank Katalogisierung, Digitalisierung und Herausgabe schon geschehen, und wir wissen, dass die *Forschungsstelle Südwestdeutsche Hofmusik* gerade hier Enormes leistete. Aber es gibt immer noch einen großen Schatz, den es zu heben und letztlich kritisch zu bewerten und einzuordnen gilt, um unser Narrativ von der Geschichte und der Rolle der italienischen Instrumentalisten an deutschen Höfen zu bestätigen, zu verfeinern, zu korrigieren oder aber neu zu schreiben.

60 Pietro Sertà, Hofmusiker/Konzertmeister in Salzburg; von ihm vielleicht die Sonata in A-Sd (A 820) und die »Partie ex C« in A-Su (M III/25; siehe Hintermaier, *Salzburger Hofkapelle*, S. 405 f).

61 Giovanni Peregrino Lenzi, Konzertmeister in Darmstadt; von ihm möglicherweise die Violinsonate in D-Dl (Mus.3381-R-1; Schrank II), »Del Sig. G. Lentzi«.

62 Pasquale (Pasqualino) Bini, Konzertmeister in Stuttgart; er hinterließ einige Konzerte und Sonaten.

Quellen

Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1798–1848.

Chur-Cölnischer Capellen- und Hof-Calender [...], Bonn 1718.

Des hochlöbl. Schwäbischen Krayses vollständiges Staats- und Address-Buch, Ulm 1771.

Des hochlöbl. Schwäbischen Crayses neues Adress-Handbuch, Ulm 1759.

Hasse, Johann Adolph: *Lucio Papirio dittatore* (1742).

D-DI Mus.2477-F-34

D-DI Mus.2477-F-34a

D-LEu N.I.10310

Jommelli, Nicolò: *Il Vologeso*, 1. Akt, D-SI, HB XVII 253a.

Pergolesi, Giovanni Battista: *L'Olimpiade, Introduction by Howard Mayer Brown*, New York 1979 [= Faksimile nach der Handschrift der Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Brüssel (B-Bc, ms. 2287)].

Pergolesi, Giovanni Battista: *Li prodigi della Divina Grazia nella conversione, e morte di S. Guglielmo [Duca d'Aquitania]*, 1731 (I-Nc, 30.4.18–19).

Literatur

Dubowy, Norbert: »Italienische Orchestermusiker in deutschen Hofkapellen im 18. Jahrhundert«, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hg. v. Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 61–120.

Dubowy, Norbert: »Musical Travels: Sources of Musicians' Tours and Migrations in the Seventeenth and Eighteenth Century«, in: *Musicians Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, hg. v. Gesa zur Nieden und Berthold Over, Bielefeld 2016, S. 207–226.

Hintermaier, Ernst: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806: Organisation und Personal*, Phil. Diss. masch. Salzburg 1972.

Kirsch, Dieter: *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Würzburg 2002.

- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Offenbach a. M. [1802].
- Köpp, Kai: *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005.
- Krones, Hartmut: »Johann Georg Pisendel und der ›vermischte Geschmack‹«, in: *Johann Georg Pisendel: Studien zu Leben und Werk*, hg. v. Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim 2010, S. 383–400.
- Landmann, Ortrun: »The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach«, in: *Early Music* 17/1 (1989), S. 17–30.
- Leopold, Silke und Pelker, Bärbel (Hg.): *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1)*, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479.
- Mainwaring, John: *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760.
- Mattheson, Johann: *Critica Musica*, 2. Bd., Hamburg 1725.
- Mell, Albert: »Antonio Lolli's Letters to Padre Martini«, in: *The Musical Quarterly* 56 (1970), S. 463–477.
- Mozart, Leopold: *Gründliche Violinschule*, Augsburg ³1787.
- N.N.: »Ueber Musik und Lolli«, in: Carl Friedrich Cramer: *Magazin der Musik*, 2. Jg., Hamburg 1786, S. 902–914.
- Pfeilsticker, Walter: *Neues württembergisches Dienerbuch*, 3 Bde., Stuttgart 1957–1974.
- Riepe, Juliane: »›Die meisten grossen herrn haben einen so entsezlichen Welschlands-Paroxismus.« Italienische Kapellmeister an deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts«, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 287–322.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806.
- Schwartz, Judith L.: »Opening Themes in Opera Overtures of Johann Adolf Hasse: Some Aspects of Thematic Structural Evolution in the Eighteenth Century«, in: *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, hg. v. Edward H. Clinkscale und Claire Brook, New York 1977, S. 243–259.
- Spitzer, John und Zaslaw, Neal: *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004.

