

Panja Mücke

»Sammel-Platz der auserlesensten Künstler und Virtuosen«

Die musikalische Sozialisation Hillers in Dresden

Johann Adam Hillers Italien-Reise führte gleichsam nach Dresden – natürlich nur im übertragenen Sinn. Gemeint ist, dass Hillers musikalische Erfahrungen, sein musikhistorischer Horizont, seine Ansichten und Intentionen entscheidend von seinen beiden Aufenthalten in Dresden geprägt wurden. Vieles von dem, was andere Komponisten sich auf Italien-Reisen aneigneten, rezipierte Hiller durch den »Filter« der italienischen Hofkultur am Dresdner Hof und erarbeitete er sich in der sächsischen Residenz.

Bekanntlich hielt sich Hiller zwischen 1746 und 1751 als Schüler der Kreuzschule in Dresden auf; ein zweites Mal lebte er von 1754 bis 1757 in Dresden, als er als Hofmeister bei der Familie Brühl angestellt war. Insbesondere die Phase zwischen 1745 und dem Beginn des Siebenjährigen Krieges 1756 kann als eine kulturelle Blütezeit des Sächsisch-Polnischen Hofes und Dresdens eingestuft werden: Der Kapellmeister Johann Adolf Hasse komponierte für die Karnevalssaison und die Hoffestlichkeiten wie Hochzeiten und Geburtstage exklusiv für die voll vom Hof finanzierte italienische Oper. Durch die beispielhafte Orchester-Schulung des Konzertmeisters Johann Georg Pisendel und eine strategisch kluge Engagement-Politik war die Dresdner Hofkapelle um 1750 zu einem der größten und bedeutendsten europäischen Orchester herangebildet worden, in der berühmte Virtuosen wie Antonio und Carlo Besozzi oder Pantaleon Hebenstreit Dienst taten. Hasse verfügte über ein festes Ensemble herausragender Sängerinnen und Sänger italienischer Herkunft oder mit zumindest italienischer Ausbildung bis in die Nebenrollen hinein – zu nennen wären etwa für die Hiller-Zeit Regina Mingotti, Teresa Albuzzi-Todeschini, Felice Salimbeni und Domenico Annibali. Aufgrund der repräsentativen Funktion der Hofoper spielten zudem unter König August III. finanzielle Überlegungen anscheinend kaum eine Rolle; trotz einer insgesamt desaströsen

Finanzsituation Sachsens durfte und sollte die Hofoper wirklich teuer sein, sodass Hasse zumal in jenen Jahren außerordentlich prachtvolle, in Bühnenbild, Kostüm und Inszenierung aufwendige Aufführungen realisieren konnte. Und schließlich differenzierte sich um 1750 die Musik- und Theaterlandschaft in Dresden auf interessante Weise aus: Zur Hofoper mit italienischer Opera seria kamen zwei höfisch subventionierte Theater für Opera buffa und deutsches Singspiel hinzu. Der Premierminister Heinrich von Brühl errichtete ein weiteres Theater, und das kurprinzliche Paar Friedrich Christian / Maria Antonia Walpurgis entwickelte eigene zusätzliche Formen höfischer Musikpflege.

Wie inspirierend dieses Dresdner Umfeld für Hiller gewesen sein muss, wie stark die Erfahrungen jahrzehntelang nachwirkten und wie faszinierend zumal die italienische Hofoper für ihn war, manifestiert sich darin, dass der mit Hasse und Metastasio verbundene Typus von italienischer Opera seria und italienischem Oratorium für Hiller zeit seines Lebens der ästhetische Orientierungspunkt blieb: So bot er als Leiter des »Großen Konzerts« in Leipzig ab 1763, in der 1775 gegründeten »Musikübenden Gesellschaft« und noch in den 1790er Jahren als Thomaskantor Oratorien und Opern von Hasse, die er »in Leipzig bekannt zu machen« trachtete.¹ Hillers Anstrengungen führten zu einer beispiellosen Aufführungsserie von Hasses Kompositionen in Leipzig – teils in deutscher Übersetzung, teils in Bearbeitung, teils in Auszügen. 1786 publizierte Hiller *Ueber Metastasio und seine Werke* mit Übersetzungen von Metastasios

1 Johann Adam Hiller: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Nachdruck Leipzig 1975, S. 309. Vgl. auch Hans-Günter Ottenberg: *Hiller (Hüller), Johann Adam*, in: *Sächsische Biographie*, hg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e. V., http://saebi.isgv.de/biografie/Johann_Adam_Hiller_%281728-1804%29 (letzter Zugriff: 1. November 2014).

