



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Die Schauspielmusiken des Johann Mederitsch“

Verfasserin

Stefanie Havas

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert

Inhaltsverzeichnis

Abstract	1
Einleitung	2
I. Leben und Werk.....	4
II. Die Gattung Schauspielmusik	15
1. Definition und Ursprung des Begriffs	15
2. Forschungsstand	15
3. Arten von Schauspielmusik	16
4. Abgrenzung zu anderen Gattungen	18
5. Geschichte und Herkunft	20
5.1 Antike, Mittelalter und Renaissance	20
5.2 Das 18. Jahrhundert	21
5.3 Das 19. Jahrhundert	23
6. Die Theorien der Schauspielmusik-Ästhetik im 18. Jahrhundert.....	24
6.1 Johann Christoph Gottsched	25
6.2 Johann Adolph Scheibe.....	26
6.3 Johann Georg Sulzer	29
6.4 Gotthold Ephraim Lessing	29
6.5 Ludwig Tieck	31
III. Die Schauspielmusiken des Johann Mederitsch.....	33
1. Die Tempelherren	33
1.1 Aufführungsdaten	33
1.2 Johann Ritter von Kalchberg-Leben und Werk	33
1.3 Inhaltsangabe	34
1.4 Freimaurer-Thematik	35
1.5 Quellen und musikalische Analyse „Chor der Tempelherren“	37
2. Macbeth	40
2.1 Aufführungsdaten	40
2.2 Libretto.....	43
2.3 Deutsche Macbeth-Übersetzungen :Ästhetische Diskussion.....	43
2.4 Übersetzer/Bearbeiter.....	45
2.4.1 Wieland und Eschenburg	45
2.4.2 Gottfried August Bürger.....	46
2.4.3 Johann Friedrich Schink.....	48

2.4.4 Johann Gottlieb Stephanie d. J.	50
2.4.5 Friedrich Schiller.....	51
2.5 Quellen und musikalische Analyse	52
2.5.1 Allgemeines.....	52
2.5.2 Melodrama der Hexenkönigin.....	56
3. Die Bestürmung von Smolensk	61
3.1 Allgemeines	61
3.2 Johanna von Weißenthurn- Leben und Werk	62
3.3 Libretto.....	63
3.3.1 Inhaltsangabe.....	63
3.3.2 Interpretation	64
3.3.3 Musik im Libretto.....	67
3.4 Musikalische Quellen –Beschreibung und Analyse.....	70
3.4.1 A Sm- Autograph	70
3.4.2 A Wgm- Abschrift.....	77
IV. Zusammenfassende Darstellung und Schlussbemerkung	79
Lebenslauf der Verfasserin.....	85
Literaturverzeichnis.....	86
Anhang	92

Abstract

This thesis aims at giving a different approach to the incidental music of Johann Mederitsch (1752-1835). After an introduction to the Mederitsch's life and works as well as the genre 'incidental music' itself this thesis focuses on three out of eleven plays that we nowadays know of: 'Die Tempelherren', 'Die Bestürmung von Smolensk' and 'Macbeth'. Primary musical sources of these three plays survived and are now preserved in Vienna (the 'Wienbibliothek', in the Austrian Nationalbibliothek, in the 'Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde') and in Salzburg (the 'Internationale Stiftung Mozarteum'). Incidental music cannot properly be understood without a thorough knowledge of the influences of literary sources, the stage requirements of various theatres, the aesthetic theoretical discussion and popular trends at the time. In this historical context incidental music remains one aspect out of many, that contributed to the staging of a play. In the analysis of Mederitsch's incidental music it is necessary to consider this close interrelation. Composing programme music the composer often aimed at enhancing the theatrical effect more than at developing the music itself. In this thesis a new light is being shed on the music of a composer who is forgotten today, but was firmly established in the theatrical scene of Vienna in the late 18th century.

In dieser Arbeit wird ein neuer Zugang zu Johann Mederitschs (1752-1835) Schauspielmusik-Kompositionen angestrebt. Nachdem eine Einführung in sein Leben und Werk und in die Gattung Schauspielmusik selbst gegeben wird, werden in dieser Arbeit weiters drei von elf überlieferten Schauspielmusiken genauer behandelt, darunter: „Die Tempelherren“, „Die Bestürmung von Smolensk“ und „Macbeth“. Die musikalischen Quellen dieser Kompositionen befinden sich heute in Wien (genauer: Wienbibliothek im Rathaus, Nationalbibliothek und Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde) und in Salzburg (Internationale Stiftung Mozarteum). Schauspielmusik kann nicht richtig verstanden werden ohne eine gründliche Kenntnis der literarischen Quellen, der Bühnenverhältnisse der verschiedenen Theater, des ästhetisch-theoretischen Diskurses und der populären Strömungen der Zeit. Im historischen Kontext bleibt die Schauspielmusik nur ein Aspekt von vielen, die zu einer Aufführung beitrugen. In der Analyse von Mederitschs Schauspielmusiken ist diese Wechselbeziehung zu beachten. Komponisten von Programmmusik beabsichtigen oft, mehr als die Musik selbst zu entwickeln, die theatrale Wirkung der Musik zu erhöhen. In dieser Arbeit sollen neue Aspekte der Musik eines Komponisten aufgezeigt werden, der zwar heute vergessen ist, jedoch im Wiener Theatermilieu des späten 18. Jahrhundert fest etabliert war.

Einleitung

Johann Mederitsch (1752-1835) war ein Wiener Komponist, Kopist, Klavier- und Kontrapunktlehrer, der in der Zeit der Wiener Klassik ein zahlenmäßig nicht unbeträchtliches Oeuvre quer durch alle Gattungen, von Kirchenmusik, Singspielen, Opern, Schauspielmusik bis zu vielen Streichquartetten geschaffen hat. Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den 11 Schauspielmusiken, wobei die Quellen näher untersucht werden. Heute in Vergessenheit geraten, verkehrte Mederitsch doch mit den Großen seiner Zeit, hauptsächlich im Theatermilieu Wiens. Dort machte er sich mit Erfolgen in den Vorstadttheatern einen Namen. Die Schauspielmusik nimmt in seinem Oeuvre einen wichtigen Stellenwert ein. Mit „Macbeth“ feierte Mederitsch einen großen kommerziellen Erfolg und die Aufführungen machten ihn weithin bekannt. Den ersten Punkt der Arbeit wird die Biographie Mederitschs ausmachen. Ausgehend von Theodor Aigners Dissertation von 1973¹ wurden neue Daten und Fakten eingearbeitet.

Der zweite Punkt betrifft die Gattung Schauspielmusik. Hier werden Antworten auf die Fragen rund um Gattung selbst gesucht. Wie lässt sich der Begriff „Schauspielmusik“ definieren? Wie war seine Entwicklung ausgehend von der Antike geprägt? Welche Erwartungen wurden an einen Komponisten dieser Gattung am Ende des 18. Jahrhunderts gestellt? Wie stellen sich die ästhetisch-theoretischen Diskurse diesbezüglich dar?

Den Hauptteil der Arbeit ist der Darstellung und Analyse der Schauspielmusiken von Mederitsch gewidmet. Lessing in einem Brief an Tobias Philipp Freiherrn von Gebler vom 25.10. 1772: „Dazu habe ich nur einen einzigen Gesichtspunkt, aus welchem ich ein theatralisches Stück beurteile: nämlich die Vorstellung.“ Ein Schauspiel ergibt sich erst aus der theatralischen Verwirklichung. Daher ist es erforderlich die Rahmenbedingungen bei der Erschließung mit einzubeziehen, darunter die Umstände, die Bühne, Spielort, Schauspieler, Bühnenbild, Text und Musik betreffen. Da die Schauspielmusik eine multifaktoriell-geprägte Gattung ist, muss die Musik in Beziehung zur literarischen Vorlage und im Sinne eines theatralischen Gesamtereignisse auch zum sozial- und institutionsgeschichtlichen Umfeld gestellt werden.

Von Mederitschs elf bekannten Schauspielmusiken, sind „Die Bestürmung von Smolensk“, „Die Tempelherren“ und „Macbeth“ als Gesamtpartituren in Autographen überliefert. Eingegangen wird hier näher auf die aufführungshistorischen Daten und Fakten, die

¹ Aigner, Theodor: „Johann Gallus Mederitsch-Sein Leben und Analyse seiner Werke“, Diss., Teil 2, Salzburg, 1973

literarischen Vorlagen, die überlieferten Quellen und schließlich die Musik selbst. Wichtig ist dabei die Musik eingebettet im szenischen Zusammenhang zu betrachten. Oft übernimmt sie im Sinne eines Gesamtereignisses mehr eine dienende Funktion. Die Erzeugung von Stimmungen und die Steigerung der Wirkung des Geschehens auf der Bühne nehmen einen großen Stellenwert ein. Daneben bereitet die Musik im Sinne eines verbindenden Elements die Szenen vor und nach.

In der Schlussbetrachtung wird auf die verbleibenden Schauspielmusiken, zu denen weniger Informationen vorhanden sind, eingegangen und eine Gesamtdarstellung gegeben.

I. Leben und Werk

Johann Mederitsch wurde am 27. Dezember 1752 in St. Stephan in Wien getauft². Geboren wurde er also vermutlich einen Tag zuvor, am 26. Dezember 1752. Sein Taufname lautet „Johann Georg Anton Gallus Mederitsch“. Sein Familienname ist kroatischen Ursprungs, der Geburtsort seines Vaters Gallus Anton Medritsch ist Götzendorf in Niederösterreich, was für eine Verwurzelung im kroatischen Zuwanderungsstrom des 17. Jahrhunderts spricht. Seine Großeltern hießen Andreas und Margaretha Medritsch. Der Nachname ist in verschiedenen Schreibweisen überliefert: Mederitsch, Medritsch, Metritsch, Meterisch, Medric, Metotritsch³. Möglicherweise verwendete er deshalb seinen ungewöhnlichen, aber besser einprägsamen Vornamen „Gallus“, später auch ohne seinen Familiennamen „Mederitsch“, auf Titelblättern und Notizen⁴ und unterschrieb selbst Briefe mit „Johann Mederitsch Gallus“⁵. Auch die häufig auf Autographen vorzufindende Variante „Mederitsch detto Gallus“ deutet auf die Verwendung von „Gallus“ als Künstlernamen hin. Als Beleg dafür, dass sein Taufname „Gallus“ seinen „Zeitgenossen so seltsam geworden zu sein scheint, dass sie ihn geradezu für ein Prädikat, einen Künstlernamen hielten“⁶ liefert die Bemerkung Wolfgang Amadeus Mozarts: „Gallus Cantans, in arbore sedens, gigirigi faciens.“⁷ (Der singende Hahn sitzt im Baum und macht Kikeriki)

Allerdings führte diesen ungewöhnlichen Vornamen schon sein Vater Gallus Anton Mederitsch, welcher zuerst als Theatermusiker, Kontrabassist und später als Kirchenmusiker tätig war⁸. Geboren 15. Oktober 1710 ehelichte er im Jahre 1750 Eva Rosina Pachmayr mit welcher er vier Kinder hatte: Anna Maria, Johann Gallus, Maria Magdalena und Rosalia Magdalena⁹. Der Vater verstarb 1774 nach drei Schlaganfällen und hinterließ der Familie nicht mehr als 12 Gulden¹⁰.

² Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. VII

³ Wurzbach, Constantin von: „*Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*“, Bd. 17, Kaiserl.-königl. Hof - und Staatsdruckerei, Wien, 1867, S. 242

⁴ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. VII

⁵ Brief A WSt Sign. H.I.N. 69671, siehe Anhang A1

⁶ Gugitz, Gustav: „Der seltsame Herr Gallus-Mederitsch“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd.VII, Böhlau-Verlag, Wien, 1952, S. 16

⁷ Mozart, Wolfgang: „*Briefe*“, Hrsg. H. Wandrey, Diogenes-Verlag, Zürich, 1988, S. 346f

⁸ Koch, Annerose: „Johann Georg Anton Mederitsch detto Gallus (1752-1835)“, in *Festschrift Werner Felix*, Hrsg. T. Fuchs/M. Zock, Frankfurter Oder-Ed. , Frankfurt, 1997, S. 67

⁹ siehe Stammbaum im Anhang A2

¹⁰ Gugitz, Gustav: „Der seltsame Herr Gallus-Mederitsch“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd.VII, Böhlau-Verlag, Wien, 1952, S. 17

Sein Sohn Johann Mederitsch detto Gallus erfuhr seine erste musikalische Ausbildung vermutlich in seinem Elternhaus, später wurde er Schüler von Georg Christoph Wagenseil. Die Verbundenheit mit der barocken Wiener Schule zeigte sich in seiner Lehrtätigkeit des Kontrapunktes, seinen Kompositionen und seiner Kopiertätigkeit zahlreicher Werke seines Lehrers und vieler anderer Komponisten früherer Generation, wie Antonio Caldara und Johann Joseph Fux.

Im Jahre 1779 trat Mederitsch 27-jährig erstmals als Theatermusiker in Erscheinung. Im selben Jahr verstarb seine Mutter, in deren Totenbuch¹¹ Johann Mederitsch als Kirchenmusiker und Komponist bezeichnet wird. Man kann daraus schließen, dass er schon vorher in diesen Berufen gewirkt hat, obgleich keine genaueren Informationen über die Orte seine Wirkens vorhanden sind. Auch eine Zurechnung von kirchenmusikalischen Werken aus seinem Nachlass für diese Periode liegt nicht vor. Für die Bestimmung des Frühwerkes wäre dies von Interesse.

Nach Riemann¹² studierte er im Jahr 1778 in Prag, das zog Gugitz¹³ schon 1919 in Frage.

Ab dem Jahr 1779 setzte Mederitsch einen Schwerpunkt auf die Theatermusik: Das Singspiel „Der redliche Verwalter“ wurde am 26.8.1779 und das Melodram „Arkastor und Illiane“ am 14.10.1779 im Theater in der Josefstadt uraufgeführt. Der Erfolg seiner Tätigkeit zeigte sich in der Anstellung als Musikdirektor des Theaters von Olmütz, wo er in den Jahren 1781 und 1782 unter der Direktion Karl Edler von Pallesstrazis¹⁴ wirkte. Nach Branscombe¹⁵ und Reitterer¹⁶ kehrte er dann spätestens 1792 nach Wien zurück, wo er als Kontrabassist im Orchester des Nationaltheaters wirkte.

Im Jahr 1782 wurden drei seiner Singspiele („Die Seefahrer“, „Der Schlosser“, „Die Rekruten“) im Monatstakt im Theater in der Leopoldstadt aufgeführt und zwar am 14.10., 14.11 und 6.12.1782. In den Vorstadttheatern Wiens erzielte seine Musik sichtbare Erfolge. Aus den handschriftlichen Aufzeichnungen von Wenzel Müller ist ersichtlich, dass diese drei Singspiele zum Teil bis zu zwölf Jahre lang aufgeführt wurden¹⁷.

¹¹ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. VIII

¹² Riemann, Hugo: „Johann Mederitsch“ in *Musik-Lexikon*, Hesse-Verlag, Berlin¹⁰, 1922, S. 803

¹³ Gugitz, Gustav: „Der seltsame Herr Gallus-Mederitsch“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd.VII, Böhlau-Verlag, Wien, 1952, S. 17

¹⁴ Ebda.

¹⁵ Branscombe, Peter: „Johann Mederitsch“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 16, Macmillan Publishers Ltd., London, 2001, S. 218

¹⁶ Reitterer, Hubert: „Johann Gallus“ in *MGG*, Bd. 11, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, 2004, Sp. 1446

¹⁷ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. IX

Ein Höhepunkt seines theatermusikalischen Wirkens sollte ein Jahr später die Uraufführung eines seiner Singspiele im K.k. Nationaltheater darstellen. Im Fluss der damaligen Kulturpolitik Josephs II., die einen Schwerpunkt ua. auf die Förderung des deutschen Singspiels setzte, konnte sich so auch ein vorher nur in den Vorstadttheatern erfolgreicher Komponist wie Mederitsch präsentieren. Am 9. Februar 1783 wurde dort „Rose, oder Pflicht und Liebe im Streit“, Text von Gottlieb Stephanie dem Jüngeren¹⁸, gegeben. Es erfuhr eine nur mäßige Rezeption und wurde nach zwei Aufführungen wieder abgesetzt¹⁹. Wolfgang Amadeus Mozart schrieb darüber in einem Brief an seinen Vater Leopold Mozart vom 5.2.1783, also vier Tage vor der Uraufführung:

„[...] künftigen freitag als übermorgen wird eine Neue Opera gegeben werden, die Musique/:ein Galimathias:/ vom einen hiesigen Jungen Menschen, scolaren vom Wagenseil, welcher heist, Gallus Cantans, in arbore sedens, gigirigi faciens; - Vermutlich wird sie nicht viel gefallen; aber doch besser als ihre vorfahrerin, eine alte Opera von gasman/: la notte critica:/ zu teutsch die unruhige Nacht- welche mit Mühe 3 representationen ausgehalten-[...]“²⁰.

Neben der Hervorhebung von Mederitschs eigenwilligem Namen und seiner Jugend, obgleich Wolfgang Amadeus Mozart selbst vier Jahre jünger war, kann man noch in „Galimathias“ (Bedeutung: Unsinn, Verdrehung, verworrenes Geschwätz) einen Ansatz von inhaltlicher Kritik erkennen. Der mäßige Erfolg dieser Produktion führte zu einer Zäsur in Mederitschs theatermusikalischen Schaffen. Er veröffentlichte nun vermehrt über einen längeren Zeitraum hinweg Kammermusik bei namhaften Musikverlagen, darunter 1784 Streichquartette bei Schott, 1788 Klavierquintette bei Hoffmeister und 1785 ein Streichquartett bei André in Offenbach/Main.

In den Jahren 1786 und 1787 war Mederitsch möglicherweise am Hof von Stanislaus II, dem letzten König von Polen, welcher 1795 abdankte, angestellt. Michtner berichtet davon, ohne seine Quellen anzugeben: „[...] In den darauffolgenden Jahren [also nach 1782] war er am Hof des polnischen Königs Stanislaus II. tätig und kehrte erst 1790 nach Wien zurück.[...]“²¹ Auch in Franz Grillparzers *Selbstbiographie* findet sich dazu eine Anekdote: „[...] durch einige Zeit in Diensten des letzten Königs von Polen, ging er jedesmal zur Hintertüre hinaus,

¹⁸ Ebda.

¹⁹ Ebda. S. X

²⁰ Mozart, Wolfgang : „*Briefe und Aufzeichnungen*“ Bd. 3, Hrsg. Internationale Stiftung Mozarteum, Bärenreiter, Kassel, 1961-63, S. 254, Zeile 22-27

²¹ Michtner, Otto: „*Das alte Burgtheater als Opernbühne*“ Bd. 3, Böhlau-Verlag, Wien, 1970, S. 136,381

wenn der Wagen des Königs am vorderen Tore anfuhr, so dass dieser ihn endlich entließ, ohne ihn je spielen gehört zu haben.“²²

Im Jahr 1789 komponierte er sein Singspiel „Der letzte Rausch“. Im gleichen Jahr heiratete er Christina Prön. Ein Jahr später, am 24. Februar 1790, wurde dem Paar eine Tochter geboren, welche auf den Namen „Maria Magdalena Antonie Christina“²³ getauft wurde. Die Namen „Maria Magdalena“ vermutlich nach Mederitschs Schwester, „Antonie“ nach ihm selbst und „Christina“ nach seiner Frau. Die Taufpaten waren hiernach „Maria Madlein Salvinij und Antonius Salvinij“, welcher im Bankhaus Friess angestellt war. Die Vermutung von Gugitz²⁴, dem sich Aigner²⁵ anschloss, dass Mederitsch im Bankhaus Friess Unterricht erteilt hätte, ist wohl zu verwerfen. Denn Mederitschs Brief an Karl Artaria vom 3.7. 1803²⁶ ist zu entnehmen, dass Antonius Salvinij der Ehemann von Mederitschs Schwester Maria Magdalena war womit eine Taufpatenschaft/Verbindung leicht erklärbar wäre. Die Ehe mit Christina währte nur kurz: am 5. Dezember 1790 verstarb sie an Lungenschwindsucht.

Im Jahre 1791 erschienen bei Hoffmeister in Wien die „24 Variationen Sur la Danse de l'Ours“ für Klavier. Bevor Mederitsch nach Wien zurückkehrte, lernte er in Warschau Wenzeslaus Schitz kennen. Er beschreibt ihn in einem Brief an Karl Artaria vom 3. Juli 1803 folgendermaßen:

„Um noch in diesem Fach etwas gutes zu leisten, so nehme ich mir dieses Vergnügen einen Mann zu Empfehlen dessen musikalische Kenntnisse und Composition verdient in der Welt mehr bekannt zu seyn. Herr Wenzeslaus Schitz welchen ich vor 12 Jahren in Warschau gekand, und nebst seinem außerordentlichen Talent und Musikalischen Erfahrung, während meines Aufenthalts täglich mit mir conferirt. Er componirt vortreflich nach heutigem Geschmag, ohne den andern Meistern das Ihrige zu entlehnen. Seine Anträge werden Sie bilig finden. Er ist ein ehrlich gut denkender Mann.“

Über diesen Ausbund an Talent lässt sich leider nur wenig in Erfahrung bringen. Nach Meusel, bei ihm unter „Wenceslaus Schütz“ vermerkt, soll er 1804 in Wien „Grand Trio pour le Pianoforte, Violon & Violoncelle“ komponiert haben²⁷. Im Verlagsverzeichnis der Verleger

²² Grillparzer, Franz: „*Selbstbiographie und Briefe*“, Hrsg. E. Rollett u. A. Bauer, Kunstverlag Schroll, Wien, 1925, S. 19

²³ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. XI

²⁴ Gugitz, Gustav: „Der seltsame Herr Gallus-Mederitsch“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd. VII, Böhlau-Verlag, Wien, 1952, S. 18

²⁵ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. XI

²⁶ Brief A WSt Sign. H.I.N. 69671, siehe Anhang A1

²⁷ Meusel, Johann: „*Teutsches Künstlerlexikon*“, Bd. 2, Lemgo, 1809, S. 322

Artaria²⁸ findet sich auch kein Eintrag, wodurch die Vermutung nahe liegt, dass die durch Mederitsch versuchte Vermittlung nicht gelungen ist. Bei welchem Verlag Wenzeslaus Schütz dann doch vermutlich 1804 sein Werk publizierte gilt es noch zu ermitteln.

In den Jahren 1793/94 wirkte Mederitsch als Theaterkapellmeister in Budapest, wo bereits 1790 seine Schauspielmusik zu Johann Ritter von Kalchbergs „Die Tempelherren“ aufgeführt wurde²⁹. Im Jahre 1794 wurde dort seine erfolgreichste Schauspielmusik zu „Macbeth“, wie auch „Rudolf von Felseck“ und „Die Banditen“ gegeben³⁰.

Es folgte eine längere Zusammenarbeit mit Emanuel Schikaneder am Wiener Freihaustheater. Aigner³¹ beschreibt dieses Zusammenwirken als die „Glanzzeit“ von Mederitschs Schaffen. Der Geschichte des Hauses zufolge wurde die Schauspielmusik zu „Macbeth“ sehr oft aufgeführt und zwar erstmals dort am 5.3.1796³². Aigner³³ zufolge sind die drei Märsche und die Chöre der Hexen weit über die Grenzen Wiens hinaus bekannt geworden. Davon berichtet auch Franz Xaver Wolfgang Mozart in einem Brief: „Ich zweifle nicht, dass seine klassische Musik zu Shakespears Trauerspiele: Macbeth, Ihnen bekannt sein wird, dieses herrliche Tonstück machte überall großes Aufsehen [...]“³⁴

Seine einzige Oper „Babylons Pyramiden“, auf Platz 5 der erfolgreichsten Stücke des Freihaustheaters, hatte am 25.10. 1797 Premiere. Den zweiten Akt der „Großen heroischen Oper“ komponierte Peter von Winter, was Franz Grillparzer in seiner Selbstbiographie folgendermaßen kommentierte: „[...] eine begonnene Oper mußte der Kapellmeister Winter vollenden [...]“³⁵ Die Eigenheit, dass zwei Komponisten an einem Werk beteiligt waren, erklärt Aigner³⁶ durch den Konkurrenzkampf zwischen Schikaneder und Carl von Marinelli, dem Leiter des Theaters in der Leopoldstadt in den 90er Jahren. Um dem anderen „zuvorzukommen“ blieb nicht viel Zeit. Mederitschs nächstes Werk, die Schauspielmusik „Jolantha, Königin von Jerusalem“, wurde trotz des Erfolgs von „Babylons Pyramiden“ nicht im Freihaustheater, sondern ein Jahr später 1798 im Pester Theater

²⁸ Weinmann, Alexander: „Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.“, 3. Aufl., Krenn-Verlag, Wien, 1985

²⁹ Details siehe unten Punkt III.1.1

³⁰ Details siehe unten Punkt III. 2.1. und IV.

³¹ Aigner, Theodor: „Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. XII

³² Ebda. S. 78; Andere Aufführungsdaten Punkt III. 2.1.

³³ Ebda. S. XII

³⁴ Hummel, Walter: „W. A. Mozarts Söhne“, Bärenreiter, Kassel, 1956, S. 152

³⁵ Grillparzer, Franz: „Selbstbiographie und Briefe“, Hrsg. E. Rollett u. A. Bauer, Kunstverlag Schroll, Wien, 1925 S. 19

³⁶ Aigner, Theodor: „Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. XIV

uraufgeführt³⁷. Dort wurde im gleichen Jahr auch Kotzebues „Der Opfertod“ mit der Musik von Mederitsch gegeben.

Um die Zeit der Jahrhundertwende herum war Mederitsch Klavierlehrer von Franz Grillparzer, der genaue Zeitraum ist nicht bekannt. Den Umgang mit Mederitsch beschreibt Grillparzer in seiner „Selbstbiographie“ differenziert. Einleitend erklärt er die Wahl seiner Mutter, die auf Mederitsch fiel, als „nicht glücklich“³⁸. Der 62-jährige Grillparzer beschreibt seinen Lehrer zusammenfassend als einen „[...] ausgezeichneten Kontrapunktisten, der aber durch Leichtsinn und Faulheit gehindert wurde, seine Kunst zur Geltung zu bringen.“³⁹ Seinen Charakter schätzte er folgendermaßen ein: „[...]für einen Spaß konnte er sich sogar Mühe geben, zum Ernste war er nie zu bringen. Und doch war er kein Spaßmacher, mehr kindlich als scherzhaft.“⁴⁰

Die immer wieder betonte Faulheit Mederitschs passt gar nicht zu einem Komponisten, der beispielsweise im Jahr 1782 drei Monate hinter einander je ein Stück auf die Bühne brachte oder später mehr als 6000 Seiten Notenmaterial kopierte. Tatsächlich scheint der junge Grillparzer vom Unterricht nicht profitiert zu haben und Mederitsch schien Grillparzer auch rückblickend einerseits zu kindisch, andererseits zu antiquiert in seinen Methoden:

„[...] sein Unterricht war eine Reihe von Kinderpossen. Die Finger wurden mit lächerlichen Namen bezeichnet: der Schmutzige, der Ungeschickte. Wir krochen mehr unter dem Klavier herum, als daß wir darauf gespielt hätten. Meine Mutter, die gegenwärtig war, begütigte er dadurch, daß er in der zweiten Hälfte der Stunde und oft darüber hinaus phantasierte und fugierte, daß ihr das Herz im Leibe lachte. Statt mir Fingersatz und Geläufigkeit beizubringen, machte es ihm Spaß, mich bezifferten Baß spielen zu lassen [...]“⁴¹

Neben der harten Kritik an Mederitschs pädagogischen Methoden findet man auch immer wieder bewundernd anmutende Passagen, so beschreibt er, wie die Musik, die Mederitsch zum Kindertheater Grillparzers beisteuerte, ihnen dadurch eine „gewisse Zelibrität“⁴² verschaffte.

Das Jahr 1803 nimmt in Mederitschs Biographie eine zentrale Stellung ein. Seine „kleine Tochter Marie“⁴³ verstarb am 19. Juni an Gedärmbrand⁴⁴, seine jüngere Schwester Maria

³⁷ Gugitz, Gustav: „Der seltsame Herr Gallus-Mederitsch“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd.VII, Böhlau-Verlag, Wien, 1952, S. 19

³⁸ Grillparzer, Franz: „*Selbstbiographie und Briefe*“, Hrsg. E. Rollett u. A. Bauer, Kunstverlag Schroll, Wien, 1925 S. 19

³⁹ Ebda.

⁴⁰ Ebda. S. 20

⁴¹ Ebda. S. 19

⁴² Ebda. S. 25

⁴³ Ebda. S. 27

⁴⁴ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. XVI

Magdalena Salvinij vor dem 3. Juli aus noch ungeklärter Ursache. Sie wird von Franz Grillparzer als „eine äußerst lange, sehr häßliche, übrigens aber vortreffliche Frau.“⁴⁵ beschrieben. Gelegentlich vertrat sie Mederitsch beim Unterrichten. Mederitschs Tochter durfte in Grillparzers Knabentheater weibliche Rollen übernehmen, er beschreibt sie folgendermaßen: „Das Mädchen war recht artig und für ihr Alter gescheit, hinkte aber zum Unglück beträchtlich [...]“⁴⁶ In einem Brief aus 1803, den er an Karl Artaria adressierte, beschreibt Mederitsch den verheerenden Einfluss der beiden Todesfälle auf seine musikalische Karriere: „Durch die beyden Todesfälle meiner innigstgeliebten Tochter und Frau Schwester können Sie sich die traurige Lage worin ich mich befinde leicht vorstellen, meine musikalische Laufbahn ist mit zu grabe gegangen. [...]“⁴⁷

Der nun auf sich allein gestellte Mederitsch scheint alle Motivation zum Komponieren verloren zu haben. Die Lebensumstände seiner älteren Schwester Anna Maria sind noch unbekannt. Durch den zeitlich nah beieinander liegenden Tod zweier engster Verwandter entstand eine Zäsur in seinem Schaffen, das er später wieder aufnahm. Franz Xaver Mozart schreibt von diesen Unglücksfällen in einem Brief an Ignaz Moscheles vom 5.10. 1826⁴⁸: „[...] und was ihn nicht minder darnieder beugen muß, ist das Gefühl, in seinem hohen Alter so verwaist dazustehn, denn vor mehreren Jahren, hatte er auch noch den Schmerz, eine geliebte Frau, und seine einzige Tochter, die schon verheyratet war zu verlieren.“ Die mit dreizehn Jahren verstorbene Tochter wird wohl noch nicht verheiratet gewesen sein. Vielleicht verwechselte F. X. Mozart sie mit Mederitschs Schwester, die mit Antonius Salvinij verheiratet war.

Lemberg, das heutige L'viv im Westen der Ukraine, war Mederitschs nächste Lebensstation. Spätestens am 3. Juli 1803 traf er in der Hauptstadt des Königsreichs Galizien und Lodomerien und Sitz des k.k. Statthalters ein, einer Stadt mit gelebter Musikkultur, wo er von 1803 bis 1812 und von 1817 bis 1830 öffentliche Konzerte organisierte.⁴⁹

Franz Grillparzer berichtet⁵⁰, dass Mederitsch vor 1809, dem Todesjahr seines Vaters, „nach Polen zurückgekehrt“ sein soll. Da Lemberg nur bis 1772 und dann erst wieder 1918 zu Polen gehörte, kann man diese Aussage entweder so interpretieren, dass er von einer Polenreise schreibt, von der wir nichts wissen, oder, dass ein geographischer Irrtum vorliegt und in

⁴⁵ Grillparzer, Franz: „*Selbstbiographie und Briefe*“, Hrsg. E. Rollett u. A. Bauer, Kunstverlag Schroll, Wien, 1925, S. 20

⁴⁶ Ebda. S. 27

⁴⁷ Brief A WSt Sign. H.I.N. 69671, siehe Anhang A1

⁴⁸ Hummel, Walter: „*W. A. Mozarts Söhne*“, Bärenreiter, Kassel, 1956, S. 152

⁴⁹ Guzy-Pasiakowa, Jolanta: „L'viv“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 15, Macmillan Publishers Ltd., London, 2001, S. 398

⁵⁰ Grillparzer, Franz: „*Selbstbiographie und Briefe*“, Hrsg. E. Rollett u. A. Bauer, Kunstverlag Schroll, Wien, 1925, S. 61

Wirklichkeit Lemberg gemeint war. Da polnisch die Landessprache war, kann Lemberg im Bewusstsein auch noch als polnisch gegolten haben.

In Wien wurde indessen 1808 das Schauspiel „Die Bestürmung von Smolensk“ im Burgtheater gegeben⁵¹. Mederitsch komponierte dazu die Ouvertüren zu den vier Akten, zwei Zwischenaktmusiken und eine Schlussmusik. Im Jahre 1809 fand die Premiere des romantischen Schauspiels von Johann Baptist Hirschfeld „Krakus, Fürst und Erbauer von Krakau“ in Pest-Ofen statt⁵². Im Theater in der Leopoldstadt wurde es erst 1811 aufgeführt. Mederitschs Werke wurden auch weiterhin publiziert; bei Artaria erschienen 1810 drei Rondos für Klavier, bei Weigl am Graben der Priesterchor aus „Babylons Pyramiden“, 1814 wurde bei Steiner in Wien das Opus 13 seiner Streichquartette gedruckt. Am 4.12.1811 wurde im Theater in der Leopoldstadt Shakespeares „Hamlet“ bearbeitet durch Friedrich Schröder gegeben⁵³. Nach Aigner⁵⁴ dürfte dort auch Shakespeares „Der Sturm“ aufgeführt worden sein.