Telemann, Georg Philipp: *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hg. v. Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972.

Zaslaw, Neal: »When is an Orchestra not an Orchestra?«, in: *Early Music* 16 (1988), S. 483–495.

Online (letzte Zugriffe 1.2.2019)

Bayerisches Musiker-Lexikon Online, hg. v. Josef Focht (<http://bmlo.de>).

Hasse, Johann Adolph: *Tempesta di mare. Philadelphia Baroque Orchestra* (<https://www.youtube.com/watch?v=YnSq8p9B8F0>).

<http://www.hof-musik.de/html/hofmusiker.html>

Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg (<https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/>).

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/quantz_versuchws_1752).

Über die Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Thomas Betzwieser studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Heidelberg; 1989 Promotion; 1990–1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin; 1995–1996 Stipendiat des DAAD an der Maison des Sciences de l’Homme, Paris; 1996–1998 DFG-Forschungsstipendium; 1999–2001 Lecturer in Music an der University of Southampton; 2000 Habilitation (FU Berlin); 2001–2012 Professur für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth; seit 2012 Professur für Historische Musikwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt; seit 2009 Leiter des Akademienprojekts »OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen«.

Gwendolyn Döring M.A. studierte Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Theaterwissenschaft sowie British Studies an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. In ihren bisherigen Forschungen beschäftigte sie sich mit Bernhard Kleins Oper *Dido* im Kontext der Berliner Antiken- und Gluckrezeption im frühen 19. Jahrhundert (Masterarbeit) sowie mit der Geschichte des Städtischen Orchesters Mainz zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Derzeit schreibt sie im Rahmen des Mainzer Graduiertenkollegs Byzanz und die euromediterranen Kriegskulturen. Austausch, Abgrenzung und Rezeption ihre Dissertation zur Darstellung byzantinischer Herrscherpersönlichkeiten und kriegerischer Auseinandersetzungen im italienischen Musiktheater der Frühen Neuzeit.

Dr. Norbert Dubowy arbeitete nach Studium und Promotion in München an zahlreichen Universitäten und Forschungseinrichtungen in Europa und den Vereinigten Staaten. Seit 2014 betreut er als Cheflektor an der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg die Digitalinteraktive Mozart-Edition (DIME). Zu seinen Forschungsinteressen zählen die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, Kulturtransfer, Librettologie und Editionsphilologie.

Dr. Sarah-Denise Fabian studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Heidelberg und Cremona. 2014 promovierte sie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg mit einer Arbeit über Witz und Humor in den Ouvertürensuiten Georg Philipp Telemanns. Von 2013 bis 2017 übernahm sie verschiedene Lehraufträge am Musikwissenschaftlichen Seminar

der Universität Heidelberg und an der Hochschule für Musik Würzburg. Von 2015 bis 2020 arbeitete sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Forschungsstelle Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

Prof. Dr. Silke Leopold studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Romanistik und Literaturwissenschaft in Hamburg und Rom (1975 Promotion). Sie war Stipendiatin an der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom (1975–1978) sowie Stipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft (1978–1980). Als Assistentin von Carl Dahlhaus lehrte sie an der TU Berlin sowie als Visiting Lecturer an der Harvard University; 1987 habilitierte sie sich an der TU Berlin. Sie war Ordinaria für Musikwissenschaft an der Universität/Gesamthochschule Paderborn und der Musikhochschule Detmold (1991–1996) sowie Ordinaria und Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg (1996–2014), von 2001 bis 2007 zugleich Prorektorin für Studium und Lehre. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und die Oper.