Stefan Menzel

Senatoren der »musikalischen Republik«

Johann Adam Hiller und die Anfänge des deutschen Musikjournalismus

Das zusammenwächst, was zusammengehört – darauf haben die Deutschen mehrfach lange warten müssen. Zu Zeiten Johann Adam Hillers existierten auf dem Gebiet der heutigen Bundesrepublik über 300 Klein- und Kleinststaaten. Dennoch bezeichneten sich die Bürger der Kurfürstentümer Sachsen, Brandenburg und Hannover als Deutsche und nicht als Brandenburger oder Sachsen. Natürlich sprach man dieselbe Sprache und hatte einen gemeinsamen Kaiser. Doch deutsch sprachen die Österreicher auch, und die Kaiserwürde lag während des 18. Jahrhunderts – von einem dreijährigen Wittelsbacher »Interregnum« abgesehen – in Händen der Habsburger, die in Österreich, Ungarn und der Toskana verwurzelt waren. Die identitätsstiftenden Qualitäten der deutschen Sprache und des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation sind also nicht zu hoch zu veranschlagen. Woraus also speiste sich dieses Gemeinschaftsgefühl in Zeiten, in denen Deutschland als Territorium nicht existierte und der Kaiser fern war? Es wird zu zeigen sein, dass es vor allem die »unsichtbaren Bande« der Kultur waren, die den Prozess deutscher Vergesellschaftung im 18. Jahrhundert vorantrieben. Auch die Musik trug entscheidend hierzu bei. Man geht jedoch fehl in der Annahme, dass sich unter den Akteuren, die diesen Prozess insbesondere beförderten, die einschlägig bekannten Protagonisten der Musikgeschichte finden. Händel und J. S. Bach waren hieran gänzlich unbeteiligt, Telemann und C. P. E. Bach nur in vergleichsweise geringem Maße. In erster Linie sind hier Personen zu nennen, die zur Schaffung einer musikalischen Öffentlichkeit beitrugen, die aus der Musik eine *res publica* machten. Wie dies vonstatten ging und welche Rolle Hiller dabei spielte, soll im Folgenden dargestellt werden.

Hiller war Musiker, Komponist, Musikpädagoge, Kantor, Biograph und Journalist. Während sich die Musikwissenschaft bisher zumeist mit dem Komponisten Hiller befasst hat, gewinnt er seine kulturgeschichtliche Bedeutung vor allem als

Herausgeber und Kolumnist der *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, die er von 1766–1770 herausgab. Um Hillers Rolle zu verstehen, ist es jedoch zunächst nötig, sich ein Bild vom mediengeschichtlichen Kontext dieser Musikzeitschrift machen.

Für die Intellektuellen zählte die Musik im Laufe des 18. Jahrhunderts zu den schönen Wissenschaften und Künsten. Für die breiten Bevölkerungsschichten war sie in erster Linie als Oper und Singspiel Unterhaltung, als Kirchenmusik Erbauung und als Hausmusik Ort der intimen Muse. Hierin unterschied die Musik sich nicht von der Literatur, die mit Drama und Komödie, religiöser beziehungsweise aufklärerischer Erbauungs- und Erziehungsliteratur sowie der Lyrik ähnliche Funktionen wahrnahm. Um Hillers *Wöchentliche Nachrichten* zu verorten, scheint es daher erforderlich, die schöngeistige Zeitschriftenkultur in ihrer Gesamtheit in den Blick zu nehmen.

Dies gestattet der *Index deutschsprachiger Zeitschriften des 18. Jahrhunderts*¹ der Universität Göttingen, in dem ein Großteil der damaligen Rezensions- und vermischten Zeitschriften erfasst wurde. Die meisten dieser Periodika erschienen in Leipzig. Die zahlreichen Verleger der Pleiße- und Weimarer Städte gaben im Laufe des 18. Jahrhunderts über 60 einschlägige Zeitschriften heraus. Besondere Erwähnung verdienen die *Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen* (1715–1787) und die *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* (1765–1806). Ein weiterer wichtiger Lieferant von Zeit- und Monatsschriften war die preußische Residenzstadt Berlin. Die deutschsprachige Zeitschriftenkultur verdankt ihr die *Allgemeine deutsche Bibliothek*, eines der wichtigsten deutschsprachigen Rezensionsblätter, das von 1765 bis 1796 erschien – in Konkurrenz also mit der Leipziger *Neuen Bibliothek*. Zum Dreigestirn am schöngeistigen Firmament

¹ <http://adw.sub.uni-goettingen.de/idrz/pages/Main.jsf>, letzter Zugriff am 22. November 2014.