Eine andere Kuriosität in Mederitschs Lebensweg stellt die mehr als 6000 Seiten starke Sammlung an Abschriften in seinem Nachlass⁵⁵ dar. Darunter befinden sich 1226 Seiten von Werken Johann Sebastian Bachs, dicht gefolgt von Carl Philipp Emanuel Bach 1150 Seiten, 1002 Seiten Johann Adolf Hasse, im größeren Abstand gefolgt von 596 Seiten Georg Christoph Wagenseil, noch 323 Seiten Georg Friedrich Händel, gleich auf mit Benedetto Marcello 308, Arcangelo Corelli 268⁵⁶. Dohr stellt dazu fest: „Mit fast 2500 Seiten Musik ist die Sammlung Mederitsch die größte geschlossene Sammlung von Kompositionen der Bach-Familie im alt-österreichischen Raum.“⁵⁷

Darauf stellt sich gleich die Frage nach dem Grund für diese beträchtliche Anzahl an Kopien und man fragt sich woher Mederitsch dafür die Quellen nahm. Dazu bestehen in der Forschung mehrere Thesen:

Nach Aigner⁵⁸ ergibt sich die Antwort auf diese Fragen aus dem Notenmaterial, wo der Name des Komponisten Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) immer wieder auftaucht. Dieser war bis Mitte des 18. Jahrhunderts Kapellmeister und Musikdirektors des Nonnenklosters des

⁵¹ Details siehe unten Punkt III.3.1

⁵² Belitska-Scholz, Somorjai: „*Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. I, Argumentum Verlag, Budapest, 1995, S. 524, Nr. 3531

⁵³ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. 90

⁵⁴ Ebda. S. XVII

⁵⁵ Details zu finden bei Hummel, Walter: „*W. A. Mozarts Söhne*“, Bärenreiter, Kassel, 1956, S. 332

⁵⁶ Aigner, Theodor: „Johann Gallus Mederitsch“ in *Die Musikforschung*, Bd. 26, Bärenreiter, Kassel, 1973, S. 343

⁵⁷ Dohr, Julia: „Wien – Lemberg – Salzburg: Die Bach-Sammlung des Johann Georg Anton Mederitsch, genannt Gallus“ in *Das Bach-Buch*, Hrsg. C. Fuchs, Residenz-Verlag, Salzburg, 2008, S. 65

⁵⁸ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. XIX

Bernhardiner-Ordens in Lemberg. In ähnlicher Position soll auch Mederitsch gewirkt haben und dadurch an die Quellen gelangt sein.

Zweifel an diesen Überlegungen äußert Doht⁵⁹, denn die Kirnberger-These erklärt noch nicht warum Mederitsch die Vorlagen kopieren hätte sollen, für den Eigengebrauch ist solch eine Größenordnung unwahrscheinlich. Auch würde es das Kloster zu einem erstaunlichen, bislang gänzlich unbekannten Zentrum der Bach-Rezeption machen. Unter den Abschriften sind auch Werke von C. Ph. Bach, die erst nach Kirnbergers Tod veröffentlicht wurden. Einige Abschriften deuten nach Doht bezüglich ihres Schriftdukus und Papier auf die Zeit um 1800 bis 1810.

Die Existenz einer derartigen Anzahl von Kopien für den Eigengebrauch und für seine Tätigkeit als Klavier und Kontrapunktlehrer ist nicht ohne weiteres nachvollziehbar. Doht⁶⁰ und auch Christine Blanken⁶¹ stellen eine andere Theorie auf, nämlich die Betätigung Mederitschs als professioneller Kopist im Auftrag des Verlegers und Musikalienhändlers Johann Traeg in Wien. Seine gedruckten Sortimentskataloge von 1799 und 1804 zeigen auffällige Übereinstimmung mit Mederitschs Abschriften. Nach Doht können „fast alle Vokalwerke barocker Vokalkomponisten“⁶² im Nachlass in den Katalogen wiedergefunden werden. Möglicherweise arbeitete Mederitsch auf Kommission, J. Traeg kontaktierte ihn, wenn ein Auftrag hereinkam, und Mederitsch fertigte von seinen Kopien wieder Verkaufskopien an⁶³. Mederitsch bekam seine Vorlagen also von J. Traeg, welcher sich immer wieder von weither Quellen schicken ließ.

Die Kopistentätigkeit für J. Traeg kann Umfang und Zusammensetzung noch nicht erklären. Für die Wagenseil-Sammlung in Mederitschs Nachlass bietet der Traeg-Katalog keine Antwort. Mederitsch wird also möglicherweise auf direkterem Wege an die Werke seines Lehrers gekommen sein.

Es stellt sich auch die Frage, warum sich Kopien, die für den Verkauf gedacht waren, im Nachlass finden. Für den Musikalienhandel ist es ungewöhnlich, dass ein Kopist sie selbst behält. Nach Doht⁶⁴ fertigte er sie zusätzlich zu Verkaufskopien an und das vermutlich mit Traegs Zustimmung. Weiters stellt sie die These auf, dass Mederitsch die zusätzlichen

⁵⁹ Doht, Julia: „Wien – Lemberg – Salzburg: Die Bach-Sammlung des Johann Georg Anton Mederitsch, genannt Gallus“ in *Das Bach-Buch*, Hrsg. C. Fuchs, Residenz-Verlag, Salzburg, 2008, S. 66

⁶⁰ Ebda. S. 67

⁶¹ Blanken, Christine: „Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich“, Bd. 1, Olms-Verlag, Hildesheim, 2011, S. 116

⁶² Doht, Julia: „Wien – Lemberg – Salzburg: Die Bach-Sammlung des Johann Georg Anton Mederitsch, genannt Gallus“ in *Das Bach-Buch*, Hrsg. C. Fuchs, Residenz-Verlag, Salzburg, 2008, S. 68

⁶³ Vermutung Seifert, Herbert

⁶⁴ Doht, Julia: „Wien – Lemberg – Salzburg: Die Bach-Sammlung des Johann Georg Anton Mederitsch, genannt Gallus“ in *Das Bach-Buch*, Hrsg. C. Fuchs, Residenz-Verlag, Salzburg, 2008, S. 68

Abschriften für den eigenen Schritt in die Selbstständigkeit nutzen wollte, nämlich um einen Kopiaturbetrieb in Lemberg zu gründen, wofür er einen Grundstock an Abschriften benötigt hätte. Es besteht auch immer die Möglichkeit, dass sich kein Abnehmer fand. Interessant ist, dass er für 1820 ein recht antiquiertes Lager an Kompositionen besaß und dass er nicht modernere, marktgängigere Komponisten wählte. Mögliche Verkaufsabschriften, die denen in Salzburg sehr ähneln, finden sich in der Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

In Lemberg gewann er einen berühmten Schüler: W.A. Mozarts Sohn Franz Xaver Wolfgang Mozart. In einem Brief von Nikolaus Nissen [und Konstanze] an den Abbé Maximilian Stadler in Wien adressiert vom 18. April 1825 wird berichtet: [...], „Ihr Schützling Wolfgang [Xaver Mozart] lebt – auch recht gut – in Lemberg, wo er jetzt unter Gallus die Komposition nochmals studirt.“⁶⁵ Der Unterricht wurde also spätestens 1825 begonnen und die Bekanntschaft dauerte mindestens zehn Jahre bis zu Mederitschs Tod. In einem Brief vom 5.10.1826 berichtet Franz Xaver Mozart seiner Mutter Constanze Nissen: „Meine Studien mit dem alten Gallus haben schon wieder begonnen.“⁶⁶ Möglicherweise hat also F. X. Mozart bei ihm schon vorher Unterricht genommen.

In einem weiteren Brief F. X. Mozarts, diesmal an den berühmten Pianisten Ignaz Moscheles in London vom 25. 12. 1827 bemüht sich F. X. Mozart darum, dass dem „väterlichen Freunde“⁶⁷ ein paar Werke gekauft oder bestellt werden, denn dieser befände sich in finanzieller Not. F. X. Mozart beschreibt Mederitsch als „73-jährigen Greis“, dessen „Geist noch „heiter und lebhaft“ ist, der aber „zu stolz und edeldenkend“ wäre um sich persönlich an Moscheles zu wenden. Er zieht auch einen gewagten Vergleich mit L. v. Beethoven und meint, Mederitsch wäre „ein nicht minder würdiger Mann“. Dieser Brief ist auch die einzige Quelle, aus der wir wissen, dass Mederitsch möglicherweise Schauspielmusik zu „Der Sturm“ und „Hamlet“ komponiert haben könnte. Nach Aigner ist in diesem Brief „manches falsch, manches übertrieben. [...] Jedenfalls lebte Mederitsch damals erst 10 Jahre in Lemberg, nicht 20 Jahre.“⁶⁸ Da wir nun wissen, dass Mederitsch 1803 nach Lemberg übersiedelte, dürfte die Angabe F. X. Mozarts stimmen.

Die Freundschaft zwischen den beiden führte so weit, dass Mozart sechs Jahre bis zu Mederitschs Tod für dessen Unterhalt aufkam und sein Begräbnis bezahlte. Im Jahre 1838

65

<http://www.zeno.org/Musik/M/Mozart,+Constanze/Briefe,+Aufzeichnungen,+Dokumente+1782+bis+1842/Briefe,+Aufzeichnungen,+Dokumente/61.+Nikolaus+Nissen+an+Maximilian+Stadler,+Salzburg,+18.+April+1825>

⁶⁶ Hummel, Walter: „W. A. Mozarts Söhne“, Bärenreiter, Kassel, 1956, S. 151

⁶⁷ Ebda. S. 152

⁶⁸ Aigner, Theodor: „Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. XX

verließ F. X. Mozart Lemberg, wo er mit seinem Cäcilien-Chor recht erfolgreich war und übersiedelte nach Wien.

Am 18. Dezember 1835 verstarb Mederitsch in Lemberg, wo er auch begraben wurde. Seine musikalische Sammlung vermachte er testamentarisch Franz Xaver Mozart, dessen Nachlass ging an den „Dom-Musik-Verein und Mozarteum“ in Salzburg. Aufgrund der Teilung dieser Institution im Jahre 1881 ist Mederitschs Nachlass an zwei verschiedenen Orten zu finden, einerseits in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg und andererseits im Dommusikarchiv im Archiv der Erzdiozöse Salzburg.

II. Die Gattung Schauspielmusik

1. Definition und Ursprung des Begriffs

Als Schauspielmusik bezeichnet man die Musik im Sprechtheater. Sie kann dann als musikalische Gattung angesehen werden, wenn ihr eine Komposition vorausgeht, die durch mehrere Jahrhunderte bestehende bestimmte Eigenheiten geprägt war. Damit ist der musikalische Teil eines überwiegend gesprochenen Bühnenwerkes zu verstehen, welcher sich auf instrumentale Formen beschränkt, jedoch vokale, einen spezifischen Zweck verfolgende Elemente beinhalten kann⁶⁹. Dabei sind Theaterformen, die ganz auf Musik verzichteten, in der Geschichte des europäischen Theaters eher die Ausnahme⁷⁰.

Die Begriffe Schauspielmusik und Bühnenmusik werden seit Beginn des 20. Jahrhunderts verwendet. Im 18. und 19. Jahrhundert bestand keine einheitliche Begrifflichkeit. Oft sind nur die Titel der Stücke auf den Partituren zu finden, so auch bei Johann Mederitsch. Der englische Begriff „incidental music“ umfasst, anders als er vermuten lässt nicht nur die Inzidenzmusik, sondern sämtliche Arten der Schauspielmusik, ist also weitergefasst als der deutsche Begriff „Inzidenzmusik“.

2. Forschungsstand

Der Gattung „Schauspielmusik“ wurde in der Musikgeschichtsschreibung lange Zeit wenig Beachtung zuteil. Dieser Umstand ist nach Detlef Altenburg⁷¹ darauf zurückzuführen, dass in der deutschen Forschung ein Problembewusstsein dafür fehlt, dass die Schauspielmusik ein integraler Bestandteil der abendländischen Theatergeschichte ist und sie in vielfältigen Wechselwirkungen mit anderen Bereichen der Musikkultur steht.

In vielen Bereichen ist immer noch Grundlagenforschung notwendig, wobei man dabei mit einer Reihe von Problemen konfrontiert wird: Zum einen ist die Quellenlage besonders schwierig, da ein nicht geringer Teil der Musik ad hoc aus dem Repertoire der Instrumentalmusik, aus den vorhandenen Schauspielmusiken und aus Opern, sowie aus speziellen Zwischenaktmusiksammlungen kompiliert wurde und nicht immer überliefert ist, welche Zusammenstellung wann und wo aufgeführt wurde. Dieses Tagesgeschäft, welches Aufgabe der Musiker war, wurde in der Regel nicht dokumentiert und häufig auch nicht auf den Theaterzetteln erwähnt. Setzt man den musikalischen Text einer Aufführung zur Erforschung der Schauspielmusik voraus, steht nur ein winziger Bestand hierzu zur

⁶⁹ Langer, Arne/Oschmann, Susanne: „Zur Geschichte der Schauspielmusik-Forschung“ in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 7

⁷⁰ Altenburg, Detlef: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd. 8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1035

⁷¹ Altenburg, Detlef: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1036

Verfügung, den man kaum als repräsentativ für die Gattung bezeichnen kann⁷². Von theaterwissenschaftlicher Seite wird auch der für die spezielle Aufführung eingerichtete dramatische Text gefordert, wodurch sich die Zahl der zur Analyse brauchbaren „Werke“ reduziert.

Der Begriff „Werke“ wird an dieser Stelle deswegen in Anführungsstrichen verwendet, da man schon den Werkcharakter einer Schauspielmusik anzweifeln könnte. Nach Detlef Altenburg⁷³ gilt der Text des Dramas als das eigentliche Kunstwerk, die Musik nimmt daneben eine eher untergeordnete Stellung ein. In der Praxis drückte sich das so aus, dass die verwendete Musik nur Bestandteil der jeweiligen Inszenierung war und nicht zwingend für eine spätere Neuinszenierung wiederverwendet wurde. Auch wenn man die Aufführung als das eigentliche Werk betrachtet, ist die Musik auch nur ein Teil im theatralen System, einmal mit höherem, einmal mit niedrigerem Stellenwert. Auch die für den Konzertsaal geschaffenen Schauspielmusiken wurden gewöhnlich nicht ohne den Text aufgeführt.

3. Arten von Schauspielmusik

Für die Einteilung der Schauspielmusik in Unterkategorien gibt es verschiedene Ansätze in der Forschung. So teilte z. B. Detlef Altenburg⁷⁴ die Schauspielmusik in zwei große Kategorien auf: 1. Rahmenmusik (Ouvertüren, Entreact, Zwischenmusik) und 2. in die Handlung integrierte Musik.

Innerhalb des ersten Punktes unterschied er zwischen a) Einleitungsmusik (Chor, Ballett, Sinfonie oder Ouvertüre), b) Zwischenaktmusik (Chor, Instrumentalmusik oder Ballett) + ggf. zusätzliche Verwandlungsmusik, wozu auch das Intermedium und Divertissement im höfischen Festspiel der Renaissance und Barock zählen und c) Schlussmusik (Chor, Nachspiel oder Ballett). Die in die Handlung integrierte Musik umfasst alle Arten der Bühnenmusik im engeren Sinne, sie wird auch Inzidenzmusik genannt. Altenburg unterscheidet dabei kategorisch: a) zu Musikszenen erklingende Musik (Ständchen, Trinklieder, Jagdsignale usw.) b) dramaturgisch motivierte Musik (Melodram, Instrumentalstücke) zur Ausdruckssteigerung.

⁷² Langer, Arne/Oschmann, Susanne: „Zur Geschichte der Schauspielmusik-Forschung“ in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 8

⁷³ Altenburg, Detlef: „Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter“, in *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 17.2, Hrsg. S. Mauser/E. Schmierer, Laaber-Verlag, Laaber, 2010, S. 239

⁷⁴ Altenburg, Detlef: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1037f

Detlef Altenburg überarbeitete später⁷⁵ seine Kategorisierungen und unterteilte die Schauspielmusik in drei Abteilungen:

1. Inzidenz-oder Bühnenmusik wird zur Wiedergabe der Wirklichkeit verwendet und kann dabei von einfachen Fanfaren bis zu komplexer Instrumentalmusik reichen. Sie wird durch die Handlung motiviert und ergänzt sie im Sinne eines Illusionstheaters. Als „tönendes Requisit“ macht sie die Szene verständlicher und ergänzt sie in Bereichen, die nicht durch den Text vermittelt werden. So werden häufig attributive Instrumente Auftritte von Charakteren zum Einsatz gebracht, beispielsweise beim Auftritt des Fürsten, welcher musikalisch von einer Trompete begleitet wird. Diese Funktion lässt sich zumeist im 17. und 18. Jahrhundert nicht trennen von den affektiven Konnotationen, wie z. Bsp. die Blechbläser dem Fürsten die Attribute „virtus“ und „fortitudo“ verleihen.

2. Zweitens kann die Schauspielmusik ganze Szenekomplexe aus dem dramatischen Kontext herausheben und im Spiel eine eigene Ebene schaffen. Seit den Zeiten Shakespeares geschieht dies nicht nur in Traumszenen, sondern es werden auch Sphären des Übersinnlichen geschaffen, wie beispielsweise in den Hexenszenen in „Macbeth“. Für die Vertonung solcher Stellen, aber auch von Geister- und Spukszenen wurde verbreitet die Form des Melodrams gewählt.

3. In die dritte Kategorie fällt die Rahmenmusik, die dem Stück formell mit Ouvertüre, Zwischenaktmusik und seltener Schlussmusik Struktur verleiht.

Bis auf den zweiten Punkt stimmt diese Einteilung mit Altenburgs früherer überein. Den zweiten Punkt könnte man auch unter Inzidenzmusik b) dramaturgisch motivierte Musik subsumieren.

Ähnliche Position wie Detlef Altenburg nimmt Gerd Rienäcker⁷⁶ ein. Er unterscheidet zwischen der 1. äußeren dramaturgischen Position und der 2. inneren dramaturgischen Position, welche die Musik einnimmt. Innerhalb dieser Klassifikation differenziert er detailliert. Unter 1. zu subsumieren wäre:

1. Äußere dramaturgische Position

- Musik, die die Zuschauer einlädt ins Theater zu gehen
- Musik, die sie im Theater empfängt, vor dem Beginn des Stückes
- Musik, die den ersten Aufzug einleitet
- Musik, zwischen den Aufzügen, die die Zuschauer aus dem Theater geleitet

⁷⁵ Altenburg, Detlef: „Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter“, in *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 17.2, Hrsg. S. Mauser/E. Schmierer, Laaber-Verlag, Laaber, 2010, S. 241f

⁷⁶ Rienäcker, Gerd: „Schauspielmusik im Zeichen der Musica teatralis-Thesen zu einem Problem“ in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 13f

- Musik, die außerhalb des Theaters unterhält
- Musik, die die Aufzüge verbindet
- Lieder und Gesänge, angestimmt von den szenischen Akteuren oder von Quasi-Kommentatoren auf oder hinter der Szene
- Tänze, die der Musik bedürfen, also von Musikern auf, vor oder hinter der Szene begleitet, organisiert, geprägt werden
- Instrumentalstücke, gespielt von Musikern auf, vor oder hinter der Szene

2. Innere dramaturgische Position

- o Einleitungen, die den Zuschauer ins Theater laden
- o Musik, die die Akteure charakterisiert
- o Musik, um die Beschaffenheit der szenischen und außerszenischen Aktionen zu beschreiben

Die Unterscheidung von Roger Savage⁷⁷ ähnelt ebenfalls der von Detlef Altenburg, er verwendet statt „in die Handlung integriert“ den Ausdruck „in Dialogszene integriert“. Außerhalb der Dialogszenen liegen bei ihm die Rahmenmusik, die Zwischenaktmusik und die Intermedi, innerhalb der Dialogszenen finden Tanz und Gesang der einzelnen Charaktere oder als Gruppe, Musik, die das Übernatürliche ausdrücken soll und das Melodram statt.

Einen anderen Fokus in seiner Unterteilung legt Mark Lubbock⁷⁸, sie überschneidet sich teilweise mit Detlef Altenburg: 1. Musik, die speziell oder auch nicht speziell für die Aufführung komponiert wurde und nur eine subsidiäre Rolle spielt. 2. Zwischenaktmusik 3. Musik, die speziell für das Stück geschrieben wurde und einen wichtigen Teil der Aufführung ausmacht.

Lubbock legt den Schwerpunkt auf die Funktion und den Stellenwert der Musik im Produktionsprozess und nicht auf den Bezug der Musik zur Handlung. Die Zwischenaktmusik ist bei ihm eine eigene Kategorie, was wenig verständlich ist. Er nennt zwar Beispiele für seine Unterteilung, über deren Hintergrund bleibt man aber im Unklaren.

4. Abgrenzung zu anderen Gattungen

Zwischen der Schauspielmusik und anderen musikalischen Gattungen, wie der Oper, dem Melodram, der „charakteristischen Musik“ (Programmmusik) des 18. Jahrhunderts., der

⁷⁷ Savage, Roger: „Incidental music“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 12, Macmillan Publishers Ltd., London², 2001, S. 138

⁷⁸ Lubbock, Mark: „Music Incidental to a Play“, in *The Musical Times*, Bd. 98, Nr. 1369, Musical Times Publ., London, 1957, S. 128

Konzertouvertüre, dem Sololied und dem weltlichen Oratorium des 19. Jahrhunderts bestehen deutliche Berührungspunkte⁷⁹.

Seit der Entstehung der Oper steht das Schauspiel mit Musik in ständiger Wechselbeziehung zur Oper, welche zwar ein höchst eigenständiges Theaterphänomen ist, aber nicht isoliert von anderen Teilen der Theaterkultur betrachtet werden kann, bedenkt man den Austausch von Ideen, musikdramaturgischer Konzepte und Techniken⁸⁰. Im Gegensatz zur Oper beschränkt sich die Musik im Drama in der Regel auf ganz bestimmte Positionen, Szenentypen oder Funktionen⁸¹. Ausnahmen davon sind das antike Drama und das liturgische Drama des Mittelalters. Ein grundsätzlicher Unterschied sind beispielsweise die Zeitstrukturen, die bereits im Libretto angelegt sind. Eine Ähnlichkeit zwischen Oper und Schauspielmusik besteht in der Entwicklung von eigenen Gattungen, beispielsweise das Boulevardmelodram, Comédie-ballet, Divertissement, Intermedium, bestimmte Formen der Masque, Schuldrama, Semiopera, Vaudeville, Zarzuela⁸². Der Schwerpunkt liegt in der Oper auf der Musik, im Sprechtheater auf dem Dialog.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten sich das Singspiel und das Melodram, in welchen die Musik einen höheren Stellenwert einnimmt. Ersteres ist eine Komödie mit Liedeinlagen, ein Theaterstück mit eingelegten Musiknummern. Der Terminus „Singspiel“ wird später auf alle Opern mit gesprochenem Dialog angewandt⁸³. Die musikalische Form des Singspiels ist durch das fehlende Rezitativ geprägt sowie durch einfache liedartige Arien. Die Schauspielmusik beschränkt sich auf instrumentale Formen mit wenigen vokalen Elemente⁸⁴, anders als das Singspiel.

Für das Melodrama leisteten J. J. Rousseau und Georg Benda in den 1760er und 70er Jahren bahnbrechende Arbeit. Musik, die zwischen oder während der Rede aus dem Orchestergraben erklingt, soll die Stimmung und die Gedanken der Charaktere oder die Vorstellungen des Dramatikers verdeutlichen⁸⁵. Nach Lorenz Jensen⁸⁶ waren die Grenzen zur Schauspielmusik dabei fließend, denn nicht selten seien Schauspiele mit Chören, Tänzen und eingelegten Liedern oder melodramatischen Szenen so reich ausgestattet worden, dass sie eher zum Musiktheater als zum Sprechtheater zu zählen wären.

⁷⁹ Altenburg, Detlef: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1036f

⁸⁰ Ebda. Sp. 1035

⁸¹ Ebda.

⁸² Ebda.

⁸³ Schusky, Renate: „*Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*“, Bouvier-Verl., Bonn, 1980, S. 1

⁸⁴ Langer, Arne/Oschmann, Susanne: „Zur Geschichte der Schauspielmusik-Forschung“ in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 7

⁸⁵ Savage, Roger: „Incidental music“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 12, Macmillan Publishers Ltd., London², 2001, S. 143

⁸⁶ Jensen, Lorenz: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1043

5. Geschichte und Herkunft

5.1 Antike, Mittelalter und Renaissance

In der westlichen Tradition beginnt die Schauspielmusik effektiv mit den chorischen Oden im griechischen Drama des 5. Jahrhunderts v. Chr.⁸⁷ In der griechischen Tragödie wurden alle Teile gesungen, die nicht Dialog waren⁸⁸. Sologesänge wie Chöre wurden teilweise von Instrumenten, wie Aulos, Flöte oder Kithara begleitet. Die singenden und tanzenden Männerchöre bildeten den Rahmen und eine elementare Ebene der äußeren und inneren Handlung. Sie eröffneten weitere Perspektiven auf Geschehnisse und Ideen, welche sich von denen der Hauptcharaktere unterschieden⁸⁹.

Diese Musik überlebte als solche nicht, sie hat aber drei wesentliche Verbindungen zu späterer Schauspielmusik⁹⁰: 1. Odentexte wurden in der Renaissance für die Aufführung von Originalwerken verwendet 2. Klassizistische Textschreiber bauten gelegentlich chorische Oden in den Text des Stückes ein 3. Der Wechsel von der Aristophanischen "alten" Komödie hin zur "neuen" Komödie des Menander im 4. Jahrhundert v. Chr. führte zum Verlust der rollenspielenden Funktion des Chores. Er behielt jedoch seine strukturierende, episodenteilende Aufgabe. Dadurch entstand die Vorstellung, dass eine Komödie verschiedene Dialogszenen, geteilt durch ein anderes Medium haben sollte. Dieses Konzept hatte großen Einfluss auf die antike, später die Akt-Theorie im Italien der Renaissance. Ab ungefähr 1500 entwickelte sich die italienische Theaterpraxis, dass man, wenn antike oder moderne fünftaktige „neue“ Komödien aufgeführt wurden, Intermedi zwischen den Akten einfügte. Davon ausgehend entwickelte sich in den folgenden Jahrhunderten eine starke Produktion von Zwischenaktmusiken.

Bei den spätestens im 12. Jahrhundert aufkommenden volkssprachigen geistlichen Spielen und zahlreichen lateinisch/volkssprachigen Mischformen handelt es sich um Sprechdramen mit Musik⁹¹. Über den Anteil der Musik in den vielfältigen Formen des weltlichen Theaters des Mittelalters ist bislang nur wenig bekannt⁹².

In Italien bildete sich in der Theaterpraxis des 16. Jahrhunderts bei den Komödienaufführungen die oben erwähnte eigene Tradition der Intermedien heraus, die bei

⁸⁷ Savage, Roger: "Incidental music" in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 12, Macmillan Publishers Ltd., London², 2001, S. 139

⁸⁸ Altenburg, Detlef: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1039

⁸⁹ Savage, Roger: "Incidental music" in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 12, Macmillan Publishers Ltd., London², 2001, S. 139

⁹⁰ Ebda.

⁹¹ Altenburg, Detlef: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1039

⁹² Ebda.

höfischen Festaufführungen eingesetzt wurden. In Florenz fanden im 15. und 16. Jahrhundert die „Rappresentazione sacra“, geistliche außerliturgische Spiele statt, deren Träger die Bruderschaften waren. Den musikalischen Anteil bildeten Lauden und Kanzonen⁹³.

Im England des 16. und 17. Jahrhunderts war Musik ein integraler Bestandteil der Theateraufführungen⁹⁴. Zur höfischen Unterhaltung wurden prunkvolle Hof-Maskenspiele gegeben. Elemente davon lassen sich bei z. Bsp. bei Shakespeare finden u. a. in *A Midsummer Night's Dream*, *As You Like It* und *The Tempest*. Bei Aufführungen auf öffentlichen Bühnen gab es bereits typische Verwendungsarten der Instrumente, beispielsweise war die Trompete das Attribut des adeligen Herrschers oder einer Schlacht, Trommeln wurden bei Marsch- und Schlachtszenen eingesetzt usw. Daneben diente die Musik dazu, das Publikum vor der Aufführung zu unterhalten und um die Umbaupause zu füllen. Aufgeführt wurde die Theatermusik von einem gemischten Ensemble von Zupfinstrumenten (Laute, Pandora, Chitarrone), Streichinstrumenten (Diskant- und Bassviolen) und Blasinstrumenten (Travers- und Blockflöten). Für bestimmte Teile des Bühnengeschehens, wie Signale, Märsche und Trommelwirbel wurden Trompeten und Trommeln eingesetzt.

Namhafte Komponisten von Schauspielmusiken in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Europa waren u.a. Matthew Locke, John Eccles, Henry Purcell, J.-B. Lully, Antoine Charpentier, J. B. Moreau, Mateo Romero und Juan Hidalgo.

5.2 Das 18. Jahrhundert

Die Schauspielmusik des 18. Jahrhunderts wurde von der Aufklärung, von Reformbewegungen in der Musikästhetik, der Shakespeare-Renaissance, der Rezeption antiker Dramenmodelle und dem Einfluss der Weimarer Klassik geprägt.

Das erste Drittel des Jahrhunderts war theatergeschichtlich im deutschsprachigen Raum außerhalb der höfischen Kultur von wandernden Schauspieltruppen dominiert. Zu diesen gehörte auch eine Gruppe von Musikern, aus der sich das Orchester für die Aufführungen rekrutierte. Bei der Besetzung wie auch der Musik orientierte man sich keineswegs am Inhalt des Stückes, sondern man schöpfte allein aus dem Reservoir der Instrumente und dem Können der Musiker. Dabei standen eher praktische Aspekte im Vordergrund, wie z. Bsp. wurde die Schauspielmusik eingesetzt um das Stück zu beginnen und zu beschließen, weiters überbrückte sie Zwischenakte und Umbauten auf offener Bühne⁹⁵.

⁹³ Ebda.

⁹⁴ Jensen, Lorenz: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1040

⁹⁵ Meier, Hedwig: „Ein Intermezzo für die reformierte Schaubühne: Die Predigtmusik“, in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 24

Um die Mitte des Jahrhunderts kam es unter dem Einfluss der Aufklärung zu einer grundlegenden Neubewertung des Theaters und zu ersten Ansätzen einer Theaterreform, welche es sich zum Ziel machte bürgerliche Ideale zu vermitteln. Die Wandertruppen sollten durch ein von öffentlicher Hand subventioniertes und geführtes Nationaltheater ersetzt werden. Mit der Institutionalisierung des Theaters nahm auch die Bedeutung der Schauspielmusik zu, so dass man von einer Blütezeit der Schauspielmusik sprechen kann⁹⁶. Was die Quellenlage betrifft, so war es im 18. und 19. Jahrhundert keineswegs die Regel, dass die Musiker komplette oder zumindest teilweise speziell für die Aufführung komponierte Musik zur Verfügung hatten⁹⁷. Auch der Einsatz von Musik verschiedener Komponisten zu einem Sprechtheaterstück gehörte zur Musikpraxis. Genauso war es nicht unüblich Zwischenaktmusik zu spielen, die nicht einmal annähernd in Bezug zu dem gegebenen Drama stand⁹⁸. Zunächst wurde meist der dramatische Text verfasst, dann wurde die Musik dazu ausgewählt oder komponiert, eine gemeinsame Aufzeichnungsform von beidem gab es abgesehen von Ausnahmen nicht⁹⁹. Einen Einfluss auf die Beschaffenheit der Musik übten auch die lokalen Bedingungen des jeweiligen Theaters aus.

Die fragwürdige Theaterpraxis und das häufig von Zeitgenossen kritisierte niedere Niveau der Schauspielmusik löste eine musikästhetische und musiktheoretische Diskussion aus, die ihre Forderungen nicht nur an die Komponisten, sondern auch an die Autoren, die Spielplangestaltung und Inszenierungspraxis stellte. Dieser Punkt wird unten näher behandelt.

Zum Vorbild für Reformansätze nahmen sich die Theoretiker im deutschen Sprachgebiet das attische Drama. Weiters prägten die Shakespeare- Rezeption, die französische Tragödie und die wachsende Bedeutung der Musik in Schillers und Goethes Dramen die Entwicklung der Schauspielmusik. Die vehemente Kritik an der Schauspielmusikpraxis der Zeit, die auch aus einer veränderten Einstellung zur funktionalen Musik resultierte, änderte grundsätzlich nichts an der Bedeutung und Präsenz der Schauspielmusik¹⁰⁰. Über die Konzertouvertüre, die konzertante, oratorienhafte Aufführung von Schauspielmusiken und das Lied erreichte sie neben dem Theater vielfältige Bereiche der Musikkultur. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten sich spezielle Formen

⁹⁶ Jensen, Lorenz: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1041

⁹⁷ Savage, Roger: „Incidental music“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 12, Macmillan Publishers Ltd., London², 2001, S. 140

⁹⁸ Tumat, Antje: „Mozart und die Schauspielmusik“, Hrsg. S. Mauser/E. Schmierer, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 17.2, Laaber-Verlag, Laaber, 2010, S. 260

⁹⁹ Ebda. S. 259

¹⁰⁰ Altenburg, Detlef: „Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter“, in *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 17.2, Hrsg. S. Mauser/E. Schmierer, Laaber-Verlag, Laaber, 2010, S. 249

wie das Melodrama oder das Singspiel, in welche die Musik noch stärker in den Vordergrund tritt¹⁰¹.

Zu den berühmtesten Schauspielmusikkomponisten des 18. und 19. Jahrhunderts gehören W. A. Mozart (*Thamos, König in Ägypten*), F. Schubert (*Gretchen am Spinnrade*), R. Schumann (*Faust-Scenen*), R. Wagner (*Faust-Ouvertüre*), L. v. Beethoven (*Egmont*), F. Mendelssohn (*Sommernachtstraum*), J. F. Reichardt (*Macbeth*).

5.3 Das 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert bildete sich anders als bei Oper und Konzert kein Kanon "klassischer Werke" an Schauspielmusik heraus¹⁰². Bedeutende Musiken wurden in den Konzertsaal überführt und manche wurden extra für Konzertsaal vertont, darunter auch Goethes *Faust* durch R. Schumann. Oftmals überlebten Zwischenakte und Instrumentalstücke im Konzertbetrieb durch Zusammenstellung von Suiten. Neben der Fülle an Schauspielmusik mit geringem Niveau entstanden auch bedeutendere Werke, wie L. v. Beethovens „*Egmont*“ und F. Mendelssohns „*Sommernachtstraum*“¹⁰³.