Prof. Dr. Panja Mücke studierte Musikwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft in Marburg und promovierte 2000 mit der Arbeit *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (ausgezeichnet mit dem Marburger Universitätspreis). 2000–2010 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin/ Assistentin an den Universitäten Bayreuth, Bonn und Marburg. Die Habilitation erfolgte 2008 mit der Studie *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und Szenische Collage bei Kurt Weill*. 2010–2015 nahm sie Lehrstuhl-Vertretungen in Münster, Marburg und Bonn sowie eine Gastprofessur an der Universität Wien wahr. Seit 2015 ist sie Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, seit 2019 dort Vizepräsidentin für Forschung, Lehre und Studium.

Dr. Sarah Schulmeister studierte Musikwissenschaft und Romanistik an der Universität Wien, der Università degli Studi di Pavia und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Von 2014 bis 2017 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt *Transferprozesse in der Musikkultur Wiens, 1755–1780* (mdw). Auf einen anschließenden Forschungsaufenthalt in Paris, ermöglicht durch das Marietta-Blau-Stipendium des österreichischen Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung (bmbwf), folgte 2018 der ausgezeichnete Abschluss des Doktorats. Die Arbeit mit dem Titel *Antoine Huberty*

und die Wiener Instrumentalmusik am Pariser Notendruckmarkt, 1756–1777 wurde 2019 mit dem Award of Excellence – Staatspreis für die besten Dissertationen (bmbwf) ausgezeichnet.

Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst studierte Historische und Systematische Musikwissenschaft sowie Neuere Deutsche Literaturwissenschaft in Hamburg. 1994 wurde er mit der Arbeit *Studien zur Musikgeschichte Rastatts im 18. Jahrhundert* promoviert. Von 1996 bis 2020 arbeitete er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in den Forschungsstellen Geschichte der Mannheimer Hofkapelle (1996–2006) und Südwestdeutsche Hofmusik (2006–2020) der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, seit 2021 am Forschungszentrum Hof | Musik | Stadt. Seit 2009 nimmt er regelmäßig Lehraufträge am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg wahr.

Dr. Andreas Trobitius, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Politikwissenschaft in Frankfurt a. M. und Marburg, ab 2008 Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut, 2010 Dissertation in Marburg mit einer Arbeit zum Streichsextett, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut in Marburg bis 2020.

David Vondráček ist wiss. Mitarbeiter an der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik (Czech Academy of Sciences, Institute of Art History). Er studierte Musikwissenschaft an der LMU München, wo er bei Prof. Dr. Hartmut Schick über die Musik des Prager Komponisten Jaroslav Ježek in der Zwischenkriegszeit promoviert wurde. An der LMU lehrte er, zeitweise als Wissenschaftlicher Mitarbeiter, zu unterschiedlichsten Themen der Musikgeschichte.

Die vorliegende Publikation dokumentiert die Referate des Symposiums »Die Familie Stamitz und die europäische Musikermigration im 18. Jahrhundert«, das in Schwetzingen am 17. und 18. Juni 2017 aus Anlass des 300. Geburtstags von Johann Stamitz stattfand. Veranstaltet wurde die Tagung von der Forschungsstelle Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. Johann Stamitz, eine Galionsfigur der Mannheimer Hofmusik, und seine Familie stehen beispielhaft für die Musikermigration des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa. Ausgehend davon untersuchen die Referate verschiedene Aspekte des Themenkreises. Zum Konzept der Tagung gehörte es, neben erfahrenen Fachleuten auf diesem Gebiet auch dem wissenschaftlichen Nachwuchs eine Plattform für eigene Forschungen und für die Präsentation der Ergebnisse zu bieten.



**UNIVERSITÄT
HEIDELBERG**
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-060-4



9 783968 220604