Kai Marius Schabram

Der Biograph Johann Adam Hiller

Anmerkungen zu den *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler* (1784)

Im September des Jahres 1804 erschien der 6. Jahrgangsband der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* mit einem Portrait Johann Adam Hillers als Titelvignette, das eine Reproduktion des Kupferstichs von Christian Gottlieb Geysler darstellt (vgl. Abbildung 1).¹ Den Grund für die bildliche Würdigung stellte das Ableben Hillers im Juni des Jahres dar, auf das der damalige Redakteur Friedrich Rochlitz mit einem umfangreichen Nekrolog reagierte.² Bevor Rochlitz in dem Nachruf eine Zusammenfassung des beruflichen Werdegangs sowie ein detailliertes Psychogramm seines »vormaligen Lehrers und nachherigen Freundes«³ gibt, lässt er den Leser an allgemeinen Überlegungen zu unterschiedlichen Graden der Berühmtheit teilhaben. So kommt Rochlitz im Rahmen seiner Differenzierung nicht nur auf das erfolgreiche Genie, sondern auch auf jenen Künstlertypus zu sprechen, der trotz Fleiß und Engagement unbekannt bleibt und schließlich der Vergessenheit anheimfällt: »Der Himmel theilt dem Einen jene wunderbare Gabe mit, die sich eben so wenig verkennen, als durch Worte beschreiben lässt, und die wir darum *Genie* nennen: der Empfänger hat kein Verdienst dabey, bildet, was er empfangen, vielleicht nicht einmal aus, sondern folgt in seinen Werken dem



Abbildung 1
Johann Adam Hiller, Kupferstich
von Christian Gottlieb Geysler (aus *AmZ*, Jg. 6, 1804)

Triebe, ohne sich um das Woher und Wohin zu bekümmern, liefert nie etwas Fehlerfreyes; der Andere gelangt, ohne jene Gabe, durch Einsicht und unermüdlichen Fleiß zu hohen Vorzügen, seine Werke sind immer, wie sie seyn müssen, sind ein würdiges Studium der Verständigen, eine Veranlassung zur Freude der richtig Empfindenden, sie sind verdienstlich für den Autor, denn sie sind *sein*, verdienstlich für Andere, denn sie sind Bildungsmittel: aber jener wird berühmt, dieser schwerlich, und verdient es doch zu seyn.«⁴

Das Lob auf den rechtschaffenden Künstler, der es nicht verdient hat, dass seine Werke zu blinden Flecken der Musikgeschichte geraten, wird im weiteren Verlauf des Nekrologs mit der These verquickt, dass das qualitativ Gute überhaupt erst

1 Das originale Titelpupfer stammt von Carl Traugott Riedel und ist nach dem Hiller-Gemälde von Anton Graff gefertigt. Vgl. *Johann Adam Hiller. Mein Leben. Autobiographie, Briefe und Nekrologe*, hg. von Mark Lehmsstedt, Leipzig 2004, S. 215.

2 Friedrich Rochlitz: *Zum Andenken Johann Adam Hillers*, in: *AmZ* 6 (1804), Sp. 845–858, 861–872. Zur Bildauswahl heißt es bei Rochlitz: »Das bekannte Portrait Hillers von [Johann Friedrich] Bause ist gut getroffen: doch sollte (wie auch bey dem, das als Titelvignette dieses Jahrgangs der musik. Z. ausgegeben wird,) das Feinere und Geistvollere seines Gesichts, das, bis etwa in den letzten Jahren, unter der etwas unförmlichen materiellen Masse unverkennbar hervorschimmerte, noch glücklicher aufgefasst und bemerklicher wiedergegeben seyn.« (Ebd., Sp. 872.)