Mit der Rezeption der Egmont Musik entstand eine Debatte über den Stellenwert der Schauspielmusik¹⁰⁴, welche im Verlauf des 19. Jahrhunderts als unverzichtbarer Teil der Aufführung zunehmend in Frage gestellt wurde.¹⁰⁵ Es herrschte ein Widerspruch zwischen den theoretischen Forderungen und der theatralen Praxis. Die darüber geführte ästhetische Debatte in Publikationen ging bis zur Mitte des Jahrhunderts und hatte einen entscheidenden Anteil an der Abschaffung der obligatorischen Schauspielmusik. Die Theaterschriftsteller und Dramaturgen sahen die Musik als unverzichtbaren Bestandteil des theatralen Systems an, räumten ihr allenfalls eine unterstützende Funktion ein und sprachen ihr keine Selbstständigkeit zu. Dagegen forderten Musiker wie Liszt, Wagner oder Hiller den „Sklavendienst“ der Musik abzuschaffen, da er ihrer Bedeutung nicht gerecht würde. Die Versatzstück-Praxis lehnten sie ab und damit auch die obligatorische Zwischenaktmusik. Sie waren davon überzeugt, dass die Musik nur dann neben dem Drama bestehen könnte, wenn sie den Sinngehalt der Dichtung vertieft¹⁰⁶.

¹⁰¹ Jensen, Lorenz: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1042f

¹⁰² Langer, Arne/Oschmann, Susanne: „Zur Geschichte der Schauspielmusik-Forschung“ in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 7

¹⁰³ Jensen, Lorenz: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1043

¹⁰⁴ Ebda. Sp. 1044

¹⁰⁵ Langer, Arne/Oschmann, Susanne: „Zur Geschichte der Schauspielmusik-Forschung“ in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 8f

¹⁰⁶ Jensen, Lorenz: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1044

Diese Ansichten verbreiteten sich in Verbindung mit der Entwicklung des „naturalistischen“ Dramas und dem intellektuell forderndem Ideendrama¹⁰⁷. Daneben sträubten sich Theaterbetreiber zunehmend gegen die Beibehaltung von teuren Grabenorchestern, außerhalb von Oper, Operette, Ballett und Pantomine¹⁰⁸, was dazu führte, dass in der Mitte des Jahrhunderts schon einige deutsche Theater aufgehört hatten Schauspielmusik zu geben.

Für die größeren Bühnen wie Mannheim, Weimar, Hamburg, Wien und Berlin wurden für die Inszenierung des sogenannten „klassischen“ Repertoires Schauspielmusiken in Auftrag gegeben¹⁰⁹. Manche davon erlangten überregionale Bedeutung, darunter Beethovens „Egmont“ und Bernhard Anselm Weber „Wilhelm Tell“. Weitere Werke schufen Carl Maria von Weber (*Turandot*, *Preziosa*), Johann Nepomuk Hummel (*Die Ahnfrau*), Franz Schubert (*Rosamunde*), Mendelssohn Bartholdy (*Ein Sommernachtstraum*), Robert Schumann (*Manfred*).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden in ganz Europa Schauspielmusiken zu Werken von Shakespeare. Unter den Komponisten waren Fr. von Flotow (*Ein Wintermärchen*), Wilh. Taubert (*Der Sturm*), R. Volkmann (*Richard III*), M. Balakirev (*König Lear*), St. Moniuszko (*Hamlet*), A. Sullivan (*The Tempest*, *The Merrie Wives of Windsor*). Höhepunkte stellten im späteren 19. Jahrhundert George Bizets „L'Arlésienne“, Edward Griegs *Peer Gynt* dar. Wie man sieht, hat es kaum einen bedeutenderen Komponisten unterlassen Schauspielmusiken zu schreiben, so umstritten sie auch waren.

6. Die Theorien der Schauspielmusik-Ästhetik im 18. Jahrhundert

Das folgende Kapitel setzt sich mit den ästhetischen Positionen einiger Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts auseinander. Exemplarisch wurden folgende Werke herausgenommen: Johann Christoph Gottsched „*Versuch einer critischen Dichtkunst*“, Johann Adolph Scheibes „*Critischer Musikus*“, Johann Georg Sulzers „*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*“, Gotthold Lessings „*Hamburgische Dramaturgie*“ und Ludwig Tiecks „*Phantasien über die Kunst*“.

¹⁰⁷ Savage, Roger: „Incidental music“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 12, Macmillan Publishers Ltd., London², 2001, S. 141

¹⁰⁸ Ebda.

¹⁰⁹ Jensen, Lorenz: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1045

6.1 Johann Christoph Gottsched

Johann Christoph Gottsched (1700 - 1766) war Professor der Poesie und Rhetorik an der Universität Leipzig. Sein „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ erstmals erschienen 1730 ist sein bekanntestes Werk, welches ihn in literarischen Kreis quer durch Europa etablierte¹¹⁰.

Die Schauspielmusik behandelt Gottsched im zweiten Teil seines Werks, im ersten Abschnitt, 10. Hauptstück, welches den Titel „Von Tragödien und Trauerspielen“ trägt. Er beschreibt zunächst die Musik im antiken Drama und stellt fest, dass es dagegen nun üblich sei, Musikstücke oder Tänze zwischen den Akten einzubauen, welche keinen Bezug zum Stück aufweisen:

„Es waren aber diese fünf Aufzüge untereinander eben durch den Chor der Sänger verbunden: und also wurde die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die gespielte Fabel, nie ganz unterbrochen: welches bey uns durch die Musikanten geschieht, die allerey lustige Stücke darzwischen spielen; aber auch wohl gar durch die Tänzer, die sich zwischen den Aufzügen sehen lassen.“¹¹¹

Gottscheds oberste Prämisse zielte auf die Handlungsgebundenheit der Musik und entgegen der Praxis der Zeit sollte die größtmögliche Wirkung von Illusionsbühne angestrebt werden¹¹². Zum Vorbild seiner Ästhetik wählte er Sophokles, denn dieser „richtete auch die Lieder des Chores, die allezeit zwischen jeder Handlung gesungen wurden, so ein, dass sie sich mit zur Tragödie schicken mussten [...]“¹¹³ Dabei war Gottsched nicht der erste Theoretiker, welcher für diese Richtung plädierte. Schon Johann Mattheson (1681- 1764) stellt in „Kern melodischer Wissenschaft“ von 1735 fest, dass die Ouvertüre „in einem kurtzen Begriff und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen [macht], was nachfolgen soll.“¹¹⁴

Neben der Forderung nach der Vereinheitlichung des Bühnengeschehens umfasste Gottscheds dramaturgisches Programm auch einen erzieherischen Impetus und die moralische Läuterung des Publikums durch das Theater¹¹⁵. Um diese Ziele zu erreichen, schlägt er die Wiederverwendung der Kantate, des Chors und der Ode vor, da diese seiner Ansicht nach das natürliche Empfinden am besten nachahmen:

¹¹⁰ Buelow, George J.: „Johann Christoph Gottsched“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 10, Macmillan Publishers Ltd., London², 2001, S. 206

¹¹¹ Gottsched, Johann Christoph: „Versuch einer Critischen Dichtkunst“, Breitkopf, Leipzig⁴, 1751, S. 610

¹¹² Meier, Hedwig: „Ein Intermezzo für die reformierte Schaubühne: Die Predigtmusik“, in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 24

¹¹³ Gottsched, Johann Christoph: „Versuch einer Critischen Dichtkunst“, Breitkopf, Leipzig⁴, 1751, S. 605

¹¹⁴ Mattheson, Johann: „Kern melodischer Wissenschaft“, Hamburg, 1737, S. 125

¹¹⁵ Meier, Hedwig: „Ein Intermezzo für die reformierte Schaubühne: Die Predigtmusik“, in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 24

„Bey uns sind die Chöre nicht mehr gewöhnlich, obgleich unsere ersten Tragödienschreiber sie, nach der alten Art, bey jedem Aufzuge angehängt haben. Die Musik der Stimmen fällt also gänzlich weg; nur die Instrumente lassen sich zwischen jedem Aufzuge mit allerhand lustigen Stücken hören. Weil sie aber die Zuschauer ganz aus der Aufmerksamkeit auf die vorigen Vorstellungen bringen: so fraget sich, ob es nicht möglich wäre anstatt der alten Oden des Chores, eine nach unserer Art eingerichtete Arie, oder Cantate, von etlichen Sängern absingen zu lassen; aber eine solche, die sich allezeit zu den kurz zuvor gespielten Begebenheiten schickte, und folglich moralische Betrachtungen darüber anstellte? Ich meinestheils wäre sehr dafür. Dieses würde ohne Zweifel die Zuhörer in dem Affekte, darinn sie schon stünden, erhalten, und zum bevorstehenden desto besser zubereiten.“¹¹⁶

Nach Meier¹¹⁷ sieht man durch den Einsatz der Kantate, dass Gottscheds Modell auch ein liturgisches Konzept zugrunde liegt. Daneben wendet er sich auch der französischen Nachahmungstheorie zu, beeinflusst von Charles Batteaux, einem Professor der Rhetorik und griechischen Philologie in Paris¹¹⁸. Im Zusammenhang mit Musik versteht Batteaux unter dem Begriff Natur die Gemütsbewegungen des Menschen. Nach dem Maßstab der normativen Forderungen, die Gottsched in „Critische Dichtkunst“ aufstellt, erfüllt nur das Lied und die Kantate eine „natürliche“ Beziehung zwischen Musik und Poesie. Jedoch setzte sich Gottscheds Vorschlag den Chor einzuführen nicht durch¹¹⁹.

Weiters fordert Gottsched die Rückbesinnung auf die aristotelische Einheit von Raum, Zeit und Handlung. Dieser Vorschlag zielt vor allem auf die Herstellung einer dramaturgischen Stringenz gegenüber der Stegreifbühne¹²⁰.

Gottscheds Versuch die Schaubühne von allen komödiantischen Elementen zu reinigen scheiterte jedoch¹²¹. Sein Werk wurde allerdings von anderen Musiktheoretikern rezipiert. Von Lessing wurde er teilweise mit Lob, teilweise mit Kritik bedacht, sein Schüler Scheibe klammert den Vorschlag über die Kantate aus, rezipiert seine Ästhetik aber sonst sehr umfassend.

6.2 Johann Adolph Scheibe

Johann Adolph Scheibe (1708-1776) war einer der großen deutschen Musiktheoretiker der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er besuchte Gottscheds Vorlesungen, dessen Theorien zur Reform des Dramas und Poesie seine musikästhetische Position in hohem Maße

¹¹⁶ Gottsched, Johann Christoph: „Versuch einer Critischen Dichtkunst“, Breitkopf, Leipzig⁴, 1751, S. 623f

¹¹⁷ Meier, Hedwig: „Ein Intermezzo für die reformierte Schaubühne: Die Predigtmusik“, in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 25

¹¹⁸ Meier, Hedwig: „Die Schaubühne als musikalische Anstalt“, Aisthesis-Verlag, Bielefeld, 1999, S. 56

¹¹⁹ Ebda. S. 66

¹²⁰ Ebda. S. 50

¹²¹ Meier, Hedwig: „Ein Intermezzo für die reformierte Schaubühne: Die Predigtmusik“, in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 30

beeinflussten. In den Jahren 1737- 1740 gab Scheibe die Wochenzeitschrift „Der Critische Musikus“ heraus. Scheibes ästhetische Grundposition basiert auf der Nachahmungstheorie seines Leipziger Professors. Während bei Gottsched die Chöre und Zwischenaktmusiken der Gegenstand der Betrachtung sind, behandelt Scheibe nur die Instrumentalmusik und zwar sowohl Anfangs-, -Zwischen – als auch Schlussmusik. Dabei nimmt Scheibe, aus dem Blickwinkel des Musikers, eine eigene Akzentuierung in seiner Theorie der Schauspielmusik ein¹²². Sein Konzept ist im Gegensatz zu Gottsched, nicht an die Antiken-Rezeption gebunden¹²³. Daran schließt sich Lessing im 26. Stück der Hamburgischen Dramaturgie an. Er sieht wie Scheibe auch keine wortgebundene Lösung, sondern überträgt die Rahmenfunktion an das Orchester, das „bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt.“¹²⁴

Im 67. Stück seines „Critischen Musikus“ präsentiert er die Schauspielmusik und seine Verbesserungsvorschläge basierend auf Proben mit der Neuberschen Schauspieltruppe. Ebenso wie Gottsched lehnt er die Versatzstückpraxis in der Zwischenaktmusik ab, denn er sieht ihren Mangel darin, dass „man so wohl in Trauerspielen, als Freuden- oder Lustspielen, nicht den geringsten Unterschied machte, sich weder nach dem Inhalte der Worte, noch nach den Charakteren der Personen richtete, und ferner, Ouvertüren, Symphonien, und allerhand einzelne Stückchen bey allen Schauspielen ohne Unterscheid hören ließ: [...]“¹²⁵

Er kommt zum Schluss, dass dem „durch nichts anders abzuhelpen wäre, als wenn man zu einem jeden Schauspiele auch eine eigene Musik, und zwar ordentliche und bloß allein mit eben demselben Schauspiele genau übereinstimmende Symphonien verfertigte.“¹²⁶

Die bestehende Ordnung aus Anfangs-, Zwischen- und Schlussmusik will Scheibe beibehalten, jedoch sollen sich dabei „alle Symphonien, [...] überhaupt auf den Inhalt, oder auf Beschaffenheit desselben beziehen. [...] Dahero muß die Anfangssymphonie sich auf den ersten Auftritt des Schauspiels beziehen, die Symphonien aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen theils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzuges überein kommen; die letzte Symphonie aber muß dem Schlusse des letzten Aufzuges gemäß seyn“.¹²⁷ Für die Struktur der Anfangssinfonie empfiehlt er eine Zwei-oder Dreisätzigkeit¹²⁸.

¹²² Altenburg, Detlef: „Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter“, in *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 17.2, Hrsg. S. Mauser/E. Schmierer, Laaber-Verlag, Laaber, 2010, S. 247

¹²³ Meier, Hedwig: „Die Schaubühne als musikalische Anstalt“, Aisthesis-Verlag, Bielefeld, 1999, S. 59

¹²⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: „Werke. 4. Dramaturgische Schriften“, Hrsg. H. Göpfert, Hanser-Verlag, München, 1973, S. 349

¹²⁵ Scheibe, Johann Adolph: „*Critischer Musikus*“, Breitkopf, Leipzig, 1745, S. 612

¹²⁶ Ebda.

¹²⁷ Ebda. S. 614

¹²⁸ Ebda. S. 616 f

Vom Komponisten fordert er eine gute Kenntnis des Stückes und poetische Grundkenntnisse: „Er soll also den eigenen und natürlichen Charakter einer jeden Art des Schauspiels auf das genaueste kennen, [...]“¹²⁹, sowie dass der Komponist „die Schreibarten, so wohl der poetischen, als der prosaischen Stücke einsehen und verstehen soll“.¹³⁰

Der Inhalt des Textes wird nach Scheibe zur Grundlage der kompositorischen Gestaltung. Die Musik soll eine nach besonderen Maßstäben verfertigte musikalische Gattung sein, die allein vom dramatischen Geschehen bestimmt wird. Nach Ruiter¹³¹ zählt Scheibe zu den ersten Komponisten, die bewusst danach gestrebt haben, zu einem Theaterstück eine eigene, mit dem Text zusammenhängende Musik zu schreiben. Vierzig Jahre später war die Programmmouvertüre schon eingebürgert.

Scheibe erhebt den Anspruch einer programmatischen Vertonung der Charaktere der Hauptpersonen in unterschiedlicher Weise dem Verlauf des Stückes angepasst: „Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptperson, und den Hauptinhalt zu bemerken, und darnach seine Erfindung einzurichten. [...]“

Was die Zwischenaktmusik betrifft, sollen sich nach dem Schluss des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfang des Folgenden richten¹³². Die erste Zwischenaktmusik soll kontrastierend zur zweiten gestaltet sein¹³³. Sie soll weiters dergestalt aussehen, dass sie [...] die Zuschauer gleichsam unvermerkt aus einer Gemüthsbewegung in die andere führen.¹³⁴ Er empfiehlt Zweisätzigkeit, wenn sich die Affekte aus dem vorigen Aufzug zu sehr von denen aus dem folgenden unterscheiden. Sonst sieht er durchaus auch nur einen Satz als angemessen, wenn dieser lang genug ist, „damit die Lichter können geputzt werden, oder daß auch, wenn etwa eine Verkleidung einer Person nöthig wäre, die gehörige Zeit dazu erhalten werde“¹³⁵.

Die Schlussmusik hat das Ende des letzten Auftrittes wie auch den Gesamteindruck des Stückes zu reflektieren: „Wenn endlich der Schluß des Schauspiels erfolgt ist, so muß die darauf folgende Symphonie auf das genaueste mit demselben übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen.“¹³⁶ [...]

¹²⁹ Ebda. S. 614 f

¹³⁰ Ebda. S. 615

¹³¹ Ruiter, Jacob de: „*Der Charakterbegriff in der Musik*“, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 24, Steiner-Verlag, Stuttgart, 1989, S. 114f

¹³² Scheibe, Johann Adolph: „*Critischer Musikus*“, Breitkopf, Leipzig, 1745, S. 617

¹³³ Meier, Hedwig: „*Die Schaubühne als musikalische Anstalt*“, Aisthesis-Verlag, Bielefeld, 1999, S. 80

¹³⁴ Scheibe, Johann Adolph: „*Critischer Musikus*“, Breitkopf, Leipzig, 1745, S. 617

¹³⁵ Ebda.

¹³⁶ Ebda.

Festzuhalten ist, dass Scheibe mit seiner Musikästhetik, in der er Sinfonien fordert, die nicht auf die Eröffnung und die Darstellung des Hauptcharakters beschränkt bleiben, die Bedeutung der Musik auf der Schaubühne hebt.

6.3 Johann Georg Sulzer

Johann Georg Sulzer (1720- 1779) war ein Schweizer Theologe und Philosoph. Sein über 900 Artikel umfassendes Hauptwerk „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“ ist eines der wichtigsten lexikalischen Publikationen der deutschen Aufklärung. Was die Schauspielmusik anbelangt, überführt Sulzer allgemein anerkannte theoretische Grundsätze zum Gebrauch von Musik im Drama in einen ästhetischen Zusammenhang. Dabei werden für die Zwischenaktmusik Positionen Gottscheds, Scheibes und Lessings zusammengeführt¹³⁷.

Im zweiten Teil seiner „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ beschreibt Sulzer im Artikel „Instrumentalmusik“ die vorbereitende Funktion der Anfangsstücke wie folgt:

„Hiernächst kann sie auch bey dem dramatischen Schauspiel ihre Dienste tun, indem sie den Zuschauer zum voraus durch Ouvertüres oder Symphonien zu dem Hauptaffekt, der in dem Schauspiel herrscht, vorbereitet. [...] Einigermaßen hat man auch bei Ouvertüren und Symphonien, die zum Eingang eines Schauspiels dienen, noch etwas vor sich worauf die Erfindung sich gründen kann, weil sie den Hauptcharakter des Schauspiels, für welches sie gemacht sind, ausdrücken müssen.“¹³⁸

Im vierten Teil des Artikels „Symphonie“ erfährt der Leser mehr über Sulzers Vorstellungen, was die Aufgabe der Symphonie sein soll: „Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhebenen vorzüglich geschickt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, [...]“¹³⁹ Sie muss „noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stük im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schickt, unterscheiden.“¹⁴⁰

6.4 Gotthold Ephraim Lessing

Im 26. Stück der 1767 erschienenen „Hamburgischen Dramaturgie“ rezipiert Lessing Scheibes ästhetische Theorien und schreibt dazu:

¹³⁷ Radecke, Thomas: „*Theatermusik-Musiktheater*“, Studio-Verlag, Sinzig, 2007, S. 91

¹³⁸ Sulzer, Johann Georg: „*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*“, Bd. 2, Leipzig², 1792, S. 678

¹³⁹ Sulzer, Johann Georg: „*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*“, Bd. 4, Leipzig², 1794, S. 478 f

¹⁴⁰ Ebda. S. 479

„Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für Kunst bemerkte.“¹⁴¹

Im 27. Stück wendet er sich der Schauspielmusik zu und fordert die Schaffung von eigenen kompositionstechnischen Lehrbüchern um die Qualität und Quantität der Schauspielmusik zu heben. Lessing ist überzeugt es sei wichtig, dass der Komponist seine Intentionen zu vermitteln versucht: „Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Rätsel sein.“¹⁴²

Die Zwischenaktsinfonien sollten nach Lessing einsätzig angelegt sein und eine nachbereitende Funktion einnehmen:

„Die Musik zwischen den Akten hat durchgängig nur einen einzigen Satz; dessen Ausdruck sich auf das Vorhergehende bezieht. Einen zweiten, der sich auf das Folgende bezöge, scheint Herr Agricola also nicht zu billigen. Ich würde hierin sehr seines Geschmacks sein. Denn die Musik soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Überraschende, mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verraten; und die Musik würde ihn verraten, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte.“¹⁴³

Anders liegt der Fall bei der Anfangsmusik, da diese ja nichts nachbereiten könnte. Sie hat die Funktion den „allgemeinen Ton des Stücks“ zu erfassen, dafür wäre nach Lessing ein dreisätziger Aufbau von Vorteil, ob dabei die Reihenfolge schnell-langsam-schnell oder eine andere Variante gewählt wird, ist für ihn nicht von Bedeutung.

Was Lessing mit Bestimmtheit in seiner Ästhetik vorgibt ist, dass in einer Symphonie nur ein Affekt vorherrschen darf, denn er meint, dass „eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ein musikalisches Ungeheuer;“¹⁴⁴ sei. Damit unterscheidet er sich von Scheibe, der die musikalische Darstellung des „Hauptcharakters der Hauptperson“ fordert.

Die Instrumente, Tempi und Tonarten sind als Bedeutungsträger für Lessing von großer Wichtigkeit, zur Untermauerung nennt er Beispiele aus Voltaires „Semiramis“: „Die Beängstigung der Semiramis im vierten Aufzuge erweckt unser Mitleid; wir betauern die Reuende, so schuldig wir auch die Verbrecherin wissen. Betauern und Mitleid läßt also auch

¹⁴¹ Lessing, Gotthold Ephraim: „G. E. Lessing Werke 1767-1769“, in *G. E. Lessing Werke und Briefe*, Bd. 6, Hrsg. K. Bohnen, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 308

¹⁴² Ebda. S. 318

¹⁴³ Ebda. S. 314

¹⁴⁴ Ebda. S. 316

die Musik ertönen; in einem Larghetto aus dem A moll, mit gedämpften Violinen und Bratsche, und einer konzertierenden Hoboe.¹⁴⁵“

6.5 Ludwig Tieck

Ludwig Tieck (1773-1853), Schriftsteller und Dichter von Beruf, erfuhr seine frühe Ausbildung in Berlin, wo er mit dem Schriftsteller Wilhelm Heinrich Wackenroder Freundschaft schloss. Er gedachte des Todes Wackenroders 1798 mit dem 1799 erschienen Essaykompodium „Phantasien über die Kunst“, wozu Tieck vier Kapitel beisteuerte. Er war auch mit vielen Komponisten der Zeit bekannt, so z. Bsp. J. F. Reichardt, L. Spohr, C. M. von Weber oder F. Mendelssohn.

Im Kapitel „Symphonien“ der „Phantasien über die Kunst“ entwirft Tieck ein theoretisches Konzept der Schauspielmusik, welches sich jedoch nicht auf das zeitgenössische Theater auswirkte¹⁴⁶. Anders als bei Scheibe und Lessing ist Tiecks „Symphonie“- Begriff bereits von der Vorstellung der Schauspielmusik als singuläres Kunstwerk geprägt.

In seiner Musiktheorie lassen sich schon Ansätze hin zur absoluten Musik erkennen: „Diese Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann; [...] sie brauchen an sich keine Geschichte [...]“¹⁴⁷ Tieck steht aber noch deutlich auf dem Boden der aristotelischen Mimesis¹⁴⁸: „daß alle menschliche Musik nur Leidenschaften andeuten und ausdrücken soll“¹⁴⁹ Tiecks Text ist noch eher als eine Ästhetik der Schauspielouvertüre, denn als eine Ästhetik der absoluten Musik zu verstehen.

Die eröffnende Funktion der Sinfonie scheint Tieck „eine Herabwürdigung der Symphoniestücke zu seyn, daß man sie als Einleitungen zu Opern oder Schauspielen gebraucht, und der Name Overture daher auch als gleichbedeutend angenommen ist.“¹⁵⁰

Weiters meint er, dass Einleitungsinfonien bei gewöhnlichen Schauspielen völlig überflüssig sind:

„Zu den gewöhnlichen Schauspielen sollte man nie besondere Symphonien schreiben, denn wenn sie nur einigermaßen passen sollen, so wird die Tonkunst dadurch von einer fremden Kunst abhängig gemacht. Wozu überhaupt Musik hier? Auf dem alten

¹⁴⁵ Ebda. S. 317

¹⁴⁶ Meier, Hedwig: „*Die Schaubühne als musikalische Anstalt*“, Aisthesis-Verlag, Bielefeld, 1999, S. 81

¹⁴⁷ Wackenroder, Wilhelm Heinrich: „*Sämtliche Werke und Briefe*“, Hrsg. S. Vietta, Bd. 1, C. Winter-Verlag, Heidelberg, 1991, S. 244

¹⁴⁸ Ebda. S. 249

¹⁴⁹ Ebda. S. 243

¹⁵⁰ Ebda. S. 245

Englischen Theater hörte man nur einige Trompetenstöße vorher, -man sollte dies wieder einführen, oder wenigstens die Musik eben so unbedeutend seyn lassen, als es die meisten unsrer Schauspiele sind“¹⁵¹.

Tieck fürchtet den Verlust der Freiheit der Musik, wenn sie in einem Abhängigkeitsverhältnis zu einer anderen Kunst steht und fordert die Verlagerung der Sinfonie an den Schluss des Stückes, denn „hier könnte der Künstler denn alles zusammenfassen, seine ganze Kraft und Kunst aufwenden“¹⁵².

Tieck will keine funktionale Einbindung der Musik im Drama. Er argumentiert, dass die Musik nur zum Schluss des Schauspiels ihre Eigenständigkeit als Kunstwerk bewahren könnte und dass Drama und Sinfonie gleichwertig nebeneinander bestehen sollen um durch ihre Zusammenführung die „Vollendung des Ganzen“ zu bewirken¹⁵³.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts der Schauspielmusik ihrer Zeit äußerst kritisch gegenüber standen. Die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis wirkte sich auch noch auf den musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts aus und hatte schließlich neben ökonomischen Erwägungen keinen unbedeutenden Anteil an der Verdrängung der Musik von der Schaubühne.

¹⁵¹ Ebda. S. 246

¹⁵² Ebda.

¹⁵³ Meier, Hedwig: „Die Schaubühne als musikalische Anstalt“, Aisthesis-Verlag, Bielefeld, 1999, S. 83

III. Die Schauspielmusiken des Johann Mederitsch

1. Die Tempelherren

1.1 Aufführungsdaten

Das Drama „Die Tempelherren“ stammt von Johann Ritter von Kalchberg¹⁵⁴. Die erste Ausgabe von Kalchbergs Drama erschien in Graz im Jahre 1788 unter dem Titel: „Die Tempelherren. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen“. In der Gesamtausgabe findet man es im 6. Band ab Seite 109 mit unbedeutenden Abänderungen von der ersten Ausgabe¹⁵⁵. Im Wiener Freihaustheater wurde das Schauspiel am 24.6. 1791 aufgeführt¹⁵⁶.

In Budapest wurde es gemeinsam mit der Musik Mederitschs bereits am 13.5.1790 gegeben¹⁵⁷. In den Jahren 1793-94 wirkte Mederitsch dort als Theaterkapellmeister. In diese Zeit fallen noch weitere Aufführungstermine. Die Leitung des deutschsprachigen Pest-Ofner Theaters hatte Eugen Busch von 1793 bis 1799 inne. Er setzte seinen Schwerpunkt in den Inszenierungen auf Sensationen und äußeren Prunk und Glanz. Dafür wendete er große Geldsummen für Kostüme und Dekorationen auf. Am Ende seiner Amtszeit wurden die Dekorationen des Theaters auf 5115 fl. geschätzt, die Pester Garderobe auf 3981 fl. 14 kr., darunter die Garderobe für „Die Tempelherren“, die 19 Stück umfasste.¹⁵⁸ In den Pest-Ofener Theatern wurde „Die Tempelherren“ von 1790 bis 1811 27-mal gegeben, danach ein einziges Mal am 29.2.1812 in zeitlicher Nähe zur Gründung des großen deutschen Schauspielhauses in Pest am 9.2.1812¹⁵⁹.

1.2 Johann Ritter von Kalchberg-Leben und Werk

Johann Ritter von Kalchberg (1765-1827) erhielt seine frühe Ausbildung auf dem väterlichen Schloss Pichl im Mürztal. Nach dem Tod seines Vaters besuchte er das Seminarium in Graz, wo er sich neben dem Studium der Rechtswissenschaften auch in historische Fächer und die deutsche zeitgenössische Literatur vertiefte. 1785 trat er in den öffentlichen Dienst ein. 1791

¹⁵⁴ Aigner, Theodor: „Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. 75

¹⁵⁵ Kalchberg, Johann Ritter von: „Gesammelte Schriften“, Hrsg. A. Schlossar, 1. Bd., Braumüller, Wien, 1878, S. 219

¹⁵⁶ Krzeszowiak, Tadeusz: „Freihaustheater in Wien 1787-1801“, Böhlau-Verlag, Wien, 2009, S. 427

¹⁵⁷ Belitska-Scholtz, Hedvig; Somorjai, Olga: „Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770-1850“, Bd. 2, Argumentum Verlag, Budapest, 1994, S. 809, Nr. 5979; anders Aigner Werkverzeichnis S. 75: 1.12.1794

¹⁵⁸ Binal, Wolfgang: „Deutschsprachiges Theater in Budapest“, Böhlau-Verlag, Wien, 1972, S. 55

¹⁵⁹ Belitska-Scholtz, Hedvig; Somorjai, Olga: „Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770-1850“, Bd. 2, Argumentum Verlag, Budapest, 1994, S. 809, Nr. 5979

wurde er von den steiermärkischen Ständen zum Ausschussrat gewählt. Daneben stieg seine Bekanntheit als Dichter und Geschichtsschreiber. Er legte die Funktion als Ausschussrat zwar nieder, wurde aber im Jahre 1796 wiedergewählt. Kalchberg betrieb weiter seine historischen Forschungen und pflegte die heimischen Archivalien. 1810 und 1816 erfolgte seine Wahl durch die Stände zum zweiten Verordneten des Ritterstandes. 1811 nahm er an der Gründung des Ioanneums teil, für dieses Gelehrteninstitut wurde er von Erzherzog Johann zu einem der Kuratoren bestellt. Nach Verschlechterung seiner Gesundheit und dem Schwund seines Vermögens verstarb Kalchberg „geistig und körperlich gebrochen“¹⁶⁰ in Graz.

Im Jahre 1786 erschien sein erstes Theaterstück „Agnes, Gräfin von Habsburg“. Wie alle seiner dramatischen Werke hat es einen historischen Stoff zur Vorlage. Auch gehören mehrere seiner Stücke der Gattung des Ritterstücks an. Die 1788 erschienenen „Die Tempelherren“ sind sein zweites Stück. Es steht wie auch „Die deutschen Ritter von Accon“ (1796) im Zeichen des religiös toleranten Zeitkolorits von Lessings „Nathan“¹⁶¹. Am populärsten wurde „Die Ritterempörung“ (1792). Nach Großegger kann man Kalchberg mit Sicherheit zu den Freimaurern zählen, obgleich er nicht in einer Logenliste zu finden ist¹⁶². In „Die Tempelherren“ vermittelt er Einsichten in Gedankengut, Symbolik und Zeremonien des Freimaurertums¹⁶³.

1.3 Inhaltsangabe

Jakob von Molay, Großmeister des Ordens der Tempelritter, kehrt aufgefordert von Papst Clemens V. nach Paris zurück. Dort trifft er auf Johann, einen Anwärter, und Guido einen altgedienten Tempelritter. Dieser ist Vorsteher des Ordens in Paris und warnt Molay vor den bösen Absichten des Königs von Frankreich. Inzwischen wird im Palast des Königs eine Intrige gegen die Templer ersonnen, bei der Nogaret, der Kanzler des Königs, die Fäden in der Hand hält. Er verspricht Rosso Dei, einem verstoßenen Templer, die Hand seiner Tochter Mathilde im Austausch für dessen Falschaussage vor Gericht. Den König Philipp überzeugt er, sich das Vermögen der Templer zu verschaffen, indem er sie verurteilen, den Orden auflösen und die restlichen Templer verfolgen lässt. In der Zwischenzeit erfährt Blanca, die Tochter des Königs, von der Rückkehr Molays und beklagt ihre aussichtslose, einseitige Liebe zu ihm.

¹⁶⁰ Schlossar, Anton: „Kalchberg, Johann Ritter von“ in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 15, 1882, S. 15 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd115468048.html?anchor=adb>

¹⁶¹ Goltznigg, Dietmar, „Kalchberg, Johann Ritter“, in *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 11, Duncker & Humblot, Berlin, 1977, S. 49

¹⁶² Großegger, Elisabeth: „Freimaurerei und Theater“, Böhlau-Verlag, Wien, 1981, S. 57

¹⁶³ Ebda.