3 Ebd., Sp. 846.

4 Ebd., Sp. 845.

Christoph Meixner

Johann Adam Hiller, das *Orakel* und Weimar

Eine Spurensuche

Das Hochschularchiv|Thüringische Landesmusikarchiv Weimar erhielt im Sommer 2011 als Schenkung eine alte Notenhandschrift, die in einem Thüringer Recycling-Unternehmen bei Sortierarbeiten gefunden worden war. Durch den Einband aus alten Kirchenrechnungen gut getarnt, war die Handschrift zunächst nicht als Musikalie erkennbar. Doch stellte sich schnell heraus, dass es sich um einen vollständigen Klavierauszug von Johann Adam Hillers bislang verschollenem Singspiel *Das Orakel* handelte, das er – folgt man der einzigen Erwähnung in seiner Autobiographie – wohl bereits 1753 komponiert hatte: »Zwar verbarg ich mich einmal drey Wochen vor dem Geräusch der Messe, und componierte *Gellerts Orakel*; jetzt aber sehe ich diese Arbeit für nichts als den rohen Stoff zu einer Composition dieses Stücks an, die ich allenfalls noch unternehmen würde, wenn *Fleischer* in Braunschweig diese Mühe nicht überflüssig gemacht hätte.«¹

Woher die Notenhandschrift stammt, ist weitgehend unbekannt. Zwar führt der Besitzvermerk eines »Hanns Dietrich Alexander von Hartitzsch« in den Raum Chemnitz-Dresden (Dorfchemnitz und Röhrsdorf), doch diese alte Adelsfamilie ist bereits im 19. Jahrhundert erloschen. Die beiden als Einband verwendeten Fragmente von alten Kirchenrechnungen lassen nur eine ungefähre Lokalisierung in den Raum Meißen zu (erwähnt: die Ortschaft Winkewitz). Auf welchem Weg und aus welchem Sammelgebiet diese Handschrift letztlich in die Sortieranlage des Recyclingunternehmens gelangte, ist nicht mehr rekonstruierbar. Umso mehr gebührt daher der Dank all jenen, die mit

aufmerksamen Blicken diese einzigartige Quelle im Recyclinggut entdeckt und mit der Schenkung an das Archiv der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar | Thüringisches Landesmusikarchiv (HSA|ThLMA) Johann Adam Hillers erstes Singspiel für die Nachwelt gerettet haben.²

Das Stück erzählt von einer mächtigen Zauberin, deren Sohn Alcindor gerade die Liebe zu entdecken beginnt. Ein Orakel hatte ihr angeblich geweissagt, dass er sein größtes Glück – eine Prinzessin – nur finden könne, wenn er sich dieser gegenüber als taub, stumm und gefühllos zeige. Das Mädchen Lucinde, das die Zauberin viele Jahre zuvor entführt und ebenfalls im Schloss in der Umgebung von Maschinenwesen aufgezogen hat, ist »zufälligerweise« die Tochter eines benachbarten Fürsten. Der Zauberin gelingt es, Lucinde zu überzeugen, dass alle Männer nur Maschinen seien, ohne Vernunft und Verstand. Alcindor wird dem Mädchen gleich einem Roboter übergeben, das ihn wie einen dressierten Hund vorführt. Doch das Ende der Geschichte: Lucinde erkennt, dass auch Männer Wesen aus Fleisch und Blut und voll Wärme sind. Beide finden in Liebe zueinander, und der Orakelspruch hat sich somit erfüllt.

Auch wenn Hiller 30 Jahre später zu seinem ersten Singspiel offensichtlich keine sonderlich gute Meinung mehr hatte, so gewährt uns die Rettung der Weimarer Notenhandschrift einen tiefen Blick in die Kompositionswerkstatt des damals 25-Jährigen. In seiner *Orakel*-Vertonung orientierte sich Hiller ganz offensichtlich an italienischen Modellen, die er in Dresden durch die Werke von Johann Adolf Hasse kennengelernt hatte. Ganz im Stil der opera seria schrieb er ein deutsches Singspiel, das geprägt

1 Zitiert nach: Johann Adam Hiller: *Mein Leben. Autobiographie, Briefe und Nekrologe*, hg. von Mark Lehmsstedt, Leipzig 2004, S. 15; vgl. auch Hartmut Grimm und Hans-Günter Ottenberg, Art. »Hiller, Johann Adam«, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 8, Kassel [u. a.] 2002, Sp. 1561–1579, hier Sp. 1567; Überhaupt keine Erwähnung findet *Das Orakel* in: Kyoko Kawada: *Studien zu den Singspielen von Johann Adam Hiller (1728–1804)*, Diss. Univ. Marburg/Lahn 1969.