Um Mitternacht wird Johann zum Templer gemacht, dafür werden Rituale durchgeführt und es wird den Zielen und Tugenden der Templer gehuldigt, darunter Tapferkeit, Schutz des Christentums und Armenhilfe. Die Zusammenkunft wird unterbrochen und Jakob und die anderen Templer werden in Arrest genommen. Im Gerichtsverfahren leugnet Jakob die ihm zum Vorwurf gemachten Taten, woraufhin die Richter das Todesurteil fällen. Blanca bittet den König vergeblich um Gnade. Da die Templer nicht gestehen und der Papst langsam bereit, sie ausgeliefert zu haben, ersinnen Mathilde und Nogaret den Plan, Jakob Blancas Hand zu versprechen, wenn er im Gegenzug den Orden verrät. Guido stirbt nach langer Folter und Johann geht wegen seiner Jugend frei. Blanca und ihr Minnesänger Walter wollen Jakob zur Flucht verhelfen, dies stößt bei ihm auf Ablehnung, da eine Flucht seine Schuld nur bestätigen würde. Auch Nogarets Angebot lehnt er ab und ergibt sich seinem Schicksal. Über den Anblick ihres Geliebten auf dem Scheiterhaufen entsetzt, klagt Blanca ihren Vater an und tötet sich anschließend selbst. Nogaret bricht sein Versprechen gegenüber Rosso Dei. Walter verlässt Frankreich Richtung Deutschland.

1.4 Freimaurer-Thematik

Gemäß seiner Zuwendung zu historischen Stoffen für seine Dramen wird auch in den Tempelherren ein historischer Stoff verarbeitet. Die Templer wurden im Jahre 1307 wegen verschiedener Punkte durch den französischen König Philipp IV. angeklagt, darunter auch wegen des Vorwurfs der Teufelsanbetung. Fünf Jahre später wurde der Orden durch Papst Clemens V. aufgelöst und es folgten Verurteilungen einzelner Templer, darunter auch Jacques de Molay, der letzte Großmeister der Templer, der nach einem erneuten Widerruf des Geständnisses als rückfälliger Ketzer verbrannt wurde.

Die Templer waren für die Freimaurer ein gutes Sujet für historische Studien. Templer wie auch Freimaurer leiten ihren Ursprung von der alten salomonischen Tempelbauzeit ab¹⁶⁴. In „Die Tempelherren“ verarbeitet Kalchberg verschiedene freimaurerische Ideen. Schon im Vorwort und in der Widmung spiegelt sich das wieder. Wichtige Szenen des Stückes weisen freimaurerisches Gedankengut auf, darunter die Schilderung des Aufnahme-ritus von Johann von Paris, weiters die Geistererscheinung des Ordensgründers Hugo von Payens (III/3).

In der erstgenannten Szene (III/8) treten die Templer um Mitternacht zusammen. Ihre Aufstellung erinnert an die Anordnung der Brüder in der freimaurerischen Loge¹⁶⁵. Der Großmeister Molay befragt Johann von Paris. Verfügt er über eine lautere Gesinnung, gilt es

¹⁶⁴ Ebda. S. 60

¹⁶⁵ Ebda. S. 59

den Eid zu schwören und es wird ihm Verschwiegenheit empfohlen. Dieser Aufnahme-ritus entspricht im Großen und Ganzen der einer Loge, wie auch die Empfehlungen an Johann freimaurerisches Gedankengut widerspiegeln.¹⁶⁶ Anschließend werden Johann noch die Tugenden und Pflichten eines Tempplers erläutert. Die Zusammenkunft der Temppler wird gestört. In der Geschichte der Freimaurerei existiert ein Parallelfall. Ob jener mit dieser Szene zusammenhängt ist nicht klar¹⁶⁷.

Freimaurerische Symbolik wurde auch in der Szene (III/3) der Geistererscheinung des Ordensgründer Hugo de Payens verarbeitet¹⁶⁸. Dieser zeigt Jakob de Molay eine Vision der Zerstörung des Tempels und somit auch die Vernichtung des Templerordens. Jakob spricht:

„Was seh‘ ich da?- Ein prächt‘ger Tempel, aus
Behau‘nen Steinen aufgeführt, glänzend
Im hellen Lichteschimmer. – Ha, wie er
Dem mächt‘gen Zahn der Zeiten trotzend steht!
Gebaut mit Weisheit, Schönheit und mit Stärke;
Gleich dem, den einst der weise Salomon
Dem einz‘gen Gotte weihte- Welche Pracht!
[...]

Es wankt- er stürzt hin, zerstört von ihren
Grausamen Händen!--¹⁶⁹“

Angespielt wird in den ersten fünf Zeilen auf die Loge, den Ort der freimaurerischen Tätigkeit, der von den drei symbolischen Pfeilern „Weisheit-Schönheit-Stärke“ getragen wird. Andere Schlagworte kommen vor, darunter der behauene Stein, das Licht, Salomon, die zwei ehernen Säulen Joachin und Boaz und Marmorstufen¹⁷⁰. Die düsteren Zukunftsprognosen Hugo de Payens bewahrheiten sich schließlich. Der Templerorden kann seinem Untergang nicht entgehen, ein Hoffnungsträger bleibt im überlebenden Johann von Paris.

¹⁶⁶ Ebda. S. 60

¹⁶⁷ Ebda. S. 61

¹⁶⁸ Ebda. S. 62

¹⁶⁹ Kalchberg, Johann Ritter von: „*Gesammelte Schriften*“, Hrsg. A. Schlossar, 1. Bd., Braumüller, Wien, 1878, S. 290f

¹⁷⁰ Puchleitner, Johannes „*Symbol und Zahl in Mozarts Zauberflöte*“, Dipl.Ar., Salzburg, 2001, S. 10

1.5 Quellen und musikalische Analyse „Chor der Tempelherren“

Auflistung der Quellen:

	Inhalt	Standort	Notentext	Form	Besetzung	Seiten
1	Gesamtpartitur	A Sm M.N.178 (3)	Autograph	Partitur	Orchester	116
2	Chor der Tempelherren	A Sm M.N. 178 (3)	Abschrift	Partitur	Fl, Cla, Fg, Trb, Chor, Organo	

Instrumentierung nach Aigner¹⁷¹: 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Streicher und Orgel; 4 stimmiger Männerchor

Die Gesamtpartitur aus A Sm weist folgenden Aufbau auf:

Tempelherren A Sm	Seite
Ouvertüre 1	2
Ouvertüre 2	29
Ouvertüre 3	45
Zwischenaktmusik (Chor der Tempelherren)	77
Ouvertüre 4	92
Ouvertüre 5	106
Ende	116

Der dritte Akt bietet mehrere Gelegenheiten für musikalische Untermalung. Er beginnt damit, dass Guido nächtens böse Vorahnungen hat, begleitet von einem von weitem aufkommenden Sturm. Ein Naturmotiv ist hier Ausdruck der noch bevorstehenden Ereignisse. Musikalisch ergibt sich damit die Gelegenheit, dies in der Ouvertüre lautmalerisch nachzubilden. Wie auch in „Macbeth“ verarbeitet Mederitsch das Sturm-Motiv.

Eine weitere Möglichkeit, dieses musikalisch umzusetzen, bietet sich im dritten Auftritt des dritten Aktes. Da heißt es eingangs: „Das Gewitter, welches bei Anfang des vorigen Auftritts begann, nimmt immer zu, bis zur Scene, wo die Glocke zwölf Uhr tönt¹⁷²“. Vom Protagonisten Jakob von Molay wird es folgendermaßen beschrieben:

¹⁷¹ Aigner, Theodor: „Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. 75

¹⁷² Kalchberg, Johann Ritter von: „Gesammelte Schriften“, Hrsg. A. Schlossar, 1. Bd., Braumüller, Wien, 1878, S. 288

„Ein gräßliches Gewitter.... gleich als wäre
 Der Schöpfung Ende nah! Wie fürchterlich
 Die Blitze leuchten!.... Mächtig rollt der Donner
 In's Heulen der Orkane; [...]“¹⁷³

Die Stimme Hugo de Payens, die nach Jakob ruft, komplettiert die schaurige Szene. Im vierten Auftritt tritt der Geist Hugo de Payens selbst in Erscheinung und zeigt ein düsteres Bild der Zukunft. Die Glocke schlägt zwölf Uhr und der Geist verschwindet. Ab diesem Zeitpunkt lässt auch das Gewitter nach und die Handlung wendet sich dem Aufnahme-ritual des Johann von Paris zu. Im dritten Akt spielt sich viel ab: die Geschichte des Ordens wird verarbeitet, der Ordensstifter erscheint als Geist, bis dahin alles von einem Gewitter begleitet, ein Aufnahme-ritus wird gezeigt und die Templer werden schließlich gefangen genommen.

Neben der Ouvertüre komponierte Mederitsch für den dritten Akt noch einen 36 Takte langen Satz, der die Tempoangabe „Moderato“ (C-Dur, alla breve) trägt, und den sogenannten „Chor der Tempelherren“ (B-Dur, 4/4). In beiden wird das gleiche thematische Material verarbeitet. Sie sind als eine Einheit zu betrachten. Was die Einbettung der Musik in den szenischen Zusammenhang anbelangt, könnte das Moderato als Musik zum Einzug der Ordensbrüder gedacht sein. Das Thema wird dann im Chor der Tempelherren wiederholt und hat dadurch Wiedererkennungswert.

In der Partitur aus A Sm lautet der Text des Chors der Tempelherren folgendermaßen:

Allwissener! Groß und hehr ist der Gedanke an dich. Er füllt den Tugendfreund mit Wonne, durchbebt den Bösewicht mit Todesschauer. Der Seele Tiefen selbst enthält dein blick, du weisst es Von unedler Absicht frey. Rein wie der der Sonne Strahlen flohn wir dir – der weißheit und von tugend hohe weihe Verleihe dem Jüngling der mit edler Seele- mit edler Seele- den Menschen seiner Brüder Wohl sich Opfert. Nur unter deinem Schutz kann sein Muth der feindestürme trozen und zum ziel der bahn durchwandeln der er jetzt betrit.

Dieser Text ist nicht dem dritten Akt Kalchbergs Libretto entnommen. „Weißheit“ gehört zu den wichtigen freimaurerischen Schlagworten „Weißheit-Schönheit-Stärke“. In der Partitur in A Sm ist der Chor der Tempelherren nicht als solcher betitelt, anders in der Abschrift aus A Sm. Angegeben ist im Autograph die Tempoangabe „Andante“. Die Solostellen übernimmt die Oboe. Der Chor besteht aus zwei Tenor und zwei Bassstimmen.

Ob es sich um Freimaurermusik im Sinne Irmens (siehe unten) handelt, die also einen inhaltlichen Bezug zum Freimaurer-ritual aufweist oder zumindest das Gedankengut widerspiegelt, ist nicht eindeutig belegbar. Für eine Interpretation als Freimaurermusik

¹⁷³ Ebda.

spricht die wiederholte Verwendung von Dreier-Motiven, siehe beispielsweise Takt 4 bis 6¹⁷⁴. Der generell eher simpel gestrickte Chorsatz, dessen homophone Stimmführung nur hie und da durch Imitationen abgewechselt wird, weist eine Zäsur auf den Worten „edle Seele“ auf (Takt 45-49). Diese Worte werden von Tenor Secondo und Basso Primo dreimal wiederholt. Die einfache syllabische Vertonung des Textes steigert die Textverständlichkeit. Hinter den Tonrepetitionen in Dreier-Einheiten könnte die Idee von Hammerschlägen stehen.

Freimaurermusik:

Nach Irmen¹⁷⁵ kann unter Freimaurermusik im engeren Sinne die Musik verstanden werden, die bei rituellen Anlässen und sozialen Funktionen der Loge erklingt und die teilweise freimaurische Symbole leitmotivisch verwendet. Im weiteren Sinne umfasst der Begriff jene Kompositionen, die einen inhaltlichen Bezug auf das Freimaurerritual aufweisen, seine zentralen Symbolinhalte behandeln oder das Gedankengut der Freimaurerei im Allgemeinen ausdrücken. Die Anwendung auf musikalische Werke, in denen Geheimgesellschaften thematisiert werden, erscheint nach Irmen¹⁷⁶ inadäquat. Als Beispiel wo sie verfehlt wäre, nennt er die romantische Oper „Der Tempel und die Jüdin“ aus 1829 von Marschner und O. Nicolais Melodramma „Il templario“ aus 1840¹⁷⁷.

Die Musik, die während der Zeremonien erklang, ist, da es sich ja um eine Geheimgesellschaft handelt, nicht ausführlich dokumentiert. Als Klopfrhythmus für Freimaurerlehrlinge gibt das Wiener Ritual folgendes an:  ¹⁷⁸. Für Gesellen und Meister gab es eigene Klopfrhythmen.

Joseph Holzmeister meinte im November 1782 zur Aufführung von Logenliedern: „Die Vocal-Musik ist die schönste, natürlichste und dringt am stärksten ans Herz. Unser Chor könnte aus einem Clavier, einem guten, mit Sordin besetzten Violin, einer Flöte, und 9 Sängern, nämlich 3 Tenor, 3 Alt und 3 Bässen bestehen [...]“¹⁷⁹ „Die typische Besetzung wäre also ein kleiner dreistimmiger Männerchor von drei Sängern je Stimme. Ins Auge fallend ist hier die Dreiersymbolik.

¹⁷⁴ siehe Anhang A3

¹⁷⁵ Irmen, Hans-Josef: „Freimaurermusik“, in *MGG*, Sachteil, Bd. 11, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, 2004, Sp. 874

¹⁷⁶ Ebda.

¹⁷⁷ Ebda.

¹⁷⁸ Ebda. Sp. 876

¹⁷⁹ Ebda. Sp. 877

2. Macbeth

2.1 Aufführungsdaten

Zu den Aufführungen von Mederitschs Macbeth-Musik sind mehrere Daten überliefert. Als einer der ersten Aufführungstermine kann der 28.4. 1794 in Budapest gezählt werden¹⁸⁰. Spielstätten waren dort das Rondellentheater in Pest und das Festungstheater seit 1783 in Ofen, die unter gemeinsamer Verwaltung standen. Mederitsch war in den Jahren 1793/94 unter der Direktion von Eugen Busch als Theaterkapellmeister der Bühnen von Ofen und Pest angestellt. Seine Macbeth-Musik erlangte derartige Beliebtheit, dass sie von 1794 bis 1812 45 Aufführungen erfuhr¹⁸¹. Als Text lag der Aufführung die Übersetzung von Bürger zugrunde. Der Text der Hekaten-Szene stammte von Schink¹⁸². Der Text wurde nach dem Vorbild der Wiener Vorstadttheater bearbeitet¹⁸³. Beispielsweise gab es auch hier, wie schon bei Stephanie d. J. einen effektvollen wandernden Birnamer Wald¹⁸⁴. Der Schwerpunkt wurde auf aufwendige Veranstaltungen mit vielen Dekorationen und großer Ausstattung im Stile des Wiener Vorstadttheaters gelegt wodurch in jede Produktion viel Geld floss und dies schlussendlich Eugen Buschs finanziellen Ruin bedeutete.

Die Aufführung vom 5. Mai 1794 in Pest wurde folgendermaßen rezensiert:

„Dies Stück wurde mit den Hexen und einer- angeblich vom Schink gemachten- Hexenkönigin gegeben. Vorzüglich gut spielte Mad. Gensike ihre halb schlafende, halb wahnsinnige Szene. Ich erinnere mich nicht, diese Szene von irgend einer Schauspielerin so gut gesehen zu haben. Auch ließ ihr der denkende Theil des Publikums volle Gerechtigkeit widerfahren. Nach ihr wurden die Hexenszenen und die der Hexenkönigin von Mesdames Keer und Zöllner, der Dlle. Wipfel der Aeltern und der Mad. Weinmiller am besten ausgeführt. Nur wäre der Dlle. Wipfel mehr Geschmeidigkeit zu wünschen gewesen, die sie aber doch durch ihre vortreffliche Altstimme wieder einigermaßen ersetzte. Diese Hexen sah ich hier überhaupt nach einer neuen Art kostumirt. Die struppigen zerzausten schwarzen Haare abgerechnet, war das Uibrig mehr anlockend als zurückschreckend. Da wir aber einmal die plastische Natur als die bester fürs Theater anerkannt haben, und unsere gewöhnliche in Kupfer gestochene Hexen wohl nicht das beste Bild auf dem Theater machen möchten, so war mir diese getroffene Abänderung gar nicht unangenehm. Hr. Herdt spielte gleichfalls seinen Macbeth, im Ganzen genommen, recht brav, und führte einige Stellen mit vieler Wahrheit aus. Ihn traf das glückliche Loos hervorgerufen zu werden. Simphonien, Märsche, Gesänge der Hexen und Melodram der Hexenköniginn waren vom hiesigen

¹⁸⁰ Belitska-Scholtz, Hedvig/Somorjai, Olga: „*Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. 2, Argumentum Verlag, Budapest, 1994, S. 581, Nr. 3980

¹⁸¹ Belitska-Scholtz, Hedvig/Somorjai, Olga: „*Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. 1, Argumentum Verlag, Budapest, 1995, S. 13

¹⁸² siehe Rezension allg. europ. Journal, Textbuch 1795, Partituren A Sm, A WSt

¹⁸³ Binal, Wolfgang: „*Deutschsprachiges Theater in Budapest*“, Böhlau-Verlag, Wien, 1972, S. 60

¹⁸⁴ Kindermann, Heinz: „*Theatergeschichte Europas*“, Bd. 5, Müller-Verlag, Salzburg, 1962, S. 692

Musikdirektor Gallus, und wurden von allen Musikkennern mit verdientem Beifall aufgenommen“¹⁸⁵.

Die Musik wurde ab 1813 mit der Übersetzung von Friedrich Schiller gegeben und von 1826 bis 1829 noch dreimal im Festungstheater in Ofen¹⁸⁶. Das Stück verlor an Beliebtheit, da die Schillersche Übersetzung länger war als die alte Prosa-Bearbeitung. Das Publikum wollte aber nicht auf die Musik von Mederitsch verzichten.¹⁸⁷

Ein weiteres in der Forschung viel diskutiertes Aufführungsdatum stellt der 5.3. 1796 im Wiener Freihaustheater dar. Mederitsch soll im Herbst 1795 mit Emanuel Schikaneder in Kontakt gekommen sein¹⁸⁸. Einhellig stimmt man überein, dass Mederitschs Musik an diesem Termin gegeben wurde, allerdings wurde vielfach diskutiert und ist noch nicht endgültig belegt, welcher Text hierbei verwendet wurde. Mehrere Möglichkeiten werden genannt. Komorzynski plädiert für Johann Friedrich Eschenburg und meint, Schikaneder „tat sein Möglichstes, die Aufführung als eine ernst zu nehmende künstlerische Leistung erscheinen zu lassen und sie auch musikalisch auszugestalten“¹⁸⁹. Später nennt Gugitz¹⁹⁰ Stephanie d. J., dessen Bearbeitung aber im Aufbau sehr weit davon entfernt ist, was in den heutigen überlieferten Quellen (siehe unten III.2.5.1) dargestellt ist. Auch nach Otto Deutsch¹⁹¹ wurde dazu als Textgrundlage die Bearbeitung von Gottlieb Stephanie d. J. zum Benefiz von Jakob Neukäufer gegeben. Dem folgt auch Tadeusz Krzeszowiak.¹⁹² Ein Eintrag im Tagebuch von Ignaz Ritter von Seyfried, das von 1795 bis 12.6. 1801 reicht, besagt unter dem Monat März des Jahres 1796: „[...]5.= z.e. zum Vortheile des Franz Neukäufer./Macbeth. Ein Trauerspiel in 5 Aufz°: von /Stephanie dem jungern bearbeitet./[...]“¹⁹³

Aigner¹⁹⁴ plädiert wahrscheinlich ausgehend von der Partitur in A Sm, von der er auch die Incipits für das Werkverzeichnis entnahm, für Eschenburg, was vielfach unhinterfragt rezipiert wurde. Aigner erkannte, dass er nicht die reine Eschenburg-Übersetzung vor sich

¹⁸⁵ Frantzky, Fr. [Hrsg.]: „*Allgemeines europäisches Journal*“, Bd. 1, Verlag Traßler, Brünn, Juli bis September, 1794, S. 181f

¹⁸⁶ Belitska-Scholtz, Hedvig/Somorjai, Olga: „*Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. 2, Argumentum Verlag, Budapest, 1994, S. 581 Nr. 3981

¹⁸⁷ Ebda. Bd. 1, S. 24

¹⁸⁸ Reitterer, Hubert: „Johann Gallus“ in MGG, Bd. 11, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, 2004, Sp. 1447

¹⁸⁹ Komorzynski, Egon von: „Grillparzers Klavierlehrer Joh. Mederitsch, genannt Gallus“, in *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1919*, Amalthea-Verlag, Zürich, 1919, S. 150f

¹⁹⁰ Gugitz, Gustav: „Der seltsame Herr Gallus-Mederitsch“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd. VII, Böhlau-Verlag, Wien, 1952, S.19

¹⁹¹ Deutsch, Otto: „*Das Freihaustheater auf der Wieden 1787-1801*“, Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Wien, 1937, S.38

¹⁹² Krzeszowiak, Tadeusz: „*Freihaustheater in Wien 1787-1801*“, Böhlau-Verlag, Wien, 2009, S. 442

¹⁹³ Punderlitschek, Stephan: „*Das Freyhaus-Theater auf der Wieden. Das Tagebuch von Ignaz Ritter von Seyfried 1795-1801*“, Dipl. Arb., Wien, 1997, S. 48

¹⁹⁴ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S.78

hatte¹⁹⁵ und meinte Schikaneder hätte die Änderungen vorgenommen. Fälschlicherweise, wurde auch lange der 5.3.1796 als Uraufführungstermin angenommen.

Festzuhalten ist, dass schwierig zu sagen ist, welches Libretto die Grundlage bot, da vielfach die Theaterpraxis einen sehr freien, offenen und kurzfristigen Umgang mit der Textvorlage pflegte. Wie noch unten dargestellt wird ist auch in den überlieferten Partituren ein Mischwerk von mehreren Übersetzungen die textliche Grundlage für Mederitsch Musik.

Ein weiterer Aufführungstermin ist der 13.2. 1808 im Wiener Kärntnertortheater zu dem Text von Schiller¹⁹⁶. Eine der Schauspielerinnen war Johanna von Weißenthurn, die Librettistin der Bestürmung von Smolensk, welches Stück ebenfalls im Jahre 1808 uraufgeführt wurde.

Die Aufführung des Schiller'schen Macbeth am 15.2. wurde nach Weilen als eine „trotz mancher Unvollkommenheiten große Tat betrachtet“¹⁹⁷. Der Eipeldauer meint dazu: „Weil der Macbeth keine inländische sondern eine englische Waare ist und weil der Shakspear gar so viele Anhänger in Wien hat und weil in sein Stück Hexen, Feuerwerke und Geister vorkommen, so ists Theater gsteckt voll.“¹⁹⁸ Weilen schreibt weiter: „Elf Aufführungen im selben Jahre geben Zeugnis für den Erfolg des Werkes, dem weder gewalttätige Zensur noch die veraltete Darstellung Langes, die allzu weichliche Lady der Roose und das unglückliche szenische Arrangement viel anzuhaben vermochten.“¹⁹⁹ Eine Neuinszenierung von Macbeth wurde vom 21.12.1821 an einstudiert und bis 5.6.1842 gegeben²⁰⁰. Am 21.12. 1821 erklang dazu laut dem in der österr. Nationalbibliothek aufbewahrten Theaterzettel die Musik von Mederitsch.

Über die Landesgrenzen des Habsburgerreiches hinaus wurde Mederitschs Musik möglicherweise auch im Hoftheater zu Weimar mit Schillers Text aufgeführt²⁰¹. Aus einem Brief von Franz Xaver Mozart wissen wir auch, dass sie „überall großes Aufsehen machte“²⁰².

¹⁹⁵ Aigner, Theodor: „Johann Gallus Mederitsch-Sein Leben und Analyse seiner Werke“, Diss., Teil 2, Salzburg, 1973, S. 98

¹⁹⁶ Ratislav, Joseph Karl: „175 Jahre Burgtheater 1776-1951“, Tomanek-Verlag, Wien, 1955, S. 43; weitere Aufführungstermine laut Theaterzettel der OeNb: 13.2. 1808, 14.2. 1808, 20.2. 1808, 24.2. 1808, 11.3. 1808, 24.3. 1808, 6.5.1808, 1.6.1808, 26.11.1808, 9.12.1808;

¹⁹⁷ Weilen, Alexander von: „Shakespeare und das Burgtheater“, in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, Bd. 50, Kamp-Verlag, Bochum, 1914, S. 63

¹⁹⁸ Ebda.

¹⁹⁹ Ebda.

²⁰⁰ Ratislav, Joseph Karl: „175 Jahre Burgtheater 1776-1951“, Tomanek-Verlag, Wien, 1955, S. 43

²⁰¹ Aigner, Theodor: „Johann Gallus Mederitsch, Komponist und Kopist des ausgehenden 18. und frühen 19.

Jhd“, in *Die Musikforschung*, Bärenreiter, Kassel, 1973, S. 341, auch im WV S. XIII -> Hadamowsky 1966 S.80

²⁰² Hummel, Walter: „W. A. Mozarts Söhne“, Bärenreiter, Kassel, 1956, S. 152

2.2 Libretto

Nach der Untersuchung des Textes der Macbeth-Partitur von A Sm kommt Thomas Radecke²⁰³ zu dem Schluss, dass die Textvorlage von mehreren Autoren beeinflusst worden ist. Johann Friedrich Eschenburgs und Bürgers Text wechseln sich häufig ab. Das Übergewicht davon stellt Bürgers Text. Die Hekaten-Szene stammt von Johann Friedrich Schink. Bei Radecke lässt sich auch eine Tabelle bzgl. A Sm finden, in der er die Szenenabschnitte zwischen Eschenburg und Bürger teilt²⁰⁴.

Wolfgang Schimpf untersuchte das Textbuch²⁰⁵ von Macbeth aus der Theatersammlung der Ungarischen Nationalbibliothek von 1795, dessen Verfasser Bürger ist und zu dem die Musik von Mederitsch gespielt wurde. Anders als Schimpf angibt ist der Autor der Hekaten-Szene nicht unbekannt²⁰⁶, sondern Johann Friedrich Schink, der diese Szene in seinen Dramaturgischen Fragmenten ebenfalls an den Anfang des 4. Aufzuges stellt²⁰⁷. Die Hekaten-Szene findet sich in allen Quellen, die unten angeführt sind (siehe Tabelle 2 in III.2.5.1), ist also auch nicht Teil einer Partitur, die nach Schimpf verschollen sei²⁰⁸.

In den unten angeführten Quellen lässt sich keine finden, die dem Aufbau der Stephanie'schen Bearbeitung von 1773 entspricht. Es besteht die Möglichkeit, dass das textliche Mischwerk von Bürger, Eschenburg und Schink schon 1794 gegeben wurde und die Aussage Bürger und Schink nur ungenau ist, da Bürger ja auch auf Eschenburg basiert. Möglich ist auch, dass es mehrere Fassungen gegeben hat. Es sind noch nicht alle Partituren auf ihre Textgrundlage hin untersucht worden. Was den Aufbau betrifft, siehe die Tabelle 2 in III.2.5.1 unten.

2.3 Deutsche Macbeth-Übersetzungen :Ästhetische Diskussion

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts stellte sich die Situation folgendermaßen dar: man war auf einzelne Aufführungen von Wandertruppen angewiesen, da eine deutsche Übersetzung fehlte. Pionierarbeit leistete Wieland in den 1760er Jahren. Eine Überarbeitung der

²⁰³ Radecke, Thomas: „*Theatermusik – Musiktheater*“, Studio-Verl., Sinzig, 2007, S. 131

²⁰⁴ Radecke, Thomas: „*Theatermusik – Musiktheater*“, Studio-Verl., Sinzig, 2007, S. 378

²⁰⁵ Macbeth/Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen/ nach Schakespear bearbeitet, nebst den Hexen=Scenen von/Gottfried August Bürger/In Musik gesetzt von Johann Gallus Mederitsch/1795, Manuskript, Országos Széchényi Könyvtár Budapest: Im 579 (H Bn Im 579)

²⁰⁶ Schimpf, Wolfgang: „Hekate und Medea. Beobachtungen zu einer melodramatischen Szene in Macbeth“, in *Musik als Text*, Bd. 1, Bärenreiter, Kassel, 1998, S. 366

²⁰⁷ Schink, Johann Friedrich: „The tragedy of Macbeth by Shakespear“ in *Dramaturgische Fragmente*, Bd. II, 1. Stück: XII, mit Widmanstättenschen Schriften, Graz, 1781, S. 321

²⁰⁸ Schimpf S. 367 Die Fehlannahme scheint daher zu rühren, dass Aigner die Hekaten-Szene im WV nicht angeführt hat, obwohl sie in allen Gesamtpartituren, die Aigner angibt, enthalten ist.

Wieland'schen Übersetzungen lieferte Eschenburg. Daneben entstanden zahlreiche Einzelübersetzungen.

Eine ästhetisch-theoretische Diskussion fand schon 1741, ausgelöst durch eine Julius Cäsar-Übersetzung, zwischen Gottsched und Julius Elias Schlegel statt. Gottsched lehnte Shakespeares Werke ab mit dem Blick auf den Mangel an den drei aristotelischen Einheiten, der Nachahmung, der moralisierenden Einflussnahme auf das Publikum und dass die Handlung den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit folgt²⁰⁹. Die Konsequenz daraus sieht Gottsched darin: „Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dieser Hindansetzung der Regeln entspringen, die sind auch bei Schakespear so handgreiflich und ekelhaft, daß wohl niemand, der nur je was vernünftigers gelesen, daran ein Belieben tragen wird.“²¹⁰ Schlegel argumentiert dagegen, dass man Shakespeare nicht mit diesen Standards messen soll.

Der Einfluss Gottscheds schwächte sich ab und in den 1750er Jahren wurde die Diskussion weitergeführt. Die Übersetzungen wurden in den Diskussionen in den literarischen Kreisen des Sturm und Drang rezipiert, dabei zu erwähnen sind Herder und Schröder. Hamburg galt als das wichtigste deutsche Shakespeare-Zentrum. Lessing äußerte sich in einem Text von 1759²¹¹ gegen Gottsched und bevorzugte Shakespeare, da dieser dem Geschmack der Deutschen eher entspräche als die französischen Stücke.

Lessing sah eine gleichberechtigte Beziehung zwischen Bühne und Publikum anders als Gottsched. Die moralische Einflussnahme auf die Zuschauer war wichtig, dabei sollten die Zuschauer sich in die Charaktere hineinversetzen können. Shakespeare war es möglich die Horizonte zu erweitern, da er ein gutes Verständnis für die menschliche Natur aufwies²¹².

Wieland war von den Sturm und Drang- Schreibern beeinflusst, die Shakespeare als ein Genie bewunderten²¹³. Shakespeare wird bei allen literaturtheoretischen Überlegungen der Stürmer als Vorbild genannt²¹⁴. Am Ende des Jahrhunderts erschien die berühmte Schlegel/Tieck-Version der Stücke Shakespeares, am Anfang des 19. Jahrhunderts dann Schillers Übersetzung.

²⁰⁹ Williams, Simon: „*Shakespeare on the German Stage*“, Bd. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, S. 8

²¹⁰ Gottsched, Johann: „Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 62

²¹¹ Lessing, Gotthold Ephraim: „Briefe, die neueste Litteratur betreffend. 17. Brief“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 70f

²¹² Williams, Simon: „*Shakespeare on the German Stage*“, Bd.1, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, S. 11

²¹³ Ebda. S.14

²¹⁴ Kob, Sabine: „*Wielands Shakespeare-Übersetzung*“, Europ. Hochschulschriften, Bd. 365, P.Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 2000, S. 25

2.4 Übersetzer/Bearbeiter

Nunmehr wird auf die einzelnen Positionen der Shakespeare-Übersetzer, die an dem Libretto für Mederitschs Musik einen Anteil haben, eingegangen.

2.4.1 Wieland und Eschenburg

Christoph Martin Wielands (1733-1813) Shakespeare-Übersetzung erschien in den Jahren 1762 bis 1766 und umfasst Shakespeares Werke in einem größeren Umfang. Seine Übersetzungen behandeln 22 Dramen, die bis auf den „St. Johannis Nachts-Traum“ in Prosa verfasst sind. Darunter auch Macbeth, das bis auf die Hexenszenen in Prosa geschrieben ist²¹⁵. Als englische Vorlage diente ihm die 1747 in Dublin und London erschienene Ausgabe von Warburton. Obgleich seine Übersetzung kommerziell erfolgreich war, bezweifelten manche Literaturkritiker den Wert einer Shakespeare-Übersetzung generell, da dessen Werk den aristotelisch-klassizistischen Regeln nicht folgt²¹⁶. Die junge Generation um Herder kritisiert die mangelnde Hingabe bei Wieland an Shakespeare und bemängelt an der Übersetzung, dass Shakespeares Genie nicht genug wiedergegeben wird²¹⁷. Die Übersetzung war wichtig für die kommende Dichtergeneration des Sturm und Drang. Seine Übersetzungen wurden in ganz Deutschland gelesen wie keine andere Veröffentlichung²¹⁸. Den Macbeth-Übersetzungen Wagners und Bürgers war Wielands Übersetzung ein direkter Vorgänger²¹⁹.

Wieland selbst stand Shakespeare gemischt gegenüber, gespalten zwischen Bewunderung einerseits und Kritik hinsichtlich offensichtlicher Fehler andererseits. In seiner „Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst“ aus 1757 erläutert er die Fehler, um anschließend dafür Gründe bzw. Rechtfertigungen zu suchen. Dazu gehört das Überschreiten der Wahrscheinlichkeit, welches er mit dem anderen Zeitgeschmack erklärt²²⁰. Weiters thematisiert er die Übertretung der aristotelischen Einheiten. Diese hätte er einhalten können, sah aber davon ab. Auch meint Wieland, dass diese Regel keine unverletzliche Regel sei²²¹. Der Grund für die Einhaltung der Einheiten sei ja, eine Illusion auf dem Theater zu schaffen. Dies zu erreichen, ist aber nach Wieland nicht möglich, da der Zuschauer nicht vergessen

²¹⁵ Ebda. S. 15

²¹⁶ Ebda. S. 20

²¹⁷ Ebda.