2 Der Zustand der Handschrift ist dem Alter entsprechend gut. Lediglich der Einband und die Bindung mussten erneuert werden. Diese konservatorische Maßnahme wurde freundlicherweise finanziert durch das Gellert-Museum in Hainichen, dessen Direktorin Frau Angelika Fischer an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

Klaus Manger

Mit Verstand beleben: Gellerts Libretto *Das Orakel*

Da wir uns im Folgenden mit Christian Fürchtegott Gellerts (1715–1769) Libretto *Das Orakel*¹ befassen wollen, sehen wir uns in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts versetzt, wo wir es mit einem aus seiner Zeit herausragenden Dichter und Schriftsteller zu tun haben. In deutlichem Kontrast zu der ihre Geltung zunehmend verlierenden normativen Poetik ist Gellert ein erster Hauptvertreter des Individualstils und der Natürlichkeit, der er mit seinen *Fabeln und Erzählungen* (1746/48), mit seinem Roman *Leben der Schwedischen Gräfin von G**** (1747/48) oder mit seinen epistolographischen Schriften zustrebt. Besonders diese legen die von Kanzleien geprägten Standards ab wie eine Perücke. Seine Lustspiele sind Lessing zufolge »wahre Familiengemälde«.² Angesichts von Gellerts Rang erscheint es nicht sinnvoll, ihn literarhistorisch mit einer »Übergangsstellung« zu belegen,³ weil zum einen geschichtlich betrachtet alles Übergang ist und zum anderen sich seine Sonderrolle dadurch nicht erfassen lässt, die er, als meistgelesener Autor seiner Zeit, sowohl mit seinem briefintegrierenden multiperspektiven Roman wie dem neuen Typ

von gereimten Fabeln und Erzählungen einnimmt. Und die singuläre Stellung seiner Bearbeitung von *Inkle und Yariko* resultiert, wenn wir nur den Vers »Die Indianerin war liebenswerth gebaut« (v. 33) beachten, aus seiner Pointensicherheit.⁴ Oder da es keine grünen Säugetiere gibt, weiß sich sein *Grüner Esel* das wenigstens kurzzeitig zunutze zu machen.⁵ Wenn Gellert fordert, der Autor müsse Genie haben,⁶ votiert er für die damit behauptete Autonomie. Und das von ihm gesetzte »natürliche [...] Subjekt«⁷ und die »vernünftige Liebe«⁸ bedeuten produktions- wie rezeptionsästhetisch einen Durchbruch. Den Liederdichter übergehe ich.⁹ Unterbelichtet ist sein einsamer Rang im Kontext der deutschen Librettistik seiner Zeit. Das ist mit diesem Blick auf *Das Orakel* zu korrigieren.

Die Hochschätzung seiner Zeitgenossen belegt Gellerts bemerkenswert frühes Denkmal in Leipzig. Weder einem Dynasten noch einem Feldherrn, sondern einem Dichter gewidmet, hat es Friedrich Samuel Schlegel nach einem Entwurf von Adam Friedrich Oeser in Marmor 1769, Gellerts Todesjahr, realisiert. Dem, wie Friedrich II. sagt, »vernünftigsten aller deutschen Gelehrten«

1 Christian Fürchtegott Gellert: *Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe*, hgg. von Bernd Witte, 6 Bde. Berlin/New York 1988ff, Bd. 3: *Lustspiele*, hgg. von Bernd Witte, Werner Jung, Elke Kasper, John F. Reynolds und Sibylle Späth, 1988, S. 295–322. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden in Klammern im Text unter Angabe von Akt, Szene und Seite zitiert.

2 *Hamburgische Dramaturgie*. Zweiundzwanzigstes Stück. Den 14. Julius 1767, in: *Lessings Werke*. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen, hgg. von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart [1925], Teil 5, S. 107. Vgl. zum Hintergrund von Gemälden oder Tableaus bei Diderot im Unterschied zu *coups de théâtre* Annette Graczyk: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004, S. 77–82, und zur Übertragung des Tableaus aus der Malerei ins Drama und auf das Theater ebd., S. 82–92.

3 Vgl. Werner Jung: Art. Gellert, *Christian Fürchtegott*, in: Walther Killy (Hg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 4, München 1989, S. 104–106 (nach Žmegač).

4 Gellert, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 1), Bd. 1: *Fabeln und Erzählungen*, hgg. von Ulrike Bardt und Bernd Witte unter Mitarbeit von Tanja Reinlein. 2000, S. 70–72.

5 Ebd., S. 114–117.

6 Nach Jung, Gellert (wie Anm. 3), S. 104.

7 Gottfried Honnefelder: *Christian Fürchtegott Gellert*, in: Benno von Wiese (Hg.): *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, Berlin 1977, S. 115–134, hier S. 130.

8 Bernd Witte: *Christian Fürchtegott Gellert: ›Leben der schwedischen Gräfinn von G***‹. Die Frau, die Schrift, der Tod*, in: *Romane des 17. und 18. Jahrhunderts. Interpretationen*, Stuttgart 1996, S. 112–149, bes. S. 121ff.

9 Vgl. Gudrun Busch: »Da der Gesang eine große Gewalt über unser Herz hat ...« – Die musikalische Rezeption der Dichtungen Gellerts, in: Bernd Witte (Hg.): »Ein Lehrer der ganzen Nation«. *Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts*, München 1990, S. 192–220.

Peter Gülke

Johann Adam Hillers *Orakel* – oder: Sind unsere Verlegenheiten größer, als seine waren?

Innerhalb des glücklichen Zufalls, der das *Orakel* den Klauen einer entsorgungswütigen Institution entrissen hat, möchte man es unzufällig, fast eine Fügung nennen, dass das Stück an einem Ort wiedergewonnen wird, wo die Gattung »Singspiel« jahrzehntelang auf hohem Niveau bei bedeutenden Protagonisten zur Debatte stand – mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen. Woran sich, durch den Fund bestätigt, die Frage anschließt, inwieweit hier von »Gattung« zu reden erlaubt ist, ob wir, vom Kriterium des Wechsels von Dialogen und musikalischen Nummern abgesehen – selbst das verfängt nicht immer –, den Terminus nicht einem Experimentierfeld überstülpen, worin es sich stärker als anderswo um Einzellösungen handelt und die Distanzierung von etablierten Formen mehr Anhalt gibt als der Verlass auf halbwegs verfestigte. Gewicht und Bedeutung ästhetischer Qualitäten und diejenigen als Dokument einer historischen Situation lassen sich schwerer auseinanderhalten als anderswo, letzten Endes erscheint der Glücksfall »Entführung«, der die Weimarer entmutigt hat, weniger charakteristisch als »Scherz, List und Rache«, womit Goethe und sein Komponist Kayser unter hohen Ansprüchen scheiterten und obendrein dies zu spät bemerkten.

Ich setze mich dem Verdacht aus, Wasser in den Wein einer Entdeckerfreude gießen zu wollen, die den Fund mit viel Recht weit oben platzieren möchte. Viel wichtiger indes: Haben wir nicht ein Idealobjekt vor uns, um zu prüfen, ob und inwieweit unsere Wertungskriterien dem Gegenstand angemessen seien, wie sehr wir zum Beispiel fehlgehen, wenn wir einseitig werkhafte Maßgaben zugrundelegen und übersehen, in welchem Umfang Singspiele Katalysatoren bestimmter Wahrnehmungsweisen beziehungsweise Geselligkeitsformen waren – vergleichbar unter anderem der »Trivialliteratur« des 18. Jahrhunderts als wichtigem Ferment der Lesekultur. Dort sollte, wie zuweilen auch in Singspielen, aus den den Romanen beigegebenen Noten möglichst mitgesungen, die Grenze zwischen Darbietenden

und Zuhörern übersprungen werden. Nicht zufällig hat dieser Gesichtspunkt schon in zeitgenössischen Diskussionen eine Rolle gespielt, nicht zufällig hat Wieland betont, »möglichste Einfalt im Plan« sei »dem Singspiel eigen und wesentlich«¹; dies hatte Salomon Geßner schon im Vorhinein mit pädagogisch erhobenem Zeigefinger gerechtfertigt: »Auch mittelmäßige Sachen können oft zu einer nützlichen Übung des Geschmacks und der Einbildungskraft dienen, wenn man zu denselben hinzudenkt, was ihnen fehlt, um gut zu sein.«²