²¹⁸ Williams, Simon: „*Shakespeare on the German Stage*“, Bd. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, S. 52

²¹⁹ Kob, Sabine: „*Wielands Shakespeare-Übersetzung*“, Europ. Hochschulschriften, Bd. 365, P.Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 2000, S. 167

²²⁰ Wieland, Christoph Martin: „Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 68f

²²¹ Wieland, Christoph Martin: „Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 69

kann, dass er im Theater sitzt. Der dritte Vorwurf betrifft komische Szenen mit Tragödien zu mischen. Dem sei abzuhelfen, indem man diese Szenen ausließe²²². Neben diesen Kritikpunkten bewundert Wieland Shakespeares Originalität und seine meisterliche Personencharakterisierung, denn „niemals hätte ein Poet die Welt und das menschliche Herz, [...], besser gekannt, [...], als er.“²²³

Im Jahre 1777 bespricht Wieland eine Stelle in Macbeth, in der die Lady während der Ermordung Duncans an ihren Vater erinnert wird. In dieser Stelle sieht er eine meisterliche Personencharakterisierung, die der Lady „ein Rest von Menschengefühl“²²⁴ verleiht.

Die Hexenszenen übersetzte Wieland nur teilweise und fasst III/6 und IV/1 mit eigenen Worten zusammen, denn er bemängelte an diesen Szenen, dass sie „schwehrlich in irgend eine Sprache zu übersezen [sind]. Sie würden es nicht seyn, wenn sie nicht mit dem Metro der vierfüßigen Jamben und dem Reim, alle ihre gräßliche und hexenmäßige Anmuth verlohren.“²²⁵

Johann Joachim Eschenburgs (*7.12.1743– 29.2.1820) Übersetzung, die eine verbesserte mit Anmerkungen versehene Ausgabe der Wielandschen Arbeit darstellt, wurde in 13 Bänden in Zürich 1775–82 herausgegeben. Sie umfasst nun alle Werke Shakespeares.

2.4.2 Gottfried August Bürger

Gottfried August Bürger (1747- 1794) war Dichter der Aufklärung und des Sturm und Drang. Er begann seine Macbeth-Übersetzung im Jahre 1777. Den Anlass dafür gab der Schauspieler, Theaterdirektor und Dramatiker Friedrich Ludwig Schröder. Er vollendete die Übersetzung erst 1782 und gedruckt wurde sie 1783 in Göttingen. Am 10.10. 1787 wurde Macbeth in der Übersetzung von Gottfried August Bürger im Nationaltheater in Berlin erstmals aufgeführt²²⁶. Das Ziel der Übersetzung war eine spielbare Theaterfassung, keine philologisch genaue Übersetzung²²⁷. Bürger verwendet als Vorlagen laut Kauenhowen²²⁸ Johnsons Shakespeare-Ausgabe von 1765 oder 1768 und „Bell’s Edition of Shakespeare’s Plays“. Während

²²² Ebda.

²²³ Ebda. S. 68

²²⁴ Wieland, Christoph Martin: „Über eine Stelle in Shakespears Macbeth“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 147

²²⁵ Kramer, Ursula: „Zur Bedeutung Johann Andrés für die Herausbildung einer neuartigen ‚analogen‘ Schauspielmusik“, in *C.M. von Weber u. die Schauspielmusik seiner Zeit*, D. Beck [Hrsg], Schott, Mainz, 2003, S. 66

²²⁶ Salmen, Walter: „Romantische Schauspiele. J.F. Reichardts Shakespearevertonungen und –rezitation“, in *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Hrsg. R. Paulin, Wallstein-Verlag, Göttingen, 2007, S. 97

²²⁷ Kob, Sabine: „Wielands Shakespeare-Übersetzung“, *Europ. Hochschulschriften*, Bd. 365, P.Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 2000, S. 133

²²⁸ Kauenhowen, Kurt: „Gottfried August Bürgers Macbeth-Bearbeitung“, Diss., Königsberg, 1915, S. 14

Wielands Übersetzung für den Leser geschaffen wurde, zielte Bürgers Übersetzung auf die Theaterbühne, wodurch der Einsatz von optischen und akustischen Mitteln für ihn von größerer Relevanz war²²⁹.

Als deutsche Übersetzungen liegen Bürger eine Macbeth-Version von Friedrich Ludwig Schröder und Eschenburgs Text, wobei beide auf Wielands Übersetzung basieren, vor. Bürger urteilt über Eschenburgs-Übersetzung: „Die Wieland-Eschenburgsche Übersetzung hat noch gar erstaunlich viel mattes und lendenlahmes an sich. Wie viel wünscht‘ ich noch im Macbeth, den ich mit dem Original bey dieser Gelegenheit an mehrern Stellen verglichen habe, verbessert!²³⁰“ Aus der Übersetzung Eschenburgs entnimmt Bürger aber so viel, dass es nach Kauenhowen „leichter sein würde, Bürgers Originalsätze aufzuzählen, als seine Abhängigkeit völlig zu belegen.²³¹“ Auch der Anteil des Wielandschen Textes ist bei Bürger noch hoch²³². Außer der Hexenszenen ist Bürgers Übersetzung in Prosa verfasst.

Bürger nimmt größere Veränderungen an Macbeth vor. Er stellt Szenen um, erdichtet manches neu, lässt Text von anderen Personen als im Original sprechen²³³. Autorentreues Übersetzen ist ihm nicht so wichtig wie Shakespeare „erfühlen“ zu können. Starke Überarbeitungen sind für die Übersetzer kein Tabuthema. Die Übersetzer der Sturm und Drang- Zeit sind eher kreativ Nachschaffende als Nachahmer²³⁴. Als Beispiel dafür kann genannt werden, dass Bürger nur eine Oboenstelle beibehält und er macht auch wie Wieland keine Unterscheidung zwischen Fanfare und Trompete. Nach Kob²³⁵ liegt hinter dem Einsatz der Bläser keine Systematik, woraus sie schließt, dass es ihm nicht so sehr auf die Bedeutungsvermittlung anzukommen schien.

Bürger musste anscheinend Aufführungskonventionen beachten. Nach den Vorgaben Schröders und des illusionistischen Theater und der Identifikation des Zuschauers mit der Handlung, konnte kein Mord auf der Bühne passieren²³⁶. Die Morde an Banquo und Lady Macduffs Sohn werden von Bürger nicht auf der Bühne gezeigt, der Tod Macbeths dagegen schon.

In der Vorrede zu „Macbeth“ meint Bürger zu den Hexenszenen und deren Verhältnis zur Musik:

²²⁹ Kob, Sabine: „Wielands Shakespeare-Übersetzung“, Europ. Hochschulschriften, Bd. 365, P.Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 2000, S. 217

²³⁰ Ebda. S. 133

²³¹ Kauenhowen, Kurt: „Gottfried August Bürgers Macbeth-Bearbeitung“, Diss., Königsberg, 1915, S. 49

²³² Kob, Sabine: „Wielands Shakespeare-Übersetzung“, Europ. Hochschulschriften, Bd. 365, P.Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 2000, S. 133

²³³ Ebda. S. 134

²³⁴ Ebda. S. 135

²³⁵ Ebda. S. 240

²³⁶ Ebda. S. 232

„Meines Bedünkens dürfen die Zauberverse zwar nicht abgesungen, aber auch nicht nach Willkür von schlechter Declamation geradebrecht, sondern müssen, wie musikalische Recitative, nach Noten gegeben werden. Ob dieses hier oder da geschehe, weiß ich jetzt nicht. Sollte meine Arbeit der Vorstellung fähig seyn, so wird der Componist, der den Geist derjenigen Sprache, deren ich mich beflissen habe, versteht und fühlt, mich in Ansehung des Wie? verstehen, und den rechten Ton treffen. Wenn dies nicht ist, so verbitte ich mir lieber alle Ehre, die man mir hier oder da zu erweisen vielleicht geneigt seyn möchte.“²³⁷

Darin ist eine Absage an den Gesang, wie auch an die bloße Deklamation enthalten.

2.4.3 Johann Friedrich Schink

Johann Friedrich Schink (1755 – 1835) war Dramaturg, Dichter und Bibliothekar. Er wirkte am Hamburger Theater und stand mit Friedrich Schröder in bestem Verhältnis. Eine seiner bedeutenderen Schriften war „Ueber Brockmanns Hamlet“ (1778), durch die er sich einen Namen machte.

Schinks dramaturgische Position zielt auf die erzieherische Wirkung auf das Publikum ab und wollte Kunst nur „veredelt, anständig, unsern Sinne wohltuend“²³⁸. Weiters meint er: „Bessern soll und muß das Theater. Schlimm für den, der's nicht glaubt, dem's erst bewiesen werden muß.“²³⁹, womit er sich mit den Positionen der Aufklärung und somit auch mit der Auffassung von Kaiser Josef II. deckt.

Schinks Position zu Shakespeare lässt sich so beschreiben, dass er seinem Werk zwar Bewunderung entgegenbrachte, den extremen Positionen der Stürmer und Dränger aber ausweichen wollte²⁴⁰. In „Dramaturgische Monate“ von 1790 zur König- Lear- Bearbeitung von Schröder unterscheidet er klar zwischen Shakespeare für den Leser und für das Theater²⁴¹. Für den Leser wäre Shakespeare gut geeignet, da „der Geist des Lesers ist nicht so geschäftigt, wie der des Zuschauers“²⁴², allerdings würde er unbearbeitet keine Wirkung erzielen. Er geht so weit zu behaupten, dass das Original verglichen zur Bearbeitung von Schröder wahrscheinlich nicht einmal die Hälfte der Wirkung erreichen würde²⁴³. Er konstatiert weiters, dass Shakespeares Mängel für den Leser kein Problem darstellen, seine

²³⁷ Bürger, Gottfried August: „Macbeth“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 156

²³⁸ Kindermann, Heinz: „*Theatergeschichte der Goethezeit*“, H.Bauer-Verlag, Wien, 1948, S. 354

²³⁹ Ebda. S. 353

²⁴⁰ Ebda.

²⁴¹ Schink, Johann Friedrich: „König Lear nach Shakespeare von Schröder“ in *Dramaturgische Monate*, Bd. 1, Zweites Stück: VII, Bödner – Buchhandlung, Schwerin, 1790, S. 155

²⁴² Ebda.

²⁴³ Ebda. S. 153

Werke allerdings für das Publikum eines „gebildeten Zeitalters“²⁴⁴ nicht geeignet sind. Die Begründung liegt darin, dass „Die Begebenheiten laufen darin viel zu verworren durcheinander, die Szene wechselt darin viel zu schnell, die Phantasie des Dichters springt viel zu rasch von einem Gegenstand zu dem andern über, und die Situationen werden viel zu sehr auf einen Haufen gedrängt, als daß der Zuschauer sie genug übersehen und ein vollständiges Bild von ihnen auffassen könnte“²⁴⁵ Shakespeare funktioniere nicht im Sinne des Illusionstheaters, denn „wir werden bestürmt, betäubt; diese Betäubung zerstört unsre Täuschung, und eben dadurch unsre Theilnahme. Die Aufmerksamkeit wird verwirrt, [...]“²⁴⁶ In seiner Schrift „Dramaturgische Fragmente“ Bd. II von 1781²⁴⁷ behandelt er Macbeth genauer. Der Bearbeiter des Stückes sollte um Shakespeares Fehler auszuweichen, sich vorstellen, wie Shakespeare geschrieben haben könnte, wenn sein „Genie kultivirter, wenn er zu andern Zeiten unter anderen Umständen wäre geboren worden.“²⁴⁸ Er empfiehlt dem Übersetzer weiters die Stellen zu überspringen, wo „seine Sprache nicht mehr Sprache der Natur ist und seine Behandlung der Leidenschaft barrok und Karrikatur wird.“²⁴⁹

Was die Hexenszenen im genaueren anbelangt, besteht die alleinige Möglichkeit die Wirkung der Hexen auf der Bühne herzustellen, indem sie „zu einer höhern Gattung von Zauberinnen“²⁵⁰ empor gehoben werden. Weiters würde er sie als strafende höhere Wesen charakterisieren mit einer Sprache, die „fürchterlich und schauerlich zu bilden und durch Hilfe der Musik alles aufzubieten, was sie in Tracht, Geberde, Stimme und Zurüstung zu Göttinnen der Rache machen könnte [...]“²⁵¹ Er legt diesem Artikel auch einzelne übersetzte Szenen bei. Darunter die Hexenszenen im ersten Akt, wobei er die Schiffersweib-Episode gänzlich abändert und die Hexen nun Zauberinnen genannt werden. Hekate trägt nun den Namen „Zauberinnenkönigin“ und ihr Monolog ist am Anfang des vierten Aktes positioniert. Schink äußert weiters Empfehlungen für den Darsteller und den Komponisten, wie diese zu agieren haben um seine wirksame Bearbeitung zu unterlegen. Er meint:

„Nur müssen Komponist und Schauspieler mich zu fühlen wissen; nur muß es beiden nicht einfallen, sich zu produzieren; nur müssen sie nicht Ohr und Auge kitzeln wollen. Melodie und Puz sind bei diesen Zauberinnen ganz am unrechten Flek. [...] Sie müssen in Deklamation und Gesang all die fürchterliche Rauigkeit, all die grauerliche

²⁴⁴ Ebda. S. 152f

²⁴⁵ Ebda. S. 153

²⁴⁶ Ebda.

²⁴⁷ Schink, Johann Friedrich: „The tragedy of Macbeth by Shakespear“ in *Dramaturgische Fragmente*, Bd. II, 1. Stück: XII, mit Widmanstättenschen Schriften, Graz, 1781, S. 309- 335

²⁴⁸ Ebda. S. 310

²⁴⁹ Ebda. S. 311

²⁵⁰ Ebda. S. 316

²⁵¹ Ebda.

Disharmonie, den dumpfen, tiefen, hohlen Klang miternächtlicher zürnender Tod und Verderben brütender überirrdischer Wesen haben, [...] ²⁵².“

J. Fr. Schink beschreibt in seinem Artikel „Ueber das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang“ die Voraussetzungen, die ein Duodrama aufweisen sollte: eine Handlung, die durch „Intrigue, Charakter und Leidenschaft veranlaßt ²⁵³“ wird. Weiters verlangt er für seine Vorstellung von einem Duodrama kontrastierende Charaktere.

In der Musik sei Monotonie auszuweichen, auch sollten Arien nicht immer nach demselben Muster komponiert werden, wie auch in der Dichtung nicht immer Daktyle und Trochäen verwendet werden sollten. Allerdings wäre es lächerlich Regeln vorschreiben zu wollen, denn „Wer kann dem Genie und den Empfindungen Regeln vorschreiben? ²⁵⁴“ Er empfiehlt weiter die Empfindungen sich abwechseln zu lassen. Abwechseln sollten sich auch die bloße Deklamation in den Rezitativen mit Rezitativen mit Accompangement. Die Wirkung dieser beschreibt er so:

„Sind die Recitative nur immer bloße Deklamation, so ermatten sie die Aufmerksamkeit, dahingegen Recitative mit Accompangement der Zuschauer wach erhält. aber nur accopangement ist auch schlecht! Der Komponist, der Spieler und der Zuschauer, muß Ruhepunkte haben: wo die Seele gleichsam laß wird, um hernach größere Schönheiten fassen zu können. ²⁵⁵“

Er meint, dass das was er beschrieben hat, noch gar nicht existiert. Dem Duodrama bescheinigt er eine gute Zukunft. Das Ziel sei es das Publikum vergessen zu machen, dass zwei Personen es zwei Stunden unterhalten haben. ²⁵⁶

2.4.4 Johann Gottlieb Stephanie d. J.

Gottlieb Stephanie der Jüngere (19.2.1741-23.1. 1800) war Schauspieler, Dramatiker und Opernlibrettist. Stephanies dramaturgische Position stellte sich folgendermaßen dar:

“1. Das Trauerspiel sei reich an Handlung, an erhabenen Gesinnungen, ohne ins Gräßliche zu fallen, er erzeuge Mitleid und Furcht, aber nicht Abscheu und Entsetzen. Die alten französischen Dichter ließen nicht einmal einen Mord öffentlich vorgehen, viel weniger hätten sie tote Körper ganze Akte hindurch aufgestellt: daß dergleichen Vorstellungen nur revoltieren, bleibt ausgemacht. Es führe eine edle, hohe Sprache, aber keinen von Phantasien verwebten Wortkram ²⁵⁷“

²⁵² Ebda. S. 331

²⁵³ Schink, Johann Friedrich: „Ueber das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang“, in *Theaterkalender auf das Jahr 1778*, Gotha, 1778, S. 64

²⁵⁴ Ebda. S. 66

²⁵⁵ Ebda. S. 67

²⁵⁶ Ebda. S. 69

²⁵⁷ Kindermann, Heinz: „*Theatergeschichte der Goethezeit*“, H.Bauer-Verlag, Wien, 1948, S. 360

Dass Shakespeares Macbeth nach diesen Vorgaben für ihn einiger Überarbeitung bedürfte, kann daraus leicht erschlossen werden. Die Übersetzung bzw. Bearbeitung von Macbeth wurde geschaffen um das viele Jahre gegebene „Steinerne Gastmahl“ des Tirso de Molina als spukhaftes Stück zu ersetzen. Die Erstaufführung fand am 2.11. 1772 statt. Gedruckt wurde sie 1773 im fünften Bande der Sammlung „Neue Schauspiele, aufgeführt in den kaiserlichen Theatern zu Wien“²⁵⁸. Stephanies „Macbeth“ war ein Mord- und Spektakelstück, das jährlich bis 1776 am Allerseelentag gespielt wurde. Stephanie zielte bei seiner Bearbeitung darauf ab, die Vorlage in die gewohnte Form des geschlossenen Dramas zu bringen²⁵⁹ und die Einheiten einzuhalten. Dazu wurden nur die letzten Tage von Macbeths Herrschaft dargestellt, welche Malcoms Invasion Schottlands und Macbeths Niederlage umfasst²⁶⁰. Die Handlung spielt im Großen und Ganzen um das Schloss von Macbeth herum. Lady Macbeth ersticht ihren Gatten im Delirium. Die Hexenszenen wurden vollständig ausgelassen, da man sie für unglaublich hielt²⁶¹. Das sind nur einige Aspekte um zu veranschaulichen wie weit sich diese Bearbeitung vom Original entfernt. Das Ziel war wohl die Schau- und Sensationslust des Publikums zu befriedigen. Im Jahre 1777 ging Stephanie d. Jüngere selbst von seinem Stück ab und trug schriftlich seinen Wunsch vor, das Stück nicht mehr aufzuführen, da „die Geistererscheinungen, überspannte Charaktere und allerlei auf den schlechten Geschmack des Publicums speculirende Dinge des Nationaltheaters unwürdig seien“²⁶².

2.4.5 Friedrich Schiller

Schiller ging bei seiner Macbeth- Übersetzung von Wielands Arbeit aus. Hierbei wirkte auf ihn der Einfluss Schlegels metrischer Auffassungen. Schillers Bearbeitung war, was ihre Änderungen anbelangt, an die Weimarschen Bühnenverhältnisse angepasst²⁶³. Nach Kindermann²⁶⁴ entsprach der Andeutungsstil der klassischen deutschen Tragödie der Shakespearschen Deutlichkeit nur auf Umwegen. Schiller legte in seiner Übersetzung großen

²⁵⁸ Brüggemann, Fritz [Hrsg.]: „Die Aufnahme Shakespeares auf der Bühne der Aufklärung in den 60er und 70er Jahren“, Deutsche Literatur, Reihe Aufklärung, Bd. 11, Reclam, Leipzig, 1937, S. 103

²⁵⁹ Ebda.

²⁶⁰ Williams, Simon: „Shakespeare on the German Stage“, Bd. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, S. 63

²⁶¹ Kramer, Ursula: „Zur Bedeutung Johann Andrés für die Herausbildung einer neuartigen ‚analogen‘ Schauspielmusik“, in C.M. von Weber u. die Schauspielmusik seiner Zeit, D. Beck [Hrsg], Schott, Mainz, 2003, S. 66

²⁶² Genée, Rudolf: „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland“, Engelmann-Verlag, Leipzig, 1870 S. 229

²⁶³ Kindermann, Heinz: „Theatergeschichte der Goethezeit“, H. Bauer-Verlag, Wien, 1948, S. 651

²⁶⁴ Ebda. S. 652

Wert auf alle optischen und akustischen Mittel. Änderungen am Aufbau und an der Charakterisierung waren notwendig um Macbeth für Weimar geeignet zu machen²⁶⁵. Die Weimarer Erstaufführung fand am 14.5. 1800 mit der Musik von Johann Friedrich Reichardt statt. Im Vergleich zu Reichardts musikalisch furienhaft charakterisierten Hexen, waren Schillers Hexen würdige Vertreter des Schicksals mit griechischer Drapierung, abgemessenem Schritt und Deklamation²⁶⁶.

2.5 Quellen und musikalische Analyse

2.5.1 Allgemeines

Liest man über Schauspielmusiken zu Macbeth im 18. Jahrhundert stößt man schnell auf Johann Friedrich Reichardts Komposition, die 1787 mit der Übersetzung Bürgers ihre Erstaufführung erlebte. Zu dieser sieben Jahre vor Mederitschs Aufführung 1794 in Pest gegebenen und weitaus berühmtesten und verbreitesten Musik, meinte ihr Schöpfer:

„Außer den gewöhnlichen Saiteninstrumenten eines Orchesters mussten mir Hoboen, Clarinetten, Waldhörner, Trompeten, Querpfeifen, Triangel, Becken, Trommel und Pauken dienen. Zu den drei Hexen dacht‘ ich mir starke, durchdringende Weiberstimmen, die sich durchschreien konnten, durch das immerwährende Tosen und Toben des Orchesters, das die Unholde unaufhörlich umgibt, wie Sausen und Brausen des Sturmes und Rasseln und Prasseln des Donners und Heulen und Wimmern unselger Geisterstimmen in den Lüften darunter[...]“²⁶⁷.

Aussagen solcher Art sind von Mederitsch nicht überliefert, dass er jedoch genau so programmatisch komponierte und mit einer ebenso großen Orchesterbesetzung operierte, ist leicht aus den überlieferten Partituren ersichtlich.

In Mederitsch Oeuvre nimmt Macbeth eine besondere Stellung ein. Das Stück zählt neben seiner einzigen Oper „Babilons Pyramiden“ zu seinen erfolgreichsten Werken. Sie wird von Aigner als die neben den Streichquartetten „vollendetste“²⁶⁸ Komposition im Schaffen Mederitschs bezeichnet. Doch was macht sie besonders? Durch welche Merkmale zeichnet sie sich aus, dass sie auf den Bühnen diesen großen Erfolg feierte? Aigner hebt die Vertonung der programmatischen Stellen wie das Miauen der Katze, den Ruf des Uhus etc. hervor²⁶⁹. Dazu meint Komorzynski: „Er ist Programmmusiker, er bildet Äußerlichkeiten nach, bringt

²⁶⁵ Ebda.

²⁶⁶ Ebda.

²⁶⁷ Pröpper, Rolf: „Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts“, Bd. 1, Bouvier-Verlag, Bonn, 1965, S. 184

²⁶⁸ Aigner, Theodor: „Johann Gallus Mederitsch-Sein Leben und Analyse seiner Werke“, Diss., Teil 2, Salzburg, 1973, S. 77

²⁶⁹ Ebda. S. 98

Stimmungen und Gedankengänge zum Ausdruck.²⁷⁰“ Weiters lobt er ihn als Meister des Orchesters, der mit Klangfarben und Kontrasten arbeitet und dessen Macbeth Musik ihn unsterblich machen sollte.²⁷¹ Auch wies er bei seiner Analyse auf die musikalische Umsetzung von Macbeths Gefühlsleben in der ersten Ouvertüre hin²⁷², während Radecke²⁷³ die Hexenszenen in den Fokus rückte. Keiner von beiden legte seinen Schwerpunkt auf die Ouvertüren, behandelt sie eher nur am Rande. Das Stück kann von verschiedenen Warten aus betrachtet werden. Unter den überlieferten Schauspielmusiken von Mederitsch ist Macbeth diejenige mit den meisten eingefügten handlungsbezogenen musikalischen Szenen, mögen sie Melodramen oder Gesang sein. Genau diese Szenen sind auch im Druck erschienen, so beispielsweise der Geistermarsch für Fortepiano bei Johann Traeg²⁷⁴.

Macbeth ist auch die mit Abstand längste Partitur mit 239 Seiten in A Sm, während die Tempelherren knapp die Hälfte ausweist. Mit Hinweis auf die schon bestehenden Analysen, besonders der von Radecke, wurde deshalb nur ein Aspekt von vielen aufgegriffen. In den Blickpunkt des Interesses bei der Analyse rücken das Melodrama der Hexenkönigin und die vierte Ouvertüre.

Auflistung der Quellen (Tabelle 1):

	Inhalt	Standort	Notentext	Form	Besetzung	Seiten
1	Gesamtpartitur	A Sm M.N.177(1)	Autograph	Partitur	Orchester	240
2	Gesamtpartitur	A Wnb K.T.271	Autograph/ Abschrift	Partitur	Orchester	375
3	Geistermarsch	A Wnb 18351	Autograph	Stimme	Vl	1
4	Gesamtpartitur	A Wgm Q1389	Autograph	Partitur	Orchester	300
5	Gesamtpartitur	A W Stb 6705 MH	Abschrift	Partitur	Orchester	
6	Ouvertüre 1. Akt	A Sm M.N.177 (2)	Abschrift	Stimmen	2 Vl, Va, Vc+Bass	28
7	Geistermarsch	A Wnb 4260	Druck	Klavierauszug	Klavier	4
8	Geisterbeschwörung	A Wgm Q2898a	Druck	Partitur	3 Sänger+ Kl.	

²⁷⁰ Komorzynski, Egon von: „Grillparzers Klavierlehrer Joh. Mederitsch, genannt Gallus“, in *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1919*, Amalthea-Verlag, Zürich, 1919, S. 150

²⁷¹ Ebda. S.158

²⁷² Ebda. S.154

²⁷³ Radecke, Thomas: „*Theatermusik – Musiktheater*“, Studio-Verlag, Sinzig, 2007, S. 217-234

²⁷⁴ Weinmann, Alexander: „Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg in Wien 1794-1818“ in *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 23, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1956, S. 148

Neben den im Werkverzeichnis genannten Quellen existieren auch noch folgende Quellen:

- Gesamtpartitur A WSt 6705 MH - Abschrift Partitur
- NB Budapest Ms. Mus. IV. 1751
- NB Budapest Ms. Mus. 1312- Ouvertüre
- Brit. Libr. GB-Lbl/ R.M.21.b.22-52.- Stimmen

Im Einzelnen weisen die Quellen folgenden Aufbau auf (**Tabelle2**):

A Sm Autograph	Seite	A Wgm Autograph	Seite	A Wn KT 271 Auto/Ab	Seite	A W Stb Abschrift
Ouvertüre 1	1	Ouvertüre 1	2	Ouvertüre 1	2	Ouvertüre 1
Akt 1 Szene 1, Hexen	27	„Introduzione der drey hexen“	37	"Introdutione der drey Hexen"	38	Akt 1 Szene 1 "Introduzion"
Gesang der Hexen „Weiß in Schwarz“	32	„Scena der drey hexen“	47	Weiß in Schwarz	44	Weiß in Schwarz
Akt 1 Szene 3 Melodrama der 3 Hexen	35	„Mackbeth Erster Ackt Schluß Szene der drey hexen“	73	Melodrama der 3 Hexen	50	Melodrama d. drei Hexen "Scena 2"
Akt 1 Szene 3 Gesang d. drei Hexen „Des Schicksals Schwestern“	51			Des Schicksals Schwestern	70	
	57			"Schluß Scene des 1. Act" (Zwischenstück)	78	
Ouvertüre 2	71	Mackbeth zweyter Aufzug Ouvertur	93	Ouvertüre 2	100	Ouvertüre 2
Zwischenmusik	86	„Mackbeth zweyter Aufzug die drey hexen“ = hei die tat ist nun getan	119	Hei die that ist nun gethan	132	
Gesang der 1. Hexe „Hei die Tat ist nun getan“	96			Menschenblut soll seinen Rachen	171	
Hexenterzett „Menschenblut soll seinen Rachen“	119			Moderato Pauken, Tromp	180	Ende 2. Akt
Ouvertüre 3	126	Ouvertüre 3	163	Ouvertüre 3	184	Ouvertüre 3
Ouvertüre 4	142	„Mackbeth Dritter Ackt Erste Szene der 3 hexen nach dem	185	Ouvertüre 4	217	Ouvertüre 4

		Melodram.“				
Hexenkönigin Hekate	145	Andante „Dreimal hat der Kater miaut“	184	Hexenkönigin		Hexenkönigin
„Dreimal hat der Kater miaut“	162	Mackbeth, vierter Aufzug geister beschwörung, geister Marsch, Rund(e) tanz samt Schluß Marsch	215	Dreimal hat der Kater miaut	267	Dreimal hat der Kater miaut
Hexenterzett „Nehmt Blut vom Schwein“	188	Nehmt Blut vom Schwein	216	Nehmt Blut vom Schwein	301	Nehmt Blut vom Schwein
Geisterbeschwörung	193	Geisterbeschwö- rung	224	Geisterbeschwö- rung	311	Geisterbeschwö- rung
Geistermarsch	202	Geistermarsch	236	Geistermarsch	325	Geistermarsch
Hexenterzett „Um und um und überall“	208	Um und um und überall	242	Um und um und überall	335	Um und um und überall
Zwischenmusik =“Marsch zu Ende 4. Akt“ bei 2.	214	„Marsch, zu Ende des 4. Ackt“	249	Zwischenmusik bei 1.	346	Marche, Zwischenm.
Ouvertüre 5	216	Mackbeth Vierter Ackt Introtuzion, und Melodrama der hexen königin“	253	Ouvertüre 5	350	Ouvertüre 5.
Zwischenmusik	230	„fünfter Act Ouvertur“	281	Ende	375	
Trompete auf dem Theater	233	Ende	300			
Finale	234					
Ende	239					

2.5.2 Melodrama der Hexenkönigin

Die Hekaten-Szene finden wir in folgenden Partituren: A Sm, A Wgm, A Wn (Auto/Absch), A WSt (Absch)²⁷⁵. In der Analyse wird von der autographen Partitur aus A Sm ausgegangen. Bei Shakespeare ist sie im dritten Akt Szene 5 positioniert. In Bürgers Übersetzung befindet sich die Hekaten-Szene am Ende des dritten Aktes, der vierte Akt beginnt anschließend mit „Dreimal hat der Kater..“. Bei Eschenburg ist die Hekaten-Szene zwar auch im dritten Akt (III/5), allerdings gefolgt von einem Dialog zwischen „Lenor und ein anderer Lord“ (III/6). Der vierte Aufzug beginnt dann ebenfalls mit „Dreimal hat..“. Die Hekaten-Szene ist leicht ohne die Handlung zu beeinflussen aus dem dritten Akt zu nehmen. Bei Schink steht die Hekaten-Szene (wie auch in den Partituren von Mederitsch) am Anfang des vierten Aktes. Der Text des Melodrams in den Quellen A Sm und A WSt ist mit dem von Schink fast ident. Auch entspricht der Text aus dem Textbuch der ungarischen Nationalbibliothek²⁷⁶ demjenigen der Quellen.

Die Situation stellt sich bei Schink folgendermaßen dar: „Eine dunkle Haide, in der Mitte ein großer Kessel auf Feuer, die Zauberinnen um ihn beschäftigt. Donner und Blitz- die Zauberinnenkönigin auf einer glänzenden Wolke mit drohender Geberde.“²⁷⁷ Ein wenig variiert bietet sich die Ausgangslage in dem Textbuch von 1795²⁷⁸ an: „Finsterer Wald. In der Tiefe ein dunkles Gewölbe; mitten darin ein großer Kessel auf dem Feuer, wobey sich die 3 Hexen beschäftigen. Unter gewaltigem Donner und Blitz öffnet sich die Erde und steigt aus derselben empor: die Hexenkönigin. Die 3 Hexen erschrecken über die Ankunft der Königin.“²⁷⁹ „Die ganze Hexenköniginnen-Szene ist mit sehr ausdrucksstarken Bildern ausgestattet.“

In den Partituren bilden die Hexenszenen im vierten Akt einen großen Komplex, der mit dem Monolog der Hekate beginnt, gefolgt von der Kesselszene, den Erscheinungen, bis zum „Marsch der acht Könige“. Anschließend folgt schon die Ouvertüre des fünften Aktes. Dies ist in allen Quellen, sieht man von A Wgm ab, beibehalten. In der Bürgerschen Übersetzung sind die Hexenszenen, die er von vier auf sieben vermehrte, von großer Wichtigkeit und

²⁷⁵ Im WV von Aigner S. 80 ist die Hekaten-Szene nicht einzeln vermerkt. Dies führte schon zu der Fehlannahme, dass sie als verschollen gelten muss, siehe Schimpf S. 367

²⁷⁶ „Macbeth“, 1795, Országos Széchényi Könyvtár Budapest: Im 579

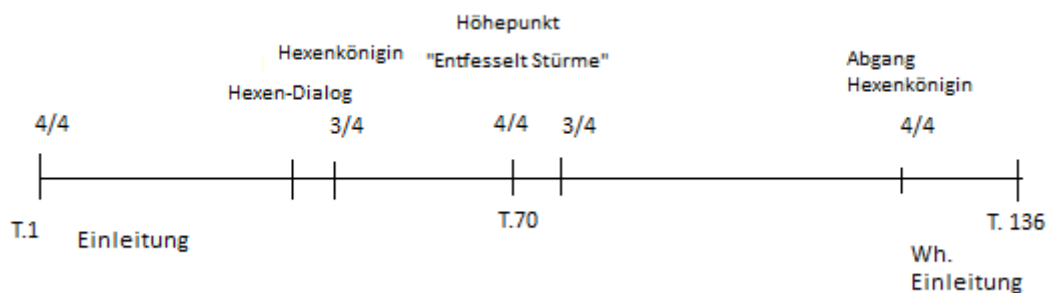
²⁷⁷ Schink, Johann Friedrich: „Dramaturgische Fragmente“ Bd. II, Graz, 1781, S. 321

²⁷⁸ „Macbeth/Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen/nach Schakespear bearbeitet, nebst den Hexen=Scenen von/Gottfried August Bürger./In Musik gesetzt von Johann Gallus Mederitsch./ 1795.“, Manuskript, Országos Széchényi Könyvtár Budapest: Im 579

²⁷⁹ Ebda. Akt 4, Szene 1

bilden den Kern des Stückes²⁸⁰. Schimpf bemerkt zu Recht, dass sie auch für Mederitsch wichtig sein mussten, weil er genau diese für Melodramen wählte und keinen einzigen Monolog des Macbeth selber.