Insoweit »möglichste Einfalt im Plan« die seinerzeit enorme Popularität schwer erklärlich erscheinen läßt, sollten wir zu den Geselligkeit fördernden Momenten diejenigen der Praktikabilität, zudem patriotische und erzieherische hinzudenken. In Wielands Plädoyer finden sie sich eng verbunden: »Warum sollten denn jene Dinge, die man sich als wesentliche Stücke und unentbehrliche Erfordernisse des Singspiels zu betrachten angewöhnt hat, nicht eben so wohl als bloße Nebensachen betrachtet werden können? – Wir wollen nicht über Worte streiten. Lassen wir immer, wenns drauf ankommt, die Italiänische und Französische Oper im Besitz dieses wunderbaren Nahmens, und aller Vorzüglichkeiten, die man damit verbinden will; und fragen wir lieber: ob wir nicht mehr Ehre davon hätten, wenn wir die Schöpfer einer neuen sehr interessanten Art von Schauspielen wären; nemlich eines Singspiels, welches, ohne viel mehr Aufwand zu erfordern, als unsre gewöhnlichen Tragödien, durch die bloße Vereinigung der Poesie, Musik und Akzion, uns einen so hohen Grad des anziehendsten Vergnügens geben könnte, daß kein Zuschauer, der ein Herz und ein paar nicht allzu dicke Ohren mitbrächte, sollte wünschen können,

1 Christoph Martin Wieland: *Versuch über das deutsche Singspiel*, Leipzig 1797, S. 226.

2 Salomon Geßner: *Schriften. Erstes Bändchen*, Stuttgart 1823, S. 177.

»Umgraben und Aufpeppen«: Vom Klavierauszug zum Orchesterwerk

Komponist Alexander Vaughan im Gespräch mit TONKUNST-Redakteurin Maria Behrendt über seine Orchestrierung von Hillers *Das Orakel*

Maria Behrendt: Lieber Herr Vaughan, im Jahr 2012 kam Prof. Michael Obst von der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar mit einer ungewöhnlichen Anfrage auf Sie zu: Sie sollten den Klavierauszug von Johann Adam Hillers Singspiel »Das Orakel«, die einzige überlieferte Quelle zu diesem Werk, orchestrieren und in ein abendfüllendes Werk verwandeln. Hatten Sie überhaupt schon einmal von Hiller gehört?

Alexander Vaughan: Nein, ich kannte zuvor nur wenige Werke aus diesem Zeitraum. Ich interessiere mich zwar für unbekannte Komponisten, aber Hiller war dann vielleicht doch zu unbekannt... Als ich das erste Mal auf den Klavierauszug geblickt habe, dachte ich: Das ist ja alles nur zweistimmig, was soll ich damit bloß machen – das Ding ist so leer! (*lacht*) Aber dann habe ich mich einfach in die Arbeit gestürzt. Die Schwierigkeiten habe ich erst im Laufe des Arbeitsprozesses bemerkt.

Aber um das »Orakel« zu orchestrieren, mussten Sie doch einen Plan haben. Sie waren bei der Bearbeitung ja nicht völlig frei. Wie sind Sie vorgegangen?

Ich habe versucht, mich in den Stil einzufühlen. Das war nicht leicht: Im Studium lernen wir zwar Stilkopie, aber da nähern wir uns dieser Frage meistens über einen Vergleich mit anderen Werken des Komponisten. Das ging hier nicht: Hillers nächste Oper ist erst 12 bis 13 Jahre später entstanden und hat schon einen ganz anderen Stil. Dazu hat *Das Orakel* überhaupt nicht gepasst. Auf dem Titelblatt steht zwar »Singspiel«, eigentlich »stinkt« es aber nach italienischer Oper.

Also mussten Sie bei anderen Zeitgenossen nachhören.

Genau. Ich habe mich darüber informiert, welche Komponisten Hiller geschätzt hat. Das war einmal Carl Heinrich Graun, aber vor allem Johann Adolph Hasse. Hasses Stil ist viel näher dran am *Orakel* als Hillers späterer Stil. Um Hiller zu finden, habe ich sein *Orakel* im Stil von Hasse geschrieben. Die Mischung machte es dann.

Welche stilistischen Merkmale stehen dabei im Zentrum?

Es ist vor allem das Zusammenspiel von Melodie und Basslinie, das bei Hasse oft ein raffiniertes Duett ergibt. Beim *Orakel* ist es ähnlich. Immerhin sind 70 Prozent des Stückes zweistimmig. Und in dieser Zweistimmigkeit sind viele Hinweise auf einen »Hassestil« enthalten: Da merkt man, dass Hiller von Hasses Herangehensweise beeinflusst war. Und das ist ja auch kein Wunder: Hiller war ein sehr junger Komponist, und Hasses Musik war zu seiner Zeit unglaublich präsent. Hillers Stil war damals einfach noch »in progress«.

Wie sind Sie denn mit dieser sehr sparsamen musikalischen Ausgestaltung umgegangen?

Es war immer ein Kompromiss. Einerseits hatte ich ja einen wissenschaftlichen Anspruch, ich wollte Hiller so nah wie möglich kommen und ihm so gerecht wie möglich werden. Andererseits musste das Stück an manchen Stellen einfach aufgepeppt werden, um dem heutigen Publikumsgeschmack zu entsprechen. Beim Schlusschor habe ich in den Streichern zum Beispiel rasant aufsteigende Zweiunddreißigstketten in den Streichern hinzugefügt, zu denen mich Grauns *Montezuma* inspiriert hatte. Das Stück wäre an dieser Stelle sonst zu

Klaus Martin Kopitz

Beethovens »Elise« Elisabeth Röckel

Neue Aspekte zur Entstehung und Überlieferung des Klavierstücks WoO 59

Beethovens Albumblatt *Für Elise* WoO 59 verdankt seine große Popularität nicht nur seiner musikalischen Substanz, sondern auch dem Titel, der die Fantasie anregt, belegt er doch, dass das Werk eine konkrete Adressatin hatte, eine Frau, für die – und für keine andere – das romantisch-melancholische Stückchen entstand. Seine enorme, zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende Verbreitung basiert daneben auf seiner leichten Spielbarkeit. In fast jeder Anthologie beliebter Klavierstücke ist es enthalten, in französischen Ausgaben unter dem Titel *La Lettre à Élise*.

Bis vor Kurzem hat sich die Musikwissenschaft vergleichsweise wenig mit dem Stück befasst, am wenigsten mit der Frage, für wen es eigentlich entstand. Doch Kenner der Biographie des Komponisten werden wissen, dass er zu dieser Zeit eng mit der damals 17-jährigen Sängerin Elisabeth Röckel (vgl. Abbildung 1)¹ befreundet war, einer Schwester des Tenors Joseph August Röckel (1783–1870), der am 29. März 1806 bei der Uraufführung der zweiten Fassung des *Fidelio* den Florestan sang.

Wie Röckel dem Beethoven-Biographen Alexander Wheelock Thayer (1817–1897) erzählte, hatte der Komponist ihn bald »liebgewonnen« und wies seine Dienerschaft an, »ihn zu jeder Zeit zuzulassen, sogar morgens, wenn er beschäftigt wäre. Es wurde ausgemacht, daß, wenn Röckel eingelassen wäre und Beethoven in hohem Grade beschäftigt fände, er durch dessen Zimmer in das anstoßende Schlafzimmer gehen solle.«² Besondere Verdienste erwarb sich Röckel bei der Vorbereitung jenes Konzerts, in dem am 22. Dezember 1808 im ungeheizten Theater an der Wien mehrere Werke Beethovens zur Uraufführung gelangten: die 5. und 6. Sinfonie,



Abbildung 1
Elisabeth Hummel geborene Röckel
Bleistiftzeichnung von Friedrich Pecht, 1845

das 4. Klavierkonzert und die *Chorfantasie*. Als Dank für seine Mühe erhielt Röckel von Beethoven ein englisches Lexikon zum Geschenk.

Obwohl Beethoven große Zuneigung für Röckels Schwester empfand, heiratete Elisabeth am 16. Mai 1813 Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), mit dem sie 1816 nach Stuttgart und 1819 nach Weimar ging. Durch eine kleine, ihr gewidmete Biographie³ ist sie inzwischen auch als Beethovens »Elise« im Gespräch. Da Franziska Meier in ihrer freundlichen Besprechung schrieb, die These könne sie »noch nicht vollständig überzeugen«,⁴ sei hier einmal genauer darauf eingegangen.

1 Bleistiftzeichnung von Friedrich Pecht, 1845; Düsseldorf, Goethe-Museum, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung.

2 Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*, übersetzt von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, Bd. 2, Leipzig ³1922, S. 508 und 565.

3 Klaus Martin Kopitz: *Beethoven, Elisabeth Röckel und das Albumblatt »Für Elise«*, Köln 2010.

4 *Die Tonkunst* 7 (2013), S. 418f.