Die Ouvertüre des vierten Aktes besteht aus vierzig Takten Einleitung mit fünf Pauken und Hörnern. Ihre einzige Funktion besteht darin das anschließende Melodram vorzubereiten indem die richtige Stimmung für den Einsatz der Hexen geschaffen werden soll. In A Sm ist dieses Stück mit „Ouvertur“ überschrieben. Den engen Zusammenhang zwischen der Ouvertüre und dem Melodram sieht man auch in der Partitur in A Wgm, wo die Stelle mit „Mackbeth- Vierter Ackt- Introtuzion und Melodrama der hexen königin“ bezeichnet wird und an anderer Stelle, nämlich zusammen als letztes Stück am Ende des vierten Aktes positioniert ist²⁸¹. Die Pauken-Hörner Stelle bildet nicht nur den Anfang, sondern auch das Ende der Hekaten-Szene und somit ihren Rahmen. Insgesamt umfasst der Satz in A Sm 136 Takte, wobei der Höhepunkt des Geschehens fast genau in der Mitte in Takt 70 beginnt. Für den fast symmetrischen Aufbau, siehe Graphik von A Sm.



Mederitsch verwendet in seinem Melodram zwei von drei von Küster beschriebene Techniken eines Melodrams: 1) Tonmalerei, dies bedeutet, dass außermusikalische Vorgänge aus dem Bereich der Natur oder der menschlichen Leidenschaften wiedergegeben werden. 2) Erzeugung von Stimmungen. Der Zuschauer soll in die jeweilige der Handlung entsprechende Stimmung versetzt werden und es soll die seelische Verfassung des Protagonisten ausgedrückt werden. Bei Stimmungswechseln kann unterschieden werden zwischen Musik, die nachbereitend reflektiert, was am Ende des 18. Jahrhunderts üblich war und Musik, die zeitgleich mit dem Gesprochenen ertönt, oder Musik, die vorbereitend eingesetzt wird.

Die ersten acht Takte nach dem Dialog der drei Hexen, denen die Beschreibung „Blitz und Donner“ vorausgeht, geben davon Zeugnis. Außermusikalische Vorgänge wie Sturm, Blitz

²⁸⁰ Schimpf, Wolfgang: „Hekate und Medea. Beobachtungen zu einer melodramatischen Szene in Macbeth“, in *Musik als Text*, Bd. 1, Bärenreiter, Kassel, 1998 S. 366

²⁸¹ siehe oben Tabelle 2 in III. 2.5.1

und Donner werden hier nachgebildet²⁸². Der Sturm war ein äußerst beliebtes Motiv für die Komponisten von Melodramen²⁸³. Diese acht Takte (C-Dur, $\frac{3}{4}$ Takt, Allegro) bilden nach Aigner²⁸⁴ die Grundlage für die Exposition des Melodrams. Sie sind geprägt von Streicher- und Paukentremoli, die Bläsergruppe wird zu einer Klangfläche verbunden, während die Trompeten wie Donnerschläge dazwischenfahren. Wie Blitze wirken die 32stel Skalen der ersten Violinen, bevor der Sturm abklingt um Platz für den Einsatz der Königin zu machen. Das Motiv des Sturmes wird an besonders dramatischen Stellen, häufig am Höhepunkt der Handlung, eingesetzt.²⁸⁵ Die Naturphänomene, wie Donner, Sturm und Blitze werden mit dem Schrecken in Zusammenhang gebracht²⁸⁶.

Das Sturm – Motiv kann auch mit einem anderen melodramatischen Topos verbunden werden, dem Rache-Motiv. Dieses ist Teil der Charakterisierung der Protagonistin dieser Szene, der Hexenkönigin. Im Vergleich zu Bürgers „Hexenaltfrau“ nimmt die „Hexenkönigin“ Schinks eine dominantere Position ein und „keift entschieden ungebärdiger“²⁸⁷. Der Höhepunkt des Spannungsbogens ist in den Zeilen 19-21 erreicht, die lauten: „ (unter der Musik) Entfesselt Stürme, peitscht Ungewitter zusammen, brütet allenthalben Verwüstung, reißt in verderbenden Flammen die Grundveste der Erde auseinander! - wer bin denn ich?- und um einen Sklaven, der all‘ eurer Macht in eitlen Wahn laut höhnet und lacht!- das sollt ihr büßen!- büßen, wagt ihr es wieder- [...]“ Danach kommt ein Schwenk: „dießmal Verzeihung!“. Hier wird stark mit Naturmetaphorik gearbeitet, zugleich wird das erzeugte Bild akustisch verstärkt. Dieser achttaktige Höhepunkt steht ungefähr in der Mitte des Melodrams und zeichnet sich weiters dadurch aus, dass nun in den 4/4 Takt gewechselt wird und Musik auch gleichzeitig mit dem Text ertönt, was sonst eher die Ausnahme als die Regel ist. Die Musik steigert sich von p zu f und bedient sich auch der Fermaten um Schwerpunkte zu setzen und die Dynamik zu variieren. Den Beginn machen Streichertremoli, dazu Hörnersoli in 32teln. Im dritten Takt unterstreichen und intensivieren Violini und Viola gleichzeitig die Aussagen der Hexenkönigin „Entfesselt Stürme, peitscht

²⁸² Faksimile dieser Seite bei Aigner, Theodor: „*Johann Gallus Mederitsch-Sein Leben und Analyse seiner Werke*“, Diss., Teil 2, Salzburg, 1973, S. 95

²⁸³ Küster, Ulrike: „*Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*“, P.Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 1994, S. 206

²⁸⁴ Aigner, Theodor: „*Johann Gallus Mederitsch-Sein Leben und Analyse seiner Werke*“, Diss., Teil 2, Salzburg, 1973, S. 94

²⁸⁵ Küster, Ulrike: „*Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*“, P.Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 1994, S. 163

²⁸⁶ Ebda. S. 163f

²⁸⁷ Schimpf, Wolfgang: „Hekate und Medea. Beobachtungen zu einer melodramatischen Szene in Macbeth“, in *Musik als Text*, Bd. 1, Bärenreiter, Kassel, 1998 S. 366

Ungewitter zusammen, brütet allenthalben Verwüstung²⁸⁸“. Ausführlicher musikalisch untermalt ist dieser Satz in der Abschrift A WSt. Es bedarf neun Takte, der 4/4 Takt beginnt erst hier, die Tempobezeichnung ist erst hier Allegro. Weiters wird der ganze Text („Entfeßelt Stürme, peitscht Ungewitter zusammen, brütet allenthalben Verwüstung, reißt in verderbenden Flammen die Grundveste der Erste auseinander“), genauso wie im Textbuch aus der ungarischen Nationalbibliothek, gleichzeitig zur Musik gesprochen. Mit dem Streicher-Tremolo „il piu pp“ und dem Horn und Fagott im Ostinato wird die Grundlage gelegt, zu der die Flöte mit dem 32stel-Motiv und das Cello einsetzen. Im Takt 10 setzen die Streicher forte mit einem Skalen-Lauf ein²⁸⁹.

In der Partitur aus A Sm wechselt nach dieser Zeile die Musik mit der Sprache ab. Sechszehntel Skalen der Streicher und das Einsetzen der Hörner, Holzbläser und Pauken steigern die Szene, bevor nach der Frage „Wer bin denn ich?“ ein neuer Teil beginnt, der durch $\frac{3}{4}$ Takt, piano und Punktierten-Motive gekennzeichnet ist²⁹⁰. Aufgrund des „Wolkenwagen“-Motivs wird Hekate hier gleichsam zur Schwester von Medea, die auch in einem Wolkenwagen davonfährt²⁹¹. Ein Hinweis auf die szenische Ausführung liefert Kindermann: „Da verwandelte sich ein Felsen in einen Wolkenwagen, ‚die Hexen nehmen Platz und fahren durch die Luft‘! Es versteht sich, dass auch die Hexenkönigin Hekate hier mit Zauberstab und Wolkenwagen ankommt, während am Himmel ‚ein blutiger Mond‘ erscheint.“²⁹² Der „Mond“ und dessen „blutige Färbung“ sind weitere melodramatische Topoi, die das Böse und Schauerliche noch verstärken²⁹³. Die in dieser Szene vorkommenden Reime im grundsätzlich in Prosa verfassten Text sollen ihr eine „beschwörende, klangmagische Getragenheit verleihen“²⁹⁴. Bewusst hörbar werden sie nur, wenn sie nicht durch Musikeinsätze weit voneinander entfernt werden, wie bei der dreimaligen Unterbrechung zwischen verwirren-verirren²⁹⁵.

Wie ist schließlich diese Macbeth-Musik von Mederitsch in der Zeit zu verstehen? Viele Faktoren beeinflussten den Kompositionsprozess, welche historischen Einflüsse sind spürbar, in welcher Tradition steht die Musik? Die Situation auf den Bühnen lässt sich folgendermaßen zusammenfassen. Am Burgtheater hatte Macbeth Ende des 18. Jahrhunderts keinen Erfolg,

²⁸⁸ Faksimile dieser Seite bei Aigner, Theodor: „Johann Gallus Mederitsch-Sein Leben und Analyse seiner Werke“, Diss., Teil 2, Salzburg, 1973, S. 96

²⁸⁹ siehe Anhang A 4

²⁹⁰ siehe Anhang A 5

²⁹¹ Schimpf, Wolfgang: „Hekate und Medea. Beobachtungen zu einer melodramatischen Szene in Macbeth“, in *Musik als Text*, Bd. 1, Bärenreiter, Kassel, 1998 S. 366

²⁹² Kindermann, Heinz: „Theatergeschichte Europas“, Bd. 5, Müller-Verlag, Salzburg, 1962, S. 692

²⁹³ Schimpf, Wolfgang: „Hekate und Medea. Beobachtungen zu einer melodramatischen Szene in Macbeth“, in *Musik als Text*, Bd. 1, Bärenreiter, Kassel, 1998 S. 367

²⁹⁴ Ebda.

²⁹⁵ Ebda.

dazu hat auch die Abneigung Josephs II. beigetragen. Stephanie der Jüngere sah sogar später davon ab, seine Bearbeitung dort aufzuführen. Aber seine sehr von lokalen Begebenheiten beeinflusste Fassung war geeignet für die Vorstadttheater. Schillers Übersetzung schaffte es Anfang des 19. Jahrhunderts dann ins Burgtheater und mit ihr auch Mederitsch Musik. Ihren Siegeszug feierte sie allerdings in einem anderen Teil des Habsburgerreiches. Im Pest-Ofener Theater war sie Jahrzehnte lang erfolgreich. Ein Grund dafür war wohl die Sensations- und Schaulust, die durch sie befriedigt wurde. Zwischen 1780 und 1820 erfreuten sich aufwendige Ausstattungselemente und optisch-akustische Effekte steigender Beliebtheit²⁹⁶. Und so geht Binal²⁹⁷ so weit zu sagen, dass nicht die Vorliebe für Shakespeare den Erfolg ausmachte, sondern dass die Bearbeitung dem Vorbilde der Wiener Vorstadttheater folgte, darunter die höchst effektvollen Hexenszenen. Mederitsch konnte in Pest als Theaterkapellmeister an seine Erfolge und Erfahrungen in den Wiener Vorstadttheatern anknüpfen. In dieser Zeit entstanden eine Reihe weiterer Schauspielmusiken, die in anderen Kapiteln noch näher beschrieben werden. Auf die literarischen Einflüsse wurde oben bereits hingewiesen.

²⁹⁶ Ruppert, Rainer: *„Labor der Seele und der Emotionen-Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert“*, Ed. Sigma, Berlin, 1995, S. 156

²⁹⁷ Binal, Wolfgang: *„Deutschsprachiges Theater in Budapest“*, Böhlau-Verlag, Wien, 1972, S. 60

3. Die Bestürmung von Smolensk

3.1 Allgemeines

Die Bestürmung von Smolensk ist ein „romantisches Schauspiel“ in 4 Aufzügen²⁹⁸ verfasst von der Burgtheaterschauspielerin und Dramatikerin Johanna Franul von Weißenthurn. Das Stück wurde 1808 im Burgtheater uraufgeführt²⁹⁹ und verschwand nach 27-maliger Darbietung 1816 wieder vom Repertoire³⁰⁰. In den Vorstadttheatern hielt es sich noch länger auf den Spielplänen, beispielsweise wurde es noch 1842 im Theater in der Leopoldstadt gegeben³⁰¹. Aus einem Schreiben von Weißenthurn an den Grafen Czernin vom 18.2.1828 ist ersichtlich, dass sie für das Stück 300 Gulden erhielt³⁰².

Die Musik von Mederitsch wurde ebenfalls im Jahre 1808 im Burgtheater uraufgeführt³⁰³. Theodor Aigner³⁰⁴ gibt folgende Besetzung an: 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher. Nach Minna von Alth³⁰⁵ wurde am 24. 08. 1808 „Die Bestürmung von Smolensk“ von Johanna von Weißenthurn mit der Musik von Wranitzky und dem Bühnenbild von Janitz aufgeführt, wohingegen Mederitsch bei von Alth keine Erwähnung findet. Damit ist noch nicht geklärt ob die Musik von Mederitsch oder die von Wranitzky zur Uraufführung gegeben wurde, dies bedarf noch weiterer Untersuchungen. Durch Theaterzettel der A Wn ist ersichtlich, dass Mederitschs Musik am 13.2.1810 und am 6.4. 1810 im Kärntnertortheater zur Aufführung gebracht wurde.

²⁹⁸ Nicht wie Aigner angibt drei Aufzüge, um später fünf Ouvertüren aufzuzählen. Aigner, Theodor: „Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. 86

²⁹⁹ Peschel, Franz: „Die Theaterdichtungen der Frau Johanna Franul von Weißenthurn“, Diss., Wien, 1913, S. 150

³⁰⁰ Alth, Minna von: „Burgtheater 1776-1976“, Ueberreuter Verlag, Wien, 1977, S. 105, letzte Aufführung 29.12. 1816, anders Peschel, der meint, es sei nur bis 1814 gespielt worden.

³⁰¹ Peschel, Franz: „Die Theaterdichtungen der Frau Johanna Franul von Weißenthurn“, Diss., Wien, 1913, S. 150

³⁰² Steyskal, Ludmilla: „Johanna Franul von Weißenthurn als Schauspielerin am Burgtheater“, Diss., Wien, 1963, S. 186

³⁰³ Aigner, Theodor: „Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. 86 Er beruft sich auf Gugitz, der jedoch seine Quellen nicht angibt. Gugitz, Gustav: „Der seltsame Herr Gallus-Mederitsch“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd.VII, Böhlau-Verlag, Wien, 1952, S. 20

³⁰⁴ Aigner, Theodor: „Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. 86

³⁰⁵ Alth, Minna von: „Das Burgtheater 1776-1976“, Ueberreuter Verlag, Wien, 1977, S. 105

3.2 Johanna von Weißenthurn- Leben und Werk

Geboren wurde Weißenthurn 1773³⁰⁶ in Koblenz als das älteste von sechs Kindern einer armen Schauspielerfamilie³⁰⁷. Der Vater verstarb früh und die Mutter heiratete den Schauspieler Johann Andreas Teichmann. Ausgeschlossen von jeder Art von Bildung, brachte sie sich das Lesen und Schreiben selbst bei³⁰⁸, während sie mit ihrer Familie quer durch Deutschland wanderte und Auftritte absolvierte. Durch die Vermittlung ihres Stiefbruders kam sie für ein Schauspielengagement nach Baden bei Wien. Von dort führte sie ihr Weg nach Wien, wo sie Franul von Weißenthurn heiratete. Erfolge feierte sie als Schauspielerin am Burgtheater zuerst in den Rollen der Liebhaberinnen, später als Mutter, daneben wirkte sie als Dramatikerin. Als einen der Höhepunkte ihrer Karriere kann man den Auftritt im Jahre 1809 vor Kaiser Napoleon in Schloss Schönbrunn bezeichnen, welcher ihr dafür 3000 Francs überreichen ließ. Ihre Stücke wurden lange am Burgtheater gegeben und auch auf anderen Bühnen aufgeführt. Mit über 60 Jahren wurde sie schließlich pensioniert. Als sie 1847 verstarb, hinterließ sie der Nachwelt über 60 Dramen. Zu Lebzeiten zwar sehr erfolgreich, geriet sie aber später in Vergessenheit.

Johanna Franul von Weißenthurn gehört in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den meistgespielten Dramatikerinnen des deutschen Sprachraums³⁰⁹. Ihre Werke wurden mehrmals verlegt und übersetzt³¹⁰. Weißenthurn gehört zu den wenigen Dramatikerinnen des 19. Jahrhunderts, welche außerordentlich viele Stücke verfasst haben und enorm erfolgreich waren³¹¹. Eine Gesamtausgabe gab es noch zu Lebzeiten (1804-1817). Weißenthurn verfügte als Theaterpraktikerin über die handwerklichen Grundvoraussetzungen und ihr Austausch mit Dramaturgen und Theaterleitern schaffte ihr einen besonderen Zugang³¹² zur Bühne, in dem sie ihre Stücke mit dem Gedanken an die tatsächliche Aufführung verfasste. Sie forderte in

³⁰⁶ Schindel, Carl von: „Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts“, Olms-Verlag, Hildesheim, 2000, S. 407; Manche meinen auch 1772: Roe, Ian: „The comedies of Johanna von Weissenthurn“ in *The Austrian comic tradition*, Hrsg. J. Mackenzie, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1998, S. 41

³⁰⁷ Vestli, Elin Nesje: „Johanna Franul von Weißenthurn und das Lustspiel um 1800“, in *Das Unterhaltungsstück um 1800*, Forum für deutschsprachiges Drama und Theater, Bd. 1, Hrsg. J. Birgfeld/C.D.Conter, Wehrhahn-Verlag, Hannover, 2007, S. 167

³⁰⁸ Merbach, Paul Alfred: „Zwei Aufsätze von Johanna Franul v. Weißenthurn“ in *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft*, Bd. 24, Konegen-Verlag, Wien, 1913, S. 217

³⁰⁹ Vestli, Elin Nesje: „Johanna Franul von Weißenthurn und das Lustspiel um 1800“, in *Das Unterhaltungsstück um 1800*, Forum für deutschsprachiges Drama und Theater, Bd. 1, Hrsg. J. Birgfeld/C. D. Conter, Wehrhahn-Verlag, Hannover, 2007, S. 166

³¹⁰ Ebda.

³¹¹ Kord, Susanne: „Ein Blick hinter die Kulissen-Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert“, Metzler Verlag, Stuttgart, 1992, S. 57

³¹² Reiterer, Beate: „Mit der Feder erwerben ist sehr schön. Erfolgsdramatikerinnen des 19. Jahrhunderts“ in *Frauen Literatur Geschichte*, Hrsg. H. Gnüg/R. Möhrmann, Suhrkamp, Frankfurt, 2003, S. 251

ihnen weitgehend, als Ausnahme sei die Bestürmung von Smolensk genannt, wenig Ausstattung, Requisiten und Darsteller³¹³

Weißenthurns Schauspiele kann man in verschiedene Kategorien unterteilen, darunter historische Tragödien, romantische historische Schauspiele, häusliche Dramen, Gesellschaftsdramen, unter ihnen viele Einakter. Nach Roe³¹⁴ stellten sich die historischen Schauspiele als am erfolglosesten heraus. Er kritisiert sie für den Mangel an tragischer Unvermeidlichkeit (inevitability) und Charaktertiefe mit oft monotonen Versformen³¹⁵. Den größeren Erfolg hatte sie mit konventionelleren Formen der Komödie.³¹⁶ Weißenthurns erfolgreichstes Stück war allerdings das romantische Schauspiel „Der Wald bey Hermannstadt“, welches von 1807 bis 1840 117 Mal am Burgtheater gegeben wurde³¹⁷.

In ihrem Essay „*Meine Ansicht über den Verfall der dramatischen Bühnenerzeugnisse*“³¹⁸ aus 1829 erläutert sie ihre Ansichten zum zeitgenössischen Theater und bemängelt das Nichtbeachten der ihrer Meinung nach „wahren Ziele“ des Theaters. Es dürfte neben der angesagten Mode (Farbe des Tages) nicht außer Acht gelassen werden, dass die Bühne „eine Schule des Schicklichen, des Schönen, des Großen, und Würdigen sein soll, daß dem Laster wie der Tugend ihre wahre Stellung zu den Verhältnissen angewiesen bleibt, das Erste verabscheut, das Zweite als Beispiel zur Nachahmung dargestellt wird. [...] Darum ihr Pfleger des dramatischen Bodens, stellt euch höher als eure Zeit. Schildert mehr die Menschen, wie sie sein sollen, nicht wie sie sind“.³¹⁹

3.3 Libretto

3.3.1 Inhaltsangabe

Die Stadt Smolensk wird von Alexis, einem Rebellen, belagert. Der Fürst Swatoslaw will seine Tochter Fedrowna in Sicherheit bringen lassen. Sie lehnt dies aus Vatern treue aber ab, sie will lieber sterben als den Aufständischen in die Hände zu fallen. Jaroslawitsch, ein

³¹³ Kord, Susanne: „*Ein Blick hinter die Kulissen-Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*“, Metzler Verlag, Stuttgart, 1992, S. 58

³¹⁴ Roe, Ian: „The comedies of Johanna von Weissenthurn“ in *The Austrian comic tradition*, Hrsg. J. Mackenzie, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1998, S. 43

³¹⁵ Ebda.

³¹⁶ Ebda. S. 44

³¹⁷ Alth, Minna von: „*Das Burgtheater 1776-1976*“, Ueberreuter Verlag, Wien, 1977, S. 102

³¹⁸ Roe, Ian: „The comedies of Johanna von Weissenthurn“ in *The Austrian comic tradition*, Hrsg. J. Mackenzie, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1998, S. 50

³¹⁹ Merbach, Paul Alfred: „Zwei Aufsätze von Johanna Franul v. Weißenthurn“ in *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft*, Bd. 24, Konegen-Verlag, Wien, 1913, S. 223f

Unterhändler Alexis, wird beim Fürsten vorstellig und fordert ihn auf die Stadt zu übergeben, seine Tochter dem Alexis zur Frau zu geben und so dem Untergang zu entkommen. Swatoslaw kann seinen früheren Freund Jaroslawitsch überzeugen, dass der echte Alexis schon lange tot ist und der Rebellenführer Alexis damit ein Betrüger. Da die Stadt bereits eingenommen wird, ist es für alle zu spät für die Flucht. Swatoslaw wird gefangen genommen. Fedrowna, die von Urstoff, einem Unteroffizier der Kosaken, gerettet wurde, zieht es vor zu sterben, als Alexis zu heiraten. Erzürnt über ihre Weigerung, gibt Alexis sie dem Ersten, der sich meldet -und das ist Urstoff- zur Frau, was diese auch akzeptiert um das Leben ihres Vaters zu retten. Alexis hat nicht vor Swatoslaw am Leben zu lassen. Swatoslaw gelingt aber die Flucht in ein nahe gelegenes Dorf. Dabei handelt es sich um das Heimatdorf des Urstoff, wo er dessen Mutter und Cousine kennenlernt. Der kaiserintreuen Mutter nimmt er das Versprechen ab Fedrowna zur Flucht zu verhelfen. Urstoff und die Kosaken kommen ins Dorf und bringen die ohnmächtige Fedrowna mit. Sie geben den Kosaken viel Branntwein zu trinken, worauf diese einschlafen und Fedrowna und Urstoff die Flucht gelingt. Auf ihrem Weg werden sie von den Kosaken eingeholt, die sie nach Smolensk bringen. Alexis belässt Fedrowna in der Gewahrsame Urstoffs, weil er glaubt dieser sei zu ihm loyal. Ein Fluchtversuch der beiden misslingt. Für die Rebellen verschlechtert sich die Lage, als Swatoslaw zusammen mit der Armee der Kaiserin anrückt. Alexis beschließt seinen Feinden vor den Toren zu begegnen. Sein Komplize Prusko, der ihm den Umsturzplan eingeredet hat, ist inzwischen entschlossen ihn zu verraten um seine eigene Haut zu retten. Als Alexis nach verlorener Schlacht wieder in die Stadt will, lässt ihn Prusko nicht hinein und Alexis stellt sich alleine seinen Feinden entgegen, von denen er getötet wird. Prusko will die Stadt im Austausch gegen die Vergebung der Kaiserin übergeben, wird aber von den von Urstoff angeführten Bürgern überwältigt und ausgeliefert. Urstoff gibt Fedrowna als seine Gattin frei, wird vom Fürsten und seiner Tochter aus Dank aber als Sohn und Bruder in die Familie aufgenommen.

3.3.2 Interpretation

Die Bestürmung von Smolensk wurde in der Sekundärliteratur zu Weißenthurn nur marginal behandelt. Größeres Interesse erregten Weißenthurns Lustspiele und Komödien³²⁰, unter diese Kategorien sind Weißenthurns erfolgreichste Stücke zu zählen. Weiters wurde auch die Position der Frau in den Komödien Weißenthurns ausführlich besprochen.

³²⁰ Reiterer, Vestli, Roe

Nach den Angaben von Steyskal³²¹ war die Bestürmung von Smolensk nicht unter den beliebtesten Stücken und nicht unter den meistgespielten Stücken Weißenthurns am Burgtheater. Es gehört zu der Kategorie der historischen Schauspiele, obgleich verglichen zu anderen Stücken Weißenthurns das historische Element am wenigsten hervorsticht³²². Als Vorlage ist nach Peschel der Aufstand von Alexander Szemikow in Potschap zu nennen. Dieser war ein Soldat, der sich als den verstorbenen Zarewitsch Alexei ausgab und nach der Niederschlagung des Aufstands am 22.11. 1725 in Petersburg enthauptet wurde³²³. Weißenthurn macht in freier Bearbeitung daraus eine Familiengeschichte und verzichtet auf eine zusätzliche Liebesgeschichte. Dass sie sich dazu aus der russischen Geschichte bedient, ist nichts ungewöhnliches, da solche Themen damals beliebt waren.³²⁴

In die Handlung wird mit der Belagerung von Smolensk direkt eingestiegen, der Schauplatz wird in der Mitte des Stücks auf das Land verlegt um später am Höhepunkt wieder nach Smolensk zurückverlegt zu werden. Das Drama befindet sich nach Peschel³²⁵ auf dem Niveau von Ritterstücken und erinnert mehr an mittelalterliche Ritterfehden, statt an Kämpfe des 18. Jahrhunderts. Durch den nötigen intensiven Einsatz von theatralen Effekten, eignet es sich weniger für Aufführungen auf der Hofbühne.

Die Hauptthemen, die sich durch die Handlung ziehen sind die Treue und das sehr stark hervortretendes loyale Element in den Charakterzügen der Protagonisten. Im Großen wird die Loyalität zur legitimen Regentin, das feudale Treueband zwischen dem Fürsten Swatoslaw und der Kaiserin behandelt, thematisiert wird aber auch die Treue der einfachen Untertanen zur Kaiserin. Als Beispiel sei die Mutter des Urstoff genannt, die ihn ob seiner vorgegebenen Zugehörigkeit zu den Rebellen verstößt. Auch im kleineren Rahmen wird Loyalität zum Thema gemacht, so zwischen den Freunden Jaroslawitsch und Swatoslaw. Am stärksten dominiert die Handlung allerdings die Treue innerhalb der Familienbande, so zwischen dem Vater Swatoslaw und seiner Tochter Fedrowna, die den ganzen ersten Akt hindurch behandelt wird.

Ein Hauptthema ist die Tugendhaftigkeit der Tochter, die sich ohne einen Gedanken an ihre eigene Rettung für das Überleben ihres Vaters opfern will. Sie geht aber nicht so weit mit dem Rebellenanführer zu kooperieren und so gegen ihr Unrechtsbewusstsein zu handeln. Auch werden Standesgrenzen durch Tugend überwunden, als Beispiel sei Urstoff, ein einfacher

³²¹ Steyskal, Ludmilla: „*Johanna Franul von Weißenthurn als Schauspielerin am Burgtheater*“, Diss., Wien, 1963, S. 147

³²² Peschel, Franz: „*Die Theaterdichtungen der Frau Johanna Franul von Weißenthurn*“, Diss., Wien, 1913, S. 147

³²³ Ebda. S. 148

³²⁴ Ebda.

³²⁵ Ebda. S. 149f

Soldat genannt, der aufgrund seiner Verdienste in die Fürstenfamilie aufgenommen wird. Begründet wird dies folgendermaßen: „Hat dich dein eigener Werth empor gehoben, darum sey stolz auf deine Würde. Der Edeldenkende entehrt kein edles Geschlecht.“³²⁶

Die Protagonisten nehmen eine Modell- und Vorbildstellung ein, so wie sie es als eines der Ziele des Theaters in ihrem Essay „*Meine Ansicht über den Verfall der dramatischen Bühnenerzeugnisse*“³²⁷ aus 1829 definiert hatte. Auch werden bei ihr die Angehörigen des Adelstandes mit ausnahmslos positiven Charakterzügen ausgestattet. Im gleichen Essay schreibt Weißenthurn dagegen an, dass der Adel im zeitgenössischen Theater oftmals falsch dargestellt wird:

„Man war gewohnt, den Fürsten als gebildeten, seine Völker beglückenden Menschen darzustellen, um das Band fester zu knüpfen, das sein Volk an ihn bindet. [...] Seit Jahren ist es Sitte geworden, den Adel durch übermüthige Anmaßungen zum Gespötte zu machen. Die bürgerliche Ehrlichkeit, als nicht mehr verträglich mit dem Getriebe der Welt darzustellen, die nur dem Schlaupkopfe ihren Beifall zujauchzt. [...] Der Lasterhafte, der mit Witz und Laune ausgestattet ist, erregt Lachen, unterhält, und wird dadurch, nicht wie er sollte, ein Gegenstand der Verachtung.“³²⁸

Auf der Seite der Antagonisten findet man genau das Gegenteil: Alexis, dem Anführer des Putsches, in welchem Peschel³²⁹ Züge Napoleons entdeckt, wird vom wahren Drahtzieher Prusko, welcher den Umsturzplan ersonnen hat, in den ärgsten Schwierigkeiten verlassen und verraten. Den verblendeten Soldaten, die teilweise als loyal zu Alexis, teilweise als illoyal gezeichnet werden, wird die Gnade der Kaiserin zuteil.

In vielen ihrer Stücke schafft Weißenthurn ein Frauenbild, das geprägt ist von unabhängigen Frauen mit Intellekt und gesundem Menschenverstand, die das vorherrschende Frauenbild herausfordern.³³⁰ In der Bestürmung von Smolensk dreht es sich aber nicht um die Auflehnung gegen patriarchale Normen, wie in manch anderen Stücken Weißenthurns. Der Loyalitätsgedanke schluckt Unabhängigkeitsbestrebungen der Frauen. Es wird weder Sozialkritik, noch Kritik an der Situation der Frau geübt. Fedrowna, die weibliche Hauptfigur wird als eine gebildete, den Rebellen intellektuell überlegene und tugendhafte Fürstin dargestellt. Sie zeichnet sich auch durch Volksnähe aus, als Beispiel sei genannt, dass sie auf

³²⁶ Weißenthurn, Johanna Franul von: „*Schauspiele*“, Bd. 6, Degenschen Buchhandlung, Wien, 1809, S. 112; Akt 4, letzter Auftritt

³²⁷ Roe, Ian: „The comedies of Johanna von Weissenthurn“ in *The Austrian comic tradition*, Hrsg. J. Mackenzie, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1998, S. 50

³²⁸ Merbach, Paul Alfred: „Zwei Aufsätze von Johanna Franul v. Weißenthurn“ in *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft*, Bd. 24, Konegen-Verlag, Wien, 1913, S. 223

³²⁹ Peschel, Franz: „*Die Theaterdichtungen der Frau Johanna Franul von Weißenthurn*“, Diss., Wien, 1913, S. 149

³³⁰ Roe, Ian: „The comedies of Johanna von Weissenthurn“ in *The Austrian comic tradition*, Hrsg. J. Mackenzie, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1998, S. 55, Anm. Roe setzt seinen Fokus auf die Komödien Weißenthurns

die Frage nach ihrer Identität mit Stolz antwortet „eine Bürgerin“³³¹, sie jedoch später durch ihre Eloquenz und Sprache enttarnt wird.

Nach Kord³³² hält Weißenthurn in Stücken in denen der Landesvater auf die Bühne kommt die absolute Macht des Regenten bewusst aufrecht. Weiters meint sie, dass hingegen in Familiendramen die Autorität des Vaters oft unterwandert wird, die Vaterfiguren aber als präsent und wohlwollend dargestellt werden³³³. Da in der Bestürmung von Smolensk die Bedrohung von außen kommt, ist der Familienzusammenhalt wichtig und lässt keinen Raum für einen innerfamiliären Konflikt.

Einen Gegenpol zu Fedrowna stellt wohl Liska, die Cousine des Urstoff dar. Reiterer meint in Hinblick auf Weißenthurns Lustspiele: „die Kontrastierung Stadt-Land klingt in diesen Stücken an, wird jedoch nicht vorrangig problematisiert. Die Mädchen vom Lande verfügen allerdings über das Privileg der unverblünten Rede, bar jeder Raffinesse [...]“³³⁴. Liska erfüllt mit ihrer Sprache teilweise dieses Bild, sie wird jedoch weiters als faul, eher dumm, schnatterhaft, furchtsam und nicht sonderlich hilfsbereit dargestellt.

3.3.3 Musik im Libretto

In diesem Kapitel soll auf die Stellen im Libretto eingegangen werden, in denen Musik vorgeschrieben wird. Dabei wird versucht, die Musik in Kategorien einzuteilen, um dann später festzustellen, wie Mederitsch die Vorgaben umgesetzt hat und was er hinzugefügt hat. Verglichen mit anderen Schauspielen, zu denen Mederitsch Musik komponiert hat, enthält die Bestürmung von Smolensk außerordentlich viele Angaben zur Musik. Eine generelle Übersicht gibt die Tabelle unten.

Die Kategorisierung der Schauspielmusik von Mark Lubbock³³⁵ ist recht allgemein gehalten und legt ihren Stellenwert auf die Funktion, die die Musik im Drama einnimmt. Es ist möglich, alle musikalischen Elemente, die von Weißenthurn eingebaut wurden, in seine Einteilung einzufügen. Unter seine erste Kategorie, nämlich die Musik, die speziell oder auch nicht speziell für die Aufführung komponiert wurde und nur eine subsidiäre Rolle spielt, fallen „man hört in der Ferne trommeln und schießen“, „Trommeln in der Ferne“, „Rostislav

³³¹ Weißenthurn, Johanna Franul von: „*Schauspiele*“, Bd. 6, Degenschen Buchhandlung, Wien, 1809, S. 38, 2. Aufzug, 7. Auftritt

³³² Kord, Susanne: „*Ein Blick hinter die Kulissen-Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*“, Metzler- Verlag, Stuttgart, 1992, S. 58

³³³ Ebda.

³³⁴ Reiterer, Beate: „Mit der Feder erwerben ist sehr schön. Erfolgsdramatikerinnen des 19. Jahrhunderts“ in *Frauen Literatur Geschichte*, Hrsg. H. Gnüg/R. Möhrmann, Suhrkamp, Frankfurt, 2003, S. 249

³³⁵ Lubbock, Mark: „Music Incidental to a Play“, in *The Musical Times*, Bd. 98, Nr. 1369, Musical Times Publ., London, 1957, S. 128

mit einem Trompeter gegen das Tor und lässt das Zeichen geben“ (4. Akt, 11. Aufzug; 4. Akt, 12. Aufzug und 4. Akt, 14. Aufzug). Ein entscheidender Nachteil dieser Einteilung in der praktischen Anwendung ist, dass es subjektiv ist, welche Musik man als wichtigen Teil und welcher man eine untergeordnete Rolle zuspricht.

Mit der zweiten Kategorie, der Zwischenaktmusik, stehen folgende Textpassagen im Zusammenhang: „Der Vorhang fällt langsam herab. Die Musik beginnt ganz leise. Die Melodie der gesungenen Lieder wird manchmal hörbar, und erinnert die Zuschauer an das Vergangene“ und „Noch unter Musik wird der Vorhang aufgezogen, man sieht den nähmlichen Platz des ersten Acts, aber im Hintergrunde brennende Häuser. Zerstörung herrscht überall. Man hört den Donner der Kanonen; erschrockene Einwohner laufen über die Bühne, endlich wird es ruhiger, und die Simphonie hört auf.“ (3. Akt, 5. Aufzug; 2. Akt, 1. Aufzug)

Zur dritten Kategorie, nämlich der Musik, die speziell für das Stück geschrieben wurde und einen wichtigen Teil der Aufführung ausmacht, sind zu zählen: „Lieder der Kosaken“ (3. Akt, 5. Aufzug), „Der Vorhang fällt langsam herab. Die Musik beginnt ganz leise. Die Melodie der gesungenen Lieder wird manchmal hörbar, und erinnert die Zuschauer an das Vergangene“ (3. Akt 5. Aufzug) und „der Vorhang fällt; die Musik drückt das Getöse des Sturms, und des Geschrei des geängsteten Einwohner aus.“ (1. Akt, 12. Aufzug) Da die Kategorien sich überschneiden, kann manches zu mehreren gezählt werden.

Die Kategorisierung Lubbocks weist den Nachteil auf, dass die Zwischenaktmusik auch ein wichtiger Teil einer Aufführung sein kann und somit auch in die dritte Kategorie fallen könnte. Die Zwischenaktmusik nimmt im Drama auch eine strukturierende Funktion ein, weshalb Altenburg lieber zwischen 1. Rahmenmusik und 2. In Handlung integrierte Musik unterscheidet³³⁶. Alle Forderungen Weißenthurns können unter die letztere subsumiert werden, da sie weder Ouvertüren, noch Schlussmusiken voraussetzt und ihre Zwischenakt-„Symphonien“ ihre rahmenbildende Funktion einbüßen, indem sie über das Ende eines Aktes und den Anfang eines anderen eher hinwegtäuschen, als klare Signale an das Publikum weiterzugeben. Wie Gottsched und Scheibe fordern,³³⁷ soll das Publikum nicht aus der Illusion gerissen werden und die Musik soll eine überbrückende in die Handlung integrierte Funktion einnehmen. Auch die überbrückende Funktion der Musik für Umbauten (Beispiele 1. Akt 12. Aufzug, 3. Akt, 5. Aufzug) darf dabei nicht übersehen werden.

Inzidenzmusik- oder Bühnenmusik im engeren Sinne beinhaltet die Wiedergabe der Wirklichkeit, sie wird durch die Handlung motiviert und ergänzt sie im Sinne des

³³⁶ Altenburg, Detlef: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998, Sp. 1037f

³³⁷ Details siehe oben Punkt II.6.1, 6.2

Illusionstheaters. Als „tönendes Requisit“³³⁸ und unter Altenburgs Kategorie 2. a) zu Musikszenen erklingende Musik sind folgende musikalische Elemente des Librettos zu betrachten: Trinklied der Kosaken (3. Akt, 5. Aufzug), Schlacht/Kampfsignale von Trompete und Trommel. (4. Akt, 11. Aufzug, 2. Akt, 1. Aufzug, 4. Akt 12. Aufzug, 4. Akt 11. Aufzug, 4. Akt 14. Aufzug). Diese Elemente bedürfen anscheinend keiner separaten Vertonung, sie werden in Mederitsch Partituren nicht erwähnt.

Die Trinklieder der Kosaken³³⁹ nehmen eine besondere Stellung ein, da sie von Weißenthurn selbst stammen. Nach Peschel³⁴⁰ sollen sie über den Stillstand der Handlung hinwegtäuschen. Die Situation im Libretto stellt sich folgendermaßen dar: Die acht Kosaken, die darauf achten sollen, dass Fedrowna nicht entkommt, sitzen um das Feuer herum und singen. Sie singen vier Strophen, die „beyden letzten Strophen langsamer und absterbend“³⁴¹. Denn „unter dem Singen schläft einer um den andern ein“³⁴². Manche Kosaken schlafen schon, andere singen wieder ein Lied mit sechs Strophen. Fedrowna und Urstoff gelingt durch vorsichtiges Vorbeischleichen die Flucht. Diese Szene wird von Mederitsch später aufgegriffen. Weißenthurn fordert, dass die Kosakenlieder in der anschließenden Ouvertüre zum vierten Akt zitiert werden um „an das Vergangene zu erinnern“³⁴³. Mederitsch setzt dies auch musikalisch um, dazu mehr unten.

Musik, die unter die von Altenburg geschaffene Unterkategorie von 2. b) dramaturgisch motivierte Musik (Melodram, Instrumentalstücke) zur Ausdruckssteigerung fallen würde, wird von Weißenthurn nicht gefordert. Mederitsch baut sie von sich aus in die Komposition ein.

³³⁸ Altenburg, Detlef: „Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter“, in *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 17.2, Hrsg. S. Mauser/E. Schmierer, Laaber-Verlag, Laaber, 2010, S. 241

³³⁹ siehe Anhang A 6

³⁴⁰ Peschel, Franz: „Die Theaterdichtungen der Frau Johanna Franul von Weißenthurn“, Diss., Wien, 1913, S. 149 Fußnote 1)

³⁴¹ Weißenthurn, Johanna Franul von: „*Schauspiele*“, Bd. 6, Degenschen Buchhandlung, Wien, 1809, S. 113f

³⁴² Ebda. S. 79

³⁴³ Ebda. S. 82

3.4 Musikalische Quellen –Beschreibung und Analyse

Folgende Quellen sind erhalten:

1. Gesamtpartitur, Standort: A Sm, Sign. M.N. 183, Notentext: Autograph, Form: Partitur, Besetzung: Clarini, Tympani, Corni, Flauti, Oboe, Clarinetti, Fagotti, Violini (2), Viola, Violoncello, Basso, Seitenanzahl: 138
2. Ouvertüre und Entreact, Standort: A Wgm, Sign. XII 6550, Notentext: Abschrift, Form: Stimmen, Besetzung: Violine I, Basso e Violoncello, Violine II, Viole, Flauto I, Flauto II, Oboe I, Oboe II, Clarinetto I, Clarinetto II, Fagotto I, Fagotto II, Corno I, Corno II, Clarino I, Clarino II, Tympani

3.4.1 A Sm- Autograph

Die Gesamtpartitur in A Sm besteht aus vier Aufzügen mit einer Ouvertüre vor jedem Aufzug, einem Streichquartett am Ende des 1. Aufzuges, einem Streichquintett am Ende des 3. Aufzuges und einer Schlussmusik. Die Tonarten rangieren von C-Dur bis d-moll. Die längsten Ouvertüren sind die zum 1. und 2. Aufzug. Obwohl während der dritten Ouvertüre einer der größeren Szenenwechsel weg von Smolensk stattfindet, ist diese mit 98 Takten relativ kurz gehalten. Die vierte Ouvertüre, während welcher die Szene zurück nach Smolensk verlegt wird, ist mit 192 Takten wieder länger. Die Bestürmung von Smolensk ist die einzige unter den erhaltenen Schauspielmusiken von Mederitsch, wo Streichquartette als Zwischenaktmusiken eingesetzt werden; allerdings scheint das Streichquartett vor Ende des 1. Aktes gleichzeitig mit dem gesprochenen Gebet gespielt worden zu sein (siehe S. 73).

Die Partitur aus A Sm weist folgenden Aufbau auf (**Tabelle 1**):

Die Bestürmung von Smolensk A Sm						
Akt	Musik	Tonart	Takte	Seite	Stellen im Libretto mit Musik	Auftritt
1	Andante (-> Ouvertüre 1)	c-C-c	212	2		
	Streichquartett "zu Ende des 1. Aufzug"	A	22	31	F bleibt liegen, Vorhang fällt, Musik = Sturm und Geschrei	12
2	Allegro (-> Ouvertüre 2) "Allarme"	C	226	33	während der M wird Vorhang aufgezo- gen, man hört Donner und Kanonen, es wird ruhiger, Symphonie hört auf	1
3	Ouvertüre 3	d-D	98	77		
	Streichquintett "zu Ende des 3. Aufzug"	C	40	96	Singende Kosaken, Lieder	5
	Übergang: nun sind sie gerettet, Pst - die cordin fällt				Vorhang fällt, M beginnt leise, Melodie der Lieder wird manchmal hörbar, erinnert an Vergangenes	5
4	Ouvertüre 4	C	192	99		
					Trommeln und schießen	11
	"der schonend naht, naht sich als Feind S. 118""Zu Ende des 4. Aufzugs"	C	32	127		12
					Trompeter gibt Zeichen, Sturmglocke schweigt, allgemeine Stille	14
	"und segnet euch, wir alle ihre Kinder" Allegro vivace (-> Schlussmusik)	C	17	133		
	Ende			138		

Ouvertüre zum 1. Akt:

Obwohl nicht so bezeichnet, nimmt das erste Musikstück die Funktion einer Ouvertüre und somit von Rahmenmusik bzw. Einleitungsmusik ein. Sie umfasst 212 Takte und ist in drei Teile gegliedert, beginnend mit c-moll, wechselnd zur C-Dur- Variante, um zum Schluss mit

c-Moll zu enden. Sie weist somit die von Gottsched³⁴⁴ geforderte Dreisätzigkeit auf. Im ersten Teil ist die Tempoangabe Andante vorgeschrieben, 4/4 Takt, 24 Takte lang, dem sich der zweite Teil mit Allegro anschließt. Die Besetzung ist: Clarini in C, Pauken, Hörner in Es, Flöten, Oboen, Klarinetten B, Fagotti, zwei Violinen-Stimmen, Viola, Violoncello und Bass. Eine simple Aufwärtsbewegung in Sekundschritten dominiert als thematisches Material den ersten Teil³⁴⁵, wo sie in mehreren Varianten und auch am Anfang des zweiten Teiles auftaucht. Dem werden akkordische Einschübe von Hörnern und Fagotti (Bsp: Takt 2, 4, 6, 8) und Soli in der Klarinette gegenübergestellt.

Den größten Teil der Ouvertüre nimmt der 170 Takte umfassende zweite Teil ein. C-Dur überwiegt nicht nur innerhalb der Anfangsmusik, sondern in der ganzen Partitur. Ähnlich wie im ersten Teil beginnt er den zweiten Satz mit dem aufsteigenden Quart-Motiv diesmal in der Violine II und Viola-Stimme. Dieses wird variiert von den anderen Stimmen übernommen um später in Takt 18-20 von den Achtel-Läufen der Bläsergruppe abgelöst zu werden. Variationen davon lassen sich in den ersten drei Takten der Zwischenaktmusik „Zu Ende des vierten Aufzugs“ und in den ersten Takten der Schlussmusik finden.

Der dritte Teil in c-moll, die Reprise, umfasst 18 Takte, deren erste neun Takte mit dem Beginn des Stückes ident sind. Dieses wörtliche Zitat kann als Reminiszenz eine abrundende Wirkung entfalten, um dann in den Schlussgestus abzuweichen. In homophoner Stimmführung klingt der Satz in pp aus. Dieselben Schlussakkorde lassen sich auch am Ende der Schlussmusik finden. Im Libretto stellt sich die Anfangssituation folgendermaßen dar: Zimmer der Fedrowna, Es ist Mitternacht, Lampen brennen in verschiedenen Gefäßen. Erster Auftritt: Fedrowna, Anna, und einige Frauen (alle sind in ängstlicher Bewegung).³⁴⁶ Die Frage, ob der Schluss der Ouvertüre auf den nachfolgenden Beginn des Schauspiels vorbereitet, so wie es Scheibe³⁴⁷ und andere Ästhetiker fordern, kann nicht eindeutig beantwortet werden.

Streichquartett „zu Ende des 1. Aufzugs“:

1. Akt, 12. Szene

Die Situation stellt sich nach dem Libretto am Ende des 1. Aktes folgendermaßen dar: Swatowslaw zieht in den Kampf, Fedrowna bleibt zurück und hält einen Schlussmonolog:

³⁴⁴ Details siehe oben Punkt II.6.1

³⁴⁵ siehe Anhang A 7

³⁴⁶ Weißenthurn, Johanna Franul von: „Schauspiele“, Bd. 6, Degenschen Buchhandlung, Wien, 1809, S. 3

³⁴⁷ Scheibe, Johann Adolph: „*Critischer Musikus*“, Breitkopf, Leipzig, 1745, S. 614, siehe oben II.6.2

„[...] Kann ich denn gar nichts für den Vater thun? Doch, doch Fedrowna, bethe. Indeß der starke Mann kühn in den Streit sich stürzt, erhebt das schwache Weib die Hände zum Gebeth, hinauf den Blick, wenn sich der Busen angstvoll hebt. (kniet nieder)“³⁴⁸ Darauf folgen Textzeilen eines Gebets, die wie folgt enden: [...], dann blicke segnend auf uns nieder, wir sind ja alle deine Kinder.[...]“³⁴⁹

Im Libretto finden sich keine Angaben, dass während des Gebets Musik erklingen soll. Es wird daran anschließend Musik gefordert: „Fedrowna bleibt bethend liegen; der Vorhang fällt; die Musik drückt das Getöse des Sturms, und des Geschrei des geängsteten Einwohner aus.“³⁵⁰

Mederitsch setzt jedoch vor jene Symphonie, die Weißenthurn vorschwebt, das erste Streichquartett des Stücks, welches 22 Takte umfasst, in A-Dur und im 4/4 Takt verfasst ist. Die Textzeile aus Fedrownas Monolog: „wen sich der Busen angstvoll hebt“ findet sich in der Partitur³⁵¹ über diesem Streichquartett. Es ist weiters „zu Ende des Ersten Aufzuges“ darüber vermerkt. Da dies nicht die letzte Textzeile des ersten Aktes ist, stellt sich die Frage, ob Fedrowna den restlichen Text gleichzeitig zur Musik spricht, oder davor oder danach. Für die erstere Variante spricht, dass in der Partitur über dem fünften Takt „Stime“ verzeichnet ist, was den Einsatz der Sprechstimme anzeigen könnte.

Die Dynamikangaben „dolce e piano“ und das Tempo „Andante“ wirken zur Sprechstimme unterstützend. Die intime Streichmusik soll ihre Gefühle reflektieren und stellt ein pausierendes Moment innerhalb der Handlung dar. Fedrowna kniet und betet und legt sich am Ende ihres Monologs auf den Boden. Diese Abwärtsbewegung der Schauspielerin wird durch eine Abwärtsbewegung in den letzten zwei Takten reflektiert. Die Wahl von A-Dur als eine Art Hoffnungsart ergänzt das Bild. Nach Beckh³⁵² kann die Gruppe um C-Dur im religiösen Sinne mit dem Vater verbunden werden. Jedoch sind seiner Meinung nach „die Lichteshöhen von A-Dur in der Musik [nur selten] wirklich erreicht worden“.³⁵³

Das Streichquartett steht im Kontrast zur nachfolgenden Musik, die das Schlachtgetümmel versinnbildlicht. Da das Gebet einen ganz anderen Charakter als eine Schlacht hat, bringt es einen Moment der Stille, der Einkehr und des Inwendigen, bis schließlich wieder die Geschehnisse von außen auf die Hauptfigur einprasseln, was einem nicht gezeigt, sondern dem Zuschauer nur durch den Alarm der Trompete signalisiert wird.

³⁴⁸ Weißenthurn, Johanna Franul von: „*Schauspiele*“, Bd. 6, Degenschen Buchhandlung, Wien, 1809, S. 27

³⁴⁹ Ebda. S. 28

³⁵⁰ Ebda. S. 27

³⁵¹ siehe Anhang A 7

³⁵² Beckh, Hermann: *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner. Vom geistigen Wesen der Tonarten*. Urachhaus-Verlag, Stuttgart, 1999, S. 66-68

³⁵³ Ebda. S. 126

Nachdem der Vorhang gefallen ist, soll die Musik den Sturm und Geschrei ausdrücken. Die Musik soll also Realitätszitat sein, sie soll den Fokus weg von der Hauptfigur auf die raue Umgebung, die sie umgibt, lenken. Eine weitere Funktion liegt natürlich auch darin, die Zeit, die für die Umbauten benötigt wird, zu überbrücken. Man sieht zwar nachdem der Vorhang wieder aufgezogen wurde, den gleichen Platz, aber die Bühne soll zerstörter wirken. Die Musik hat also überbrückende Funktion, soll die Aufmerksamkeit des Publikums aber in der Handlung halten. Die zwei Akte werden zwar formal durch Vorhang getrennt, aber bringen inhaltlich keine große Veränderung.

2. Akt, 1. Szene

Im Libretto wird folgende Szene zur Einleitung des zweiten Aktes beschrieben: „Noch unter Musik wird der Vorhang aufgezogen, man sieht den nämlichen Platz des ersten Acts, aber im Hintergrunde brennende Häuser. Zerstörung herrscht überall. Man hört den Donner der Kanonen; erschrockene Einwohner laufen über die Bühne, endlich wird es ruhiger, und die Symphonie hört auf.“³⁵⁴

Diese Musik stellt das überleitende Moment zwischen dem ersten und dem zweiten Akt dar. Vermutlich aus diesem Grund wird die einleitende Musik zum zweiten Akt von Mederitsch nicht als Ouvertüre bezeichnet. Sie nimmt mehr die Funktion einer Zwischenaktmusik ein. In der Partitur findet sich folgender Vermerk: „nachdem die Cordin herabgelassen, folgt der Allarme“³⁵⁵. Das Trompeten-Solo trennt mit seinem Signalcharakter, begleitet von einem schwachen Trommelwirbel, ganz deutlich die Akte.

Dieser neue singuläre Impuls, den Mederitsch dadurch für die Handlung setzt, lässt das Publikum erahnen, dass eine Schlacht im Gange ist und die Stadt angegriffen wird. Die nachfolgenden 226 Takte, die einen der längsten Sätze der Partitur ausmachen, sind durch Unruhe und dem Getöse der Schlacht geprägt. Der Einsatz der Trompete, der Trommel und der Pauken nimmt dabei eine wichtige Rolle ein. Sie gliedern den Satz: das Solo am Anfang des Stückes wird im Takt 23 wieder aufgegriffen und ist wieder mit „Allarme“ und diesmal einem „Wirbel stärker“ umschrieben. In Takt 57 haben diese beiden wieder einen Einsatz und der Trommelwirbel ist hier „sehr stark“. Die Entwicklung schwächt sich in Takt 62 wieder ab, in Takt 103 spielt die Trompete ohne Trommel und in Takt 108 wird mit „Ende“ das Ende des Einsatzes der Trommel signalisiert. Gegen Ende hin, wird die Musik immer schwächer, die Schlacht ist vorbei und im Fall der Stadt Smolensk auch verloren.

³⁵⁴ Weißenthurn, Johanna Franul von: „Schauspiele“, Bd. 6, Degenschen Buchhandlung, Wien, 1809, S. 29

³⁵⁵ siehe Anhang A 7

3. Akt: Ouvertüre

Die Ouvertüre zum dritten Akt setzt sich aus zwei Sätzen zusammen, steht anfänglich in d-moll und wechselt ab Takt 70 in die D-Dur- Variante. Die 98 Takte Musik leiten den Szenenwechsel auf das Land ein. Sie kontrastieren mit der vorhergehenden Szene nicht nur durch den Wechsel in der Tonart. Weg von Instrumenten, wie der Trompete, den Pauken, den Trommeln, den Hörnern, die für die Charakterisierung der Schlacht eingesetzt wurden, hin zu einem zarten Pizzicato der Streichergruppe und Schäferidylle mit der Oboe, die mit dem Motiv einsetzt und der Flöte, die es sogleich aufgreift.

Ab Takt 20 übernehmen die Streicher die Melodieführung. Das Hin und Her zwischen Streichergruppe und Bläsern dominiert den ersten Teil. Der D-Dur Teil wird ähnlich wie der vorhergehende mit dem Pizzicato der Streicher und Einführung des Themas durch die Flöte begonnen. Variationen des Hauptmotivs des ersten Teils stehen neuen Elementen wie den chromatischen Läufen der Streicher col'arco (Takt 86- 90) gegenüber. Mit den schon fast typischen simplen Vierteln in den letzten vier Takten schließt der Satz. Für die Ouvertüre zum dritten Akt stellt Weißenthurn keine Vorgaben für die Musik auf.

3. Akt, 5. Szene

Die Lieder der Kosaken³⁵⁶ vertont Mederitsch nicht, obwohl es eine Chance gewesen wäre die Kosaken zu charakterisieren und die beigelegte Musik dazu als Basis zu verwenden. Wahrscheinlich wurden die Lieder allerdings so wie sie Weißenthurn komponiert hat, ohne Zusätze von Mederitsch aufgeführt. Weißenthurns Musik wird aber von Mederitsch in der Ouvertüre zum vierten Akt verwendet.

Streichquintett „zu Ende des 3. Aufzugs“

Das von Mederitsch eingefügte und von Weißenthurn nicht verlangte Streichquintett wird zur Untermalung folgender Szene im Libretto verwendet: Fedrowna und Urstoff schleichen sich an den schlafenden Kosaken vorbei und entfliehen³⁵⁷. Die Textzeile von Liska, Cousine des Urstoff: (sagt halb lachend, halb weinend): „Sie sind gerettet. Gott sey Dank! Sie sind gerettet“³⁵⁸ wurde in der Partitur folgendermaßen vermerkt: „nun sind sie gerettet, Pst - die cordin fällt“ Die Besetzung fällt durch die Einfügung einer zweiten Viola-Stimme auf. Mit

³⁵⁶ siehe Anhang A 7

³⁵⁷ Weißenthurn, Johanna Franul von: „Schauspiele“, Bd. 6, Degenschen Buchhandlung, Wien, 1809, S. 82

³⁵⁸ Ebda.

der häufigen Verwendung von Staccato, den vielen Achtel Schritten und Synkopen scheint die Musik zu versuchen das Schleichen der Hauptdarsteller zu imitieren.

4. Akt: Ouvertüre

Der 192 Takte umfassende Satz nimmt eine nachbereitende und eine vorbereitende Funktion ein und könnte deshalb auch als Zwischenaktmusik bezeichnet werden.

Er überbrückt die Zeit des zweiten größeren Umbaus des Stücks. Das Stück beginnt wieder in Smolensk, genauer gesagt in einem prächtigen Zimmer im Palast in der Nacht. Die musikalischen Vorgaben Weißenthurns lauten an dieser Stelle folgendermaßen: „Der Vorhang fällt langsam herab. Die Musik beginnt ganz leise. Die Melodie der gesungenen Lieder wird manchmal hörbar, und erinnert die Zuschauer an das Vergangene.“³⁵⁹ Tatsächlich beginnt der Satz auch mit „sempre pianissimo“ und die Lieder der Kosaken werden in Takteinheiten von vier Takten bis acht Takten insgesamt dreimal in Variationen eingebaut. (T. 37- 44, T. 95-102, T. 153-160 8 Takte)

Nach 192 Takten beginnt der zweite Teil des Satzes, welcher einen anderen Charakter mit einem alla breve Takt, Moderato und Punktierten-Motiven annimmt. Es bereitet die kommende Szene vor. In dieser wird der Fokus auf Prusko, den Komplizen des Alexis gelegt.

4. Akt: „Zu Ende des 4 ten Aufzug“

In der Partitur ist die Textzeile des Alexis am Ende des 12. Auftritt des 4. Aktes „der sich schonend naht, naht sich als Feind“ vermerkt. An dieser Stelle wird von Weißenthurn keine Musik vorgeschrieben. Im Kontext eingebettet, erkennt Alexis seine aussichtslose Situation, ergreift sein Schwert und spricht folgende Zeilen: „Komm erkämpfe mir den Tod- Der mir das Schwert bis an das Heft ins Herze stößt, ist mein Erlöser; der schonend naht, naht sich als Feind“³⁶⁰. Danach folgt der 13. Auftritt, in dem Alexis nach einem Gespräch mit einigen gegnerischen Soldaten im Kampf seinen Tod findet. Es stellt sich die Frage, welchen Zweck die Musik an dieser Stelle verfolgt. Dass sie zur Untermalung der Kampfszene dienen soll, ist unwahrscheinlich, denn dann würde der Dialog und der wichtige Monolog des Alexis im 13. Auftritt wegfallen. Große Umbauten sind an dieser Stelle aber auch nicht notwendig. Die Musik ist mit dem starken Einsatz der Hörner aber ebenfalls nicht geeignet, das Gespräch zwischen Alexis und den Soldaten zu begleiten. Dass die Musik nach dem 13. Auftritt einsetzen soll, also nach Alexis Tod, würde zwar mehr Sinn machen, ist aber nicht so in

³⁵⁹ Ebda.

³⁶⁰ Ebda. S. 106

Partitur vermerkt. Es ist jedenfalls davon auszugehen, dass die Musik hier dramaturgisch motiviert ist. Der Bogen vom Untergang der Antagonisten zum Aufstieg und Sieg der Protagonisten beginnt an dieser Stelle. Dieser Satz steht musikalisch im Zusammenhang mit der Schlussmusik, die ersten drei Takte sind mit dem Anfang der Schlussmusik ident und zwar auch in den Dynamikangaben. Betrachtet man die Tonarten dieser zwei Sätze und sieht man sie als Einheit, ergibt sich das Bild C-c-C, das tonale Gegenteil zur Anfangsouvertüre.

Schlussmusik

Die vorletzte Textzeile des Librettos spricht Swatowslaw: „[...] so öffnet sie vergebend ihre Mutterarme, und segnet euch, wie alle ihre Kinder. [...]“³⁶¹ In der Partitur findet sich der Vermerk: „und segnet euch, wie alle ihre Kinder“, dann setzt die Musik ein. Das nur 17 Takte umfassende Stück, ähnelt dem vorhergehenden Satz „Zu Ende des 4. Aufzugs“, weicht aber nach einigen Takten in der Bläsergruppe ab. Diese werden gefolgt von den aus dem vorhergehenden Satz bekannten Achtel-Läufen und einer verlängerten Tutti-Stelle mit dem punktierten Motiv aus Takt 16,17 des vorhergehenden Satzes. Wie viele andere Sätze endet auch der Schlusssatz mit homophonen Akkorden in Vierteln.

3.4.2 A Wgm- Abschrift

Signatur: A Wgm XII 6550

Titelblatt 1 r:

Die Bestürmung von Smolensk
Schauspiel von Weißenthurn
Violine I^{imo}
Ouverture und Entreact
Del Sig^{re} Gallus

Stimmen (Reihenfolge wie in Quelle): Violine I, Basso e Violoncello, Violine II, Violen, Flauto I, Flauto II, Oboe I, Oboe II, Clarinetto I, Clarinetto II, Fagotto I, Fagotto II, Corno I, Corno II, Clarino I, Clarino II, Tympani

Die Quelle umfasst alle Ouvertüren und Zwischenaktmusiken, die im A Sm Autograph auch vorkommen. Die Besetzung ist dieselbe wie im Autograph. In der Violine I steht die

³⁶¹ Ebda. S. 112

Bezeichnung Overture auch über der Anfangsmusik, anders im Autograph. In der Abschrift steht dazu auch Moderato, anders in A Sm wo Andante vorgeschrieben ist. Der erste Teil der Overture hat hier mit 41 Takten fast doppelt so viele Takte wie das Autograph.

Auch lassen sich in der Violine I - Stimme keinerlei szenische Hinweise finden, anders in Clarino II und Clarinetto I. In beiden finden sich wie in A Sm die Vermerke „Zu Ende des ersten Aufzuges“ und „wenn sich der Busen angstvoll hebt“, in der Klarinetten-Stimme auch „Zu Ende des 4ten Aufzuges“ „Der schonend naht, naht sich als Feind“.

Besonders sticht der vorletzte Satz hervor. Er enthält die Angabe Moderato, umfasst 35 Takte und nimmt deshalb eine besondere Stellung ein, da es ihn nur in dieser Quelle gibt. Überschieden ist er in der Klarinetten-Stimme mit: „Ihm, dem ihr alles dankt“, einer Textzeile, die keine wörtliche Entsprechung an plausiblen Stellen im Libretto findet. Eine Möglichkeit wäre, dass sie sich auf die Szene bezieht, in der Fedrowna Urstoff ihrem Vater gegenüber lobt und dankt³⁶². Das Faktum, dass dieses Stück sich nicht im Autograph finden lässt, weder als Teil des chronologisch vorhergehenden, noch nachfolgendem Satzes, deutet unter vielen anderen Hinweisen darauf hin, dass das Autograph in A Sm nicht die Vorlage für die Abschrift aus A Wgm war.

³⁶² Ebda. S. 111

IV. Zusammenfassende Darstellung und Schlussbemerkung

Hermann Beck³⁶³: „Im methodischen Vorgehen wie im jeweils erzielten Ergebnis stets selbst ein geschichtliches Ereignis, kann die Werkanalyse demnach nur aus der Geschichte, im Spektrum der jeweils präsenten künstlerischen und gesellschaftlichen Bezüge, gesehen und verstanden werden.“ Was Beck hier generell für die Analyse eines Werks vorschreibt, gilt auch im besonderen Maße für die Schauspielmusik. Noch viel weniger als andere Werke kann die Schauspielmusik aus dem Kontext herausgenommen, allein bestehen. Ihr eigener Werkcharakter wird sogar von manchen angezweifelt. Tiefe Verbundenheit besteht zwischen ihr und der literarischen Vorlage, geprägt wird die Aufführung, das Endprodukt, schließlich auch von lokalen Begebenheiten, Voraussetzungen der Bühne und dem Zeitgeist. Eine Schauspielmusik kann also ohne diese anderen Faktoren nicht verstanden werden. Um einen Zugang zu Mederitschs Schauspielmusiken zu erlangen, bedarf es nicht nur eines Blicks in das Leben und Wirken des Komponisten selbst, sondern auch auf sein sozio-kulturelles Umfeld.

Ob die uns heute noch zur Verfügung stehenden Quellen (Partituren) Teil der Aufführung gewesen sind, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Es war das Alltagsgeschäft im Theaterwesen mit der Musik und dem Text frei umzugehen. Auch eine Quellengeschichte der Autographen und Abschriften ist noch nicht gemacht worden. Versucht werden kann nur das historische Ereignis mit den vorhandenen Quellen in Beziehung zu setzen und so ein besseres Verständnis für die Musik zu gewinnen.

Mederitsch war ein produktiver Komponist von Schauspielmusiken. Immer wieder taucht seine Musik auf den Theaterbühnen quer durch das Habsburgerreich, wie auch hie und da im Ausland auf. Dazu liegen diesen Kompositionen verschiedenste Sujets als Textgrundlage zu Grunde, vom Ritterdrama, dem hohen historischen Drama, Shakespeares Werken, wie auch die besonders populären Stücke Kotzebues. Was die Aufführungsorte anbelangt, nehmen Wien und Budapest eine besondere Stellung in Mederitschs Biographie ein. In den Wiener Vorstadttheatern feierte er ab 1779 mit mehreren Singspielen seine ersten Erfolge. Wien nimmt als Geburtsort und Lebensmittelpunkt bis zur Übersiedelung nach Lemberg eine herausragende Stellung ein. Auch gingen die kulturpolitischen Impulse das Theaterwesen betreffend von Wien aus. Mit der Theaterreform von 1776 schuf Kaiser Josef II. zwei wesentliche Veränderungen: Erstens, die „Spektakelfreiheit“ oder Theaterfreiheit bedeutete

³⁶³ Beck, Hermann: „*Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*“, Heinrichshofen-Verlag, Wilhelmshaven, 1974, S. 217

die Abschaffung der Notwendigkeit eines Patents für die Eröffnung eines Theaters, was zum Aufstieg der Vorstadttheater führte. Zweitens, mit der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater strebte er ein vom Hof zu unterhaltendes Theater hohen Ranges an, das zur Repräsentation der eigenen Künste dienen und daneben führende und erzieherische Schaubühne für das ganze Volk sein und eine Konkurrenz zur „Comédie française“ darstellen sollte. Seine Nachfolger korrigierten den liberalen Kurs. Das Schauspielrecht wurde 1794 unter Kaiser Franz I. dem Pächter des Hoftheaters Braun zugesichert und so hatten sich die Vorstadttheater, ausgenommen dem Theater in der Josefstadt, Beschränkungen zu beugen.

Für Mederitsch war die produktivste Phase der Komposition von Schauspielmusiken aber die Arbeit für die Theater der Schwesternstädte Pest und Ofen. Im Jahre 1790 wurde dort Kalchbergs Schauspiel „Die Tempelherren“ aufgeführt. In den Jahren 1793/94 war Mederitsch in Pest und Ofen als Theaterkapellmeister tätig. Seine erfolgreichste Schauspielmusik zu „Macbeth“ wurde im Jahre 1794, wie auch „Rudolf von Felseck“ und „Die Banditen“ dort gegeben. Das letztgenannte Schauspiel in vier Akten wurde mit „Chören und Musik“ von Mederitsch vom 31.3. 1794 bis 24.5. 1799 zehnmal³⁶⁴ gespielt. Dieser Zeitraum deckt sich fast genau mit der Direktionszeit von Eugen Busch (1793-1799). Die erfolgreiche Zusammenarbeit setzte sich bis 1798 mit den Aufführungen von „Der Opfertod“ und „Jolantha“ fort. Eugen Busch orientierte sich während seiner Direktionszeit am Vorbild der Wiener Vorstadttheater. Er wendete viel Geld für große Ausstattungen, Dekorationen und Kostüme auf.

Kulturpolitisch waren die Budapester Theater stark von Wien beeinflusst. Die österreichische Theaterordnung umfasste auch die Theater in Ungarn, dazu gehörten auch die 1781 erlassenen Zensurgesetze, die die Kontrolle der Druckschriften regelte. Die Theater waren dadurch auch betroffen. Als Faustregel galt, dass nur Stücke aufgeführt werden durften, die in Wien die Zensur passiert und auf dem Spielplan gestanden hatten³⁶⁵. Für die Verwaltung war die Statthalterei zuständig, für die das Theater vordringlich ein ökonomisches Objekt darstellte. Das Zielpublikum waren die adligen Kreise, die geprägt waren durch eine westlich-orientierte Erziehung und starke Bande zur habsburgischen Monarchie³⁶⁶.

Was die literarischen Vorlagen, zu denen Mederitschs Musik erklang, anbelangt, entsprechen diese dem Trend der Zeit. Zu nennen sei hier das Ritterdrama, das die Bühne ab den 1780ern im Gefolge der Stürmer und Dränger eroberte. Es war ein sehr populäres Genre, das sich

³⁶⁴ Belitska-Scholz, Somorjai: „*Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. I, Argumentum Verlag, Budapest, 1995, S. 171, Nr. 479

³⁶⁵ Binal, Wolfgang: „*Deutschesprachiges Theater in Budapest*“, Böhlau-Verlag, Wien, 1972, S.41

³⁶⁶ Ebda. S. 43

durch die Vorlagen aus der mittelalterlichen Geschichte der deutschen Nation, eine zeitweise rebellische Individualität des Protagonisten, der Abwendung von den „Drei Einheiten“ und dem vermehrten Einsatz von die Schaulust des Publikums befriedigenden Effekt-Mitteln auszeichnete³⁶⁷.

Die „Bestürmung von Smolensk“ von Johanna Franul von Weißenthurn befindet sich nach Peschel³⁶⁸ auf dem Niveau von Ritterstücken und erinnert mehr an mittelalterliche Ritterfehden, als an Kämpfe des 18. Jahrhunderts. Das Stück weist keine gesellschaftskritischen Positionen auf, dafür eine Menge Schlachten und Kämpfe. Ein eindeutig zu den Ritterdramen zu zählendes Schauspiel ist „Rudolf von Felseck oder Die Schwarztaler Mühle“ (Stück erstmals 1794). Wie auch „Macbeth“ wurde es in Wien als Allerseelenstück verwendet, wo es im Kärntnertortheater von 1792-1800 auf dem Programm stand. Das Stück ist betitelt als ein „Ritterschauspiel mit Gesang“, weist fünf Aufzüge auf und stammt von Joseph von Korompay. Mit der Musik von Mederitsch wurde es in den Pest-Ofener Theatern vom 16.6. 1794 bis zum 16.11. 1811 34- Mal gegeben.³⁶⁹

Ein weiteres populäres literarisches Genre des ausgehenden 18. Jahrhunderts, das in Verbindung mit Mederitschs Schauspielmusiken steht, ist das hohe Geschichtsdrama. Dieses Erfolgsgenre des bürgerlichen Theaters ist prädestiniert für den Einsatz historisierender Kostüme und Requisiten und großer Statisterien, wobei auf historische Genauigkeit geachtet wurde.

Ein weiterer inhaltlicher Aspekt der Stücke ist die Verarbeitung der Geschichte des Templerordens, widergespiegelt in „Die Tempelherren“ und „Jolanthe, Königin von Jerusalem“. In „Die Tempelherren“ ist nachweislich freimaurerisches Gedankengut verarbeitet (siehe oben Punkt). Mit der Musik von Mederitsch wurde es am 1.12. 1794 in Budapest aufgeführt. Das Stück erforderte viel Prunk in der Ausstattung und eigene Kostüme. Mit den verarbeiteten freimaurerischen Inhalten und der aufwendigen Inszenierung verfügt es über Gemeinsamkeiten mit der einzigen Oper Mederitschs, „Babilons Pyramiden“. In der reichen Dekorationspracht- überliefert in zwölf Szenenstichen- findet man Symbole und Zeichen, die auf den Freimaurerbund hinweisen³⁷⁰.

Der Gründer und Stifter des Templerordens Hugo von Payens und andere Templer sind, wie auch in „Die Tempelherren“, in „Jolantha, Königin von Jerusalem“ als literarische Figuren

³⁶⁷ Ruppert, Rainer: „*Labor der Seele und der Emotionen-Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*“, Ed. Sigma, Berlin, 1995, S. 157

³⁶⁸ Peschel, Franz: „*Die Theaterdichtungen der Frau Johanna Franul von Weißenthurn*“, Diss., Wien, 1913, S. 149f

³⁶⁹ Belitska-Scholz, Somorjai: „*Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. II, Argumentum Verlag, Budapest, 1994, S. 718, Nr. 5195

³⁷⁰ Großegger, Elisabeth: „*Freimaurerei und Theater*“, Böhlau-Verlag, Wien, 1981, S. 85

eingegangen. Letztgenanntes Stück spielt im Jahre 1135 in Jerusalem. Sein Autor ist Friedrich Wilhelm Ziegler. Dieses Trauerspiel in vier Akten wurde mit der Musik Mederitschs in den Pest-Ofener Theatern ab dem 15.10. 1798 bis zum 14.11. 1811 28 mal gegeben. Bis 1827 folgten noch weitere Vorstellungen³⁷¹.

Die Schauspiele sind alle Stücke im Trend der Zeit. Literarische Modetrends wie Schauer- und Ritterromantik, wie auch die Hinwendung zu historischen Stoffen und rührender, der Familiensphäre entnommener Konflikte sind in ihnen enthalten. Als Beispiel sei August von Kotzebue genannt, dessen etwa 230 Lustspiele extrem populär waren. In ihnen waren Momente der Rührung, Komik, Spannung und Sensation, sowie die typische Aufhebung der Standesgrenzen eingearbeitet. Ein Schauspiel von Kotzebue, nämlich „Der Opfertod“ in drei Akten, wurde mit Ouvertüren von Mederitsch in den Pest-Ofener Theatern von 3.12. 1798 bis zum 27.3. 1806 insgesamt sechsmal gegeben³⁷².

Mit der Popularisierung der Theaterwerke hängt auch das Interesse an Drucken derselben zusammen. Von Mederitschs Schauspielmusiken ist der Geistermarsch für Fortepiano und die Geisterbeschwörung für Gesang und Klavier aus Macbeth bei Johann Traeg in Drucken erschienen³⁷³.

Von den elf Schauspielmusiken von denen wir wissen, sind drei von Shakespeare: Macbeth, Hamlet, Der Sturm. Von den letzten beiden ist noch keine Musik aufgetaucht. In einem Brief an Ignaz Moscheles vom 25.10.1827 schreibt Franz Xaver Mozart über Mederitschs Kompositionen: „und endlich hat er beinahe alle Materialien zu dem Entre acts und Chören für die Schakespearischen Stücke: der Sturm und Hamlet, welche zu beenden, er wenig Zeit bedürfen würde.“³⁷⁴

Weitere Stücke zu denen es erst wenige Informationen gibt sind „Krakus, Fürst und Erbauer von Krakau oder Frauengröße und Vaterliebe“ und „Die Banditen“. Das erstere wurde in Pest am 20.2. und in Ofen am 27.2. 1809 uraufgeführt. Es erlebte allerdings nur drei Vorstellungen. Beschrieben wird es als „romantisches Schauspiel der Vorzeit mit Chören und

³⁷¹ Belitska-Scholz, Somorjai: „*Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. I, Argumentum Verlag, Budapest, 1995, S. 473, Nr. 3086

³⁷² Belitska-Scholz, Somorjai: „*Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. II, Argumentum Verlag, Budapest, 1994, S. 652, Nr. 4629

³⁷³ Weinmann, Alexander: „Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg in Wien 1794-1818“ in *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 23, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1956, S. 27f

³⁷⁴ Hummel, Walter: „*W. A. Mozarts Söhne*“, Bärenreiter, Kassel, 1956, S. 153

Tanz in vier Aufzügen“³⁷⁵. Im Theater in der Leopoldstadt wurde es am 30.3.1811 aufgeführt³⁷⁶. Ein Textbuch ist in der Theatersammlung in Wien vorhanden³⁷⁷.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Ritterdrama, Zauberoper, hohem Geschichtsdrama und romantischer Oper stellt die vermehrte Verwendung und Bedeutung von sinnlich-optischen Darbietungsweisen dar³⁷⁸. Diese Strömung hin zu aufwendigen Darstellungsmöglichkeiten, weg vom reinen gesprochenen Wort, prägt die theaterästhetische Entwicklung zwischen 1780 und 1820 insgesamt³⁷⁹. In den Fokus der Aufmerksamkeit rücken Kostüme, Requisiten, Bühnenbilder, Maschinen-Effekte usw.

Von diesen theaterästhetischen Strömungen waren auch die Schauspiele betroffen, zu denen Mederitsch die Musik komponierte. In „Die Tempelherren“ wie auch in „Macbeth“ stehen Naturgewalten wie Sturm und Unwetter in Verbindung mit übernatürlichen Erscheinungen. In ersteren mit der Geistererscheinung des Ordensstifters, in zweiterem mit den Hexenszenen und dem Auftritt der Hekate. Die letztgenannte Szene bietet einen „Wolkenwagen“, auf dem Hekate davonfährt, während „ein blutiger Mond“ erscheint. Die Musik, die für so eine spektakuläre Theaterästhetik prädestiniert sein soll, kommt ohne den Einsatz eines großen Orchesterapparats nicht aus. Für Mederitschs Ouvertüren wird eine große Besetzung verlangt. Für andere mit der Handlung in engerem Zusammenhang stehenden Szenen wird das Orchester verkleinert und somit der Situation angepasst. Bis auf die Tatsache, dass alle Schauspielmusiken, von denen Partituren überliefert sind, Ouvertüren aufweisen, haben sie jede einen anderen Zugang bei in der Handlung verankerten Musikszenen. Mederitsch passt seine Herangehensweise der literarischen Vorlage an. In „Die Tempelherren“ setzt er einen Chor zur Untermalung und Bekräftigung der Templergemeinschaft ein. In der „Bestürmung von Smolensk“ werden lyrische gefühlbetonende Streichquartette und Streichquintette im Zusammenhang mit dem inneren Gefühlsleben der Protagonisten verwendet. Die keifenden Hexen in Macbeth werden für ihr chaotisches Gegen-und Miteinander mit Musik unterlegt und so noch übersteigert.

Zu guter Letzt sei noch ein autographes Fragment einer Schauspielmusik³⁸⁰ von Mederitsch erwähnt, die bisher noch keinem Schauspiel zugeordnet werden konnte. In A WSt liegt unter

³⁷⁵ Belitska-Scholz, Somorjai: „*Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. I, Argumentum Verlag, Budapest, 1995, S. 524, Nr. 3531

³⁷⁶ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, S. 89

³⁷⁷ Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974, S. 89

³⁷⁸ Ruppert, Rainer: „*Labor der Seele und der Emotionen-Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*“, Ed. Sigma, Berlin, 1995, S. 166

³⁷⁹ Ebda.

³⁸⁰ siehe Anhang A 8

der Signatur M H 4043 ein einzelnes Blatt, das recto mit den durchgestrichenen Worten „Musik zum 4ten Aufzug“ überschrieben ist. Die Besetzung in der Reihenfolge der Partitur lautet: Clarin (2), Tymp, Corni (2), Flauti (2), Oboe (2), Clarinett (2), Fagott (2), Violinen (2), Viola (1), Cello (1), Bass; Auf der zweiten Seite verso steht links unten: „Autograph des Gallus v. Mederitz verbürgt von Moriz Bermauer“. Diese 13 Takte Musik sind kein Ausschnitt aus den „Die Tempelherren“, „Macbeth“ oder der „Bestürmung von Smolensk“.

Rund um Mederitsch bleiben noch viele Fragen offen. In seiner Biographie sind noch einige Lücken vorhanden, darunter die Frage nach der Identität von Wenzeslaus Schitz. Speziell die Schauspielmusiken betreffend, wäre es interessant, eine Quellengeschichte, beispielweise zu „Macbeth“, aufzustellen. Die Quellen in A Wgm und A WSt weisen Ähnlichkeiten auf. Weiters wurden ungarische Quellen noch nicht näher behandelt. Interessant zu wissen wäre es auch, ob in Lemberg noch Quellen zu finden sind.

Lebenslauf der Verfasserin

- geboren 1988 in Salzburg, Österreich
- Besuch des Bundesgymnasiums Nonntal (neusprachlicher Zweig) Salzburg
- ab 2007: Studium der Musikwissenschaft und der Rechtswissenschaft an der Universität Wien
- währenddessen: Absolvierung mehrerer Praktika im musikwissenschaftlichen Bereich, darunter *Arcana Festival St. Gallen/Gesäuse* (2010), *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg* (2010) und *Archiv der Erzdiozöse Salzburg* (2011)
- Zuerkennung dreier Leistungsstipendien durch die Universität Wien

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Bürger, Gottfried August: „Macbeth/Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen/nach Schakespear bearbeitet, nebst den Hexen=Scenen von/Gottfried August Bürger./In Musik gesetzt von Johann Gallus Mederitsch./ 1795.“, Manuskript, Országos Széchényi Könyvtár Budapest: Im 579

Grillparzer, Franz: „*Selbstbiographie und Briefe*“, Hrsg. E. Rollett u. A. Bauer, Kunstverlag Schroll, Wien, 1925

Kalchberg, Johann Ritter von: „*Gesammelte Schriften*“, Hrsg. A. Schlossar, 1. Bd., Braumüller, Wien, 1878

Mederitsch, Johann: „Brief an Karl Artaria, 03.07. 1803“, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 69671

Mederitsch, Johann: „Die Tempelherren“, Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana, M.N. 178 (3d)

Mederitsch, Johann: „Macbeth“, Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana, M.N.177

Mederitsch, Johann: „Macbeth“, Borkowsky (Schreiber), Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, MH 6705

Mederitsch, Johann: „Die Bestürmung von Smolensk“, Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana, M.N. 183

Mederitsch, Johann: „Musik zum 4. Aufzug“, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, MHc 4043

Mozart, Wolfgang: „*Briefe*“, Hrsg. H. Wandrey, Diogenes-Verlag, Zürich, 1988

Mozart, Wolfgang : „*Briefe und Aufzeichnungen*“ Bd. 3, Hrsg. Internationale Stiftung Mozarteum, Bärenreiter, Kassel, 1961-63

<http://www.zeno.org/Musik/M/Mozart,+Constanze/Briefe,+Aufzeichnungen,+Dokumente+1782+bis+1842/Briefe,+Aufzeichnungen,+Dokumente/61.+Nikolaus+Nissen+an+Maximilian+Stadler,+Salzburg,+18.+April+1825>

Weißenthurn, Johanna Franul von: „*Schauspiele*“, Bd. 6, Degenschen Buchhandlung, Wien, 1809

Sekundärliteratur:

Aigner, Theodor: „*Johann Gallus Mederitsch-Sein Leben und Analyse seiner Werke*“, Diss., Teil 2, Salzburg, 1973

Aigner, Theodor: „Johann Gallus Mederitsch“ in *Die Musikforschung*, Bd. 26, Bärenreiter, Kassel, 1973

- Aigner, Theodor: „*Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*“, Verlag E. Katzbichler, München, 1974
- Altenburg, Detlef: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Sachteil, Bd. 8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998
- Altenburg, Detlef: „Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter“, in *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 17.2, Hrsg. S. Mauser/E. Schmierer, Laaber-Verlag, Laaber, 2010, S.239- 250
- Alth, Minna von: „*Burgtheater 1776-1976*“, Ueberreuter- Verlag, Wien, 1977
- Beck, Hermann: „*Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*“, Heinrichshofen-Verlag, Wilhelmshaven, 1974
- Beckh, Hermann: *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner. Vom geistigen Wesen der Tonarten*. Urachhaus-Verlag, Stuttgart, 1999
- Belitska-Scholtz, Hedvig/Somorjai, Olga: „*Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. 1, Argumentum Verlag, Budapest, 1995
- Belitska-Scholtz, Hedvig; Somorjai, Olga: „*Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770-1850*“, Bd. 2, Argumentum Verlag, Budapest, 1994
- Binal, Wolfgang: „*Deutschsprachiges Theater in Budapest*“, Böhlau-Verlag, Wien, 1972
- Blanken, Christine: „*Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich*“, Bd. 1, Olms-Verlag, Hildesheim, 2011
- Branscombe, Peter: „Johann Mederitsch“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 16, Macmillian Publishers Ltd., London², 2001, S. 217f
- Brüggemann, Fritz [Hrsg.]: „*Die Aufnahme Shakespeares auf der Bühne der Aufklärung in den 60er und 70er Jahren*“, Deutsche Literatur, Reihe Aufklärung, Bd. 11, Reclam, Leipzig, 1937
- Buelow, George J.: „Johann Christoph Gottsched“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 10, Macmillan Publishers Ltd., London², 2001, S. 206f
- Bürger, Gottfried August: „Macbeth“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 154-156
- Deutsch, Otto: „*Das Freihaustheater auf der Wieden 1787-1801*“, Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Wien, 1937
- Doht, Julia: „Wien – Lemberg – Salzburg: Die Bach-Sammlung des Johann Georg Anton Mederitsch, genannt Gallus“ in *Das Bach-Buch*, Hrsg. C. Fuchs, Residenz-Verlag, Salzburg, 2008
- Frantzky, Fr. [Hrsg.]: „*Allgemeines europäisches Journal*“, Bd. 1, Verlag Traßler, Brünn, Juli bis September, 1794
- Genée, Rudolf: „*Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*“, Engelmann-Verlag, Leipzig, 1870

- Goltschnigg, Dietmar, „Kalchberg , Johann Ritter“, in *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 11, Duncker & Humblot, Berlin, 1977
- Gottsched, Johann: „Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 62-63
- Gottsched, Johann Christoph: „*Versuch einer Critischen Dichtkunst*“, Breitkopf, Leipzig⁴, 1751
- Großegger, Elisabeth: „*Freimaurerei und Theater*“, Böhlau-Verlag, Wien, 1981
- Gugitz, Gustav: „Der seltsame Herr Gallus-Mederitsch“ in *Österreichische Musikzeitschrift*, Bd.VII, Böhlau-Verlag, Wien, 1952
- Guzy-Pasiakowa, Jolanta: „L’viv“ in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 15, Macmillian Publishers Ltd., London², 2001, S. 398f
- Hadamowsky, Walter: „*Die Wiener Hoftheater 1776-1966*“, Teil 1, Prachner-Verlag, Wien, 1966
- Hummel, Walter: „*W. A. Mozarts Söhne*“, Bärenreiter, Kassel, 1956
- Irmen, Hans-Josef: „Freimaurermusik“, in *MGG*, Sachteil, Bd. 11, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, 2004
- Jensen, Lorenz: „Schauspielmusik“ in *MGG*, Sachteil, Bd.8, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel², 1998
- Kauenhowen, Kurt: „*Gottfried August Bürgers Macbeth-Bearbeitung*“, Diss., Königsberg, 1915
- Kindermann, Heinz: „*Theatergeschichte der Goethezeit*“, H.Bauer-Verlag, Wien, 1948
- Kindermann, Heinz: „*Theatergeschichte Europas*“, Bd. 5, Müller-Verlag, Salzburg, 1962
- Kob, Sabine: „*Wielands Shakespeare-Übersetzung*“, Europ. Hochschulschriften, Bd. 365, P.Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 2000
- Koch, Annerose: „Johann Georg Anton Mederitsch detto Gallus (1752-1835)“, in *Festschrift Werner Felix*, Hrsg. T. Fuchs/M. Zock, Frankfurter Oder-Ed. , Frankfurt, 1997
- Komorzynski, Egon von: „Grillparzers Klavierlehrer Joh. Mederitsch, genannt Gallus“, in *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1919*, Amalthea-Verlag, Zürich, 1919, S. 134- 158
- Kord, Susanne: „*Ein Blick hinter die Kulissen-Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*“, Metzler- Verlag, Stuttgart, 1992
- Kramer, Ursula: „Zur Bedeutung Johann Andrés für die Herausbildung einer neuartigen ‚analogen‘ Schauspielmusik“, in *C.M. von Weber u. die Schauspielmusik seiner Zeit*, Hrsg. D. Beck, Schott, Mainz, 2003, S. 61-74
- Krzeszowiak, Tadeusz: „*Freihaustheater in Wien 1787-1801*“, Böhlau-Verlag, Wien, 2009
- Küster, Ulrike: „*Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*“, P.Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 1994

- Langer, Arne/Oschmann, Susanne: „Zur Geschichte der Schauspielmusik-Forschung“ in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 7-12
- Lessing, Gotthold Ephraim: „G. E. Lessing Werke 1767-1769“, in *G. E. Lessing Werke und Briefe*, Bd. 6, Hrsg. K. Bohnen, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985
- Lessing, Gotthold Ephraim: „*Werke. 4. Dramaturgische Schriften*“, Hrsg. H. Göpfert, Hanser-Verlag, München, 1973
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Briefe, die neueste Litteratur betreffend. 17. Brief“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 70-72
- Lubbock, Mark: „Music Incidental to a Play“, in *The Musical Times*, Bd. 98, Nr. 1369, Musical Times Publ., London, 1957, S.128-131
- Mattheson, Johann: „*Kern melodischer Wissenschaft*“, Hamburg, 1737
- Meier, Hedwig: „Ein Intermezzo für die reformierte Schaubühne: Die Predigtmusik“, in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S.23-30
- Meier, Hedwig: „*Die Schaubühne als musikalische Anstalt*“, Aisthesis-Verlag, Bielefeld, 1999
- Merbach, Paul Alfred: „Zwei Aufsätze von Johanna Franul v. Weißenthurn“ in *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft*, Bd. 24, Konegen-Verlag, Wien, 1913, S.211-224
- Michtner, Otto: „*Das alte Burgtheater als Opernbühne*“ Bd. 3, Böhlau- Verlag, Wien, 1970
- Meusel, Johann: „*Teutsches Künstlerlexikon*“, Bd. 2, Lemgo, 1809
- Peschel, Franz: „*Die Theaterdichtungen der Frau Johanna Franul von Weißenthurn*“, Diss., Wien, 1913
- Pröpper, Rolf: „*Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts*“, Bd. 1, Bouvier-Verlag, Bonn, 1965
- Puchleitner, Johannes: „*Symbol und Zahl in Mozarts Zauberflöte*“, Dipl. Arb., Salzburg, 2001
- Punderlitschek, Stephan: „*Das Freyhaus-Theater auf der Wieden. Das Tagebuch von Ignaz Ritter von Seyfried 1795-1801*“, Dipl. Arb. , Wien, 1997
- Radecke, Thomas: „*Theatermusik – Musiktheater*“, Studio-Verlag, Sinzig, 2007
- Ratislav, Joseph Karl: „*175 Jahre Burgtheater 1776-1951*“, Tomanek-Verlag, Wien, 1955
- Reiterer, Beate: „Mit der Feder erwerben ist sehr schön. Erfolgsdramatikerinnen des 19. Jahrhunderts“ in *Frauen Literatur Geschichte*, Hrsg. H. Gnüg/R. Möhrmann, Suhrkamp, Frankfurt, 2003
- Reitterer, Hubert.: „Johann Gallus“ in *MGG, Personenteil*, Bd. 11, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, 2004
- Riemann, Hugo: „Johann Mederitsch“ in *Musik-Lexikon*, Hesse-Verlag, Berlin¹⁰, 1922, S. 803

- Rienäcker, Gerd: „Schauspielmusik im Zeichen der Musica teatralis-Thesen zu einem Problem“ in *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Kleine Schriften der Ges. für Theatergeschichte, Heft 40/41, Berlin, 1999, S. 13-22
- Roe, Ian: “The comedies of Johanna von Weissenthurn” in *The Austrian comic tradition*, Hrsg. J. Mackenzie, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1998, S. 41-57
- Ruiter, Jacob de: „Der Charakterbegriff in der Musik“, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 24, Steiner-Verlag, Stuttgart, 1989
- Ruppert, Rainer: „Labor der Seele und der Emotionen-Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert“, Ed. Sigma, Berlin, 1995
- Salmen, Walter: „Romantische Schauspiele. J.F. Reichardts Shakespearevertonungen und –rezitation“, in *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Hrsg. R. Paulin, Wallstein-Verlag, Göttingen, 2007, S. 91-105
- Savage, Roger: “Incidental music” in *The new Grove dictionary of music and musicians*, Hrsg. S. Sadie, Bd. 12, Macmillan Publishers Ltd., London², 2001, S.138-146
- Scheibe, Johann Adolph: „*Critischer Musikus*“, Breitkopf, Leipzig, 1745
- Schimpf, Wolfgang: „Hekate und Medea. Beobachtungen zu einer melodramatischen Szene in Macbeth“, in *Musik als Text*, Bd. 1, Bärenreiter, Kassel, 1998
- Schindel, Carl von: „*Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts*“, Olms-Verlag, Hildesheim, 2000
- Schink, Johann Friedrich: „König Lear nach Shakespeare von Schröder“ in *Dramaturgische Monate*, Bd. 1, Zweites Stück: VII, Bödner – Buchhandlung, Schwerin, 1790, S. 113-160
- Schink, Johann Friedrich: „*Dramaturgische Fragmente*“ Bd. II, Graz, 1781
- Schink, Johann Friedrich: „Ueber das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang“, in *Theaterkalender auf das Jahr 1778*, Gotha, 1778, S. 60-69
- Schlossar, Anton: „Kalchberg, Johann Ritter von“ in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 15, 1882, S. 14-16 [Onlinefassung];
URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd115468048.html?anchor=adb>
- Schusky, Renate: „*Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*“, Bouvier-Verl., Bonn, 1980
- Steyskal, Ludmilla: „*Johanna Franul von Weißenthurn als Schauspielerin am Burgtheater*“, Diss., Wien, 1963
- Sulzer, Johann Georg: „*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*“, Bd. 4, Leipzig², 1794
- Tumat, Antje: „Mozart und die Schauspielmusik“, Hrsg. S. Mauser/E. Schmierer, in *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 17.2, Hrsg. S. Mauser/E. Schmierer, Laaber-Verlag, Laaber, 2010, S.259-267
- Vestli, Elin Nesje: „Johanna Franul von Weißenthurn und das Lustspiel um 1800“, in *Das Unterhaltungsstück um 1800*, Forum für deutschsprachiges Drama und Theater, Bd. 1, Hrsg. J. Birgfeld/C.D.Conter, Wehrhahn-Verlag, Hannover, 2007, S.166-189

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: „*Sämtliche Werke und Briefe*“, Hrsg. S. Vietta, Bd. 1, C. Winter-Verlag, Heidelberg, 1991

Weilen, Alexander von: „Shakespeare und das Burgtheater“, in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, Bd. 50, Kamp-Verlag, Bochum, 1914, S. 60-73

Weinmann, Alexander: „*Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*“, 3. Aufl., Krenn-V., Wien, 1985

Weinmann, Alexander: „Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg in Wien 1794-1818“ in *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 23, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1956, S. 135- 184

Wieland, Christoph Martin: „Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 68-70

Wieland, Christoph Martin: „Über eine Stelle in Shakespears Macbeth“, in *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 1, Hrsg. Hansjürgen Blinn, E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1982, S. 145-147

Williams, Simon: „*Shakespeare on the German Stage*“, Bd. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1990

Wurzbach, Constantin von: „*Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*“, Bd. 17, Kaiserl.-königl. Hof - und Staatsdruckerei, Wien, 1867

Anhang

Verzeichnis:

A 1: Johann Mederitsch: Brief an Karl Artaria, 03.07. 1803, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 69671

A 2: Stammbaum, basierend auf Aigner WV S. XXII (ergänzt)

A 3: *Die Tempelherren* -Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana, M.N. 178 (3d) S. 6

A 4: *Macbeth* - Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, MH 6705

A 5: *Macbeth*- Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana, M.N.177, S. 157f

A 6: *Die Bestürmung von Smolensk* – Weißenthurn, Johanna Franul von: „*Schauspiele*“, Bd. 6, Degenschen Buchhandlung, Wien, 1809, S. 113f

A 7: *Die Bestürmung von Smolensk* – Internationale Stiftung Mozarteum (ISM), Bibliotheca Mozartiana, M.N. 183, S. 2, 31-33, 99

A 8: *Schauspielmusik* - Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, MHc 4043

Gallus
 Lemberg d. 3. July 1803.
 nehaltend 21 — — —
 knantwost d. ①



A 2

Andreas und Margaretha Medritsch

Lorenz und Margaretha Pachmayr

Gallus Anton Medritsch

Eva Rosina Pachmayr

*15.10. 1710
Götzendorf/ NÖ
† 30.12. 1774
Wien

* 21.11. 1723
Mühlbach an der
March
† 20.3. 1779
Wien

Anna Maria

Johann

Maria Magdalena

Rosalie Magdalena

* 3.2. 1751

* 26.12.1752

* 1.12.1756

* 10.9.1760

† nach 1779

† 18.12.1735

† 1803

† vor 1774

A 3

6

A-Sm M.N.178(3d) 006

A 4

folgt das Bild der inneren geistigen Harmonie der Seele

alle

Solo. 1^{mo}

Solo. 2^{mo}

il più pp. Solo.

alle

allant galante Harmonie, wie in der Natur der Harmonie der Seele

A5

Handwritten musical score on page 157, labeled A-Sm M.N.177 157. The score is written on ten staves. The first staff contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a common time signature (C). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in German and are partially legible:

den Tagen und
gefühlt den Thron
den Tagen und
den Tagen und
den Tagen und

The page is numbered 157 in the top right corner.

Handwritten musical score on page 158, labeled A-Sm M.N.177 158. The score is written on ten staves. The first staff contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a common time signature (C). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in German and are partially legible:

den Tagen und
gefühlt den Thron
den Tagen und
den Tagen und
den Tagen und

The page is numbered 158 in the top right corner.

A 6

OLENSKI 75

Machtgewölle häuft Leich auf Leiche.

der am besten raufen kann.

ihm Ehre, winkt ihm Sieg: Hau, hau,

Weissenth: Schausp: VI. Bd.

A 7

A-Sm M.N.183_002

Clavini in C

Tympani in C

Cornu in Eb

Flaute in C

Oboe in C

Clarinete B

Fagotti in C

Violini

Viola

Violoncello

Basso

Andante

37

zu Ende der ersten Dreyßig / *Ann die der ersten Dreyßig folgt /*

Violini *dolce e piano*

Viola *dolce e piano*

Violoncello *dolce e piano*

Andante

Adagio

32

20

21

Allegretto in Cordin ferdinandischen folgt der Allarme /

Clarino in C / Allarme!
 Clarini in C / *Gründel festes*
 Tromp. in C
 Corni in C
 Flaut. b
 Oboe b
 Clarinet in C
 Fagott a
 Violini b
 Viola #
 Violoncello Allegro
 Bass

Clarini in C
 Tromp. in C
 Corni in C
 Flaut.
 Oboe
 Clarinet in C
 Fagott
 Violini
 Viola
 Violoncello
 Bass

2^o tempo, pianissimo
2^o tempo, pianissimo
2^o tempo, pianissimo
2^o tempo, pianissimo
2^o tempo, pianissimo
2^o tempo, pianissimo

* (in / una fuit se gr. et al. / 2. 2. ad in fuit.)

A 8

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. At the top left, there is a handwritten note: "unison. MK 46413. UNISON 46413". At the top right, there is a handwritten note: "Part 26". The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. At the top left, there is a handwritten note: "Clarinet". At the top right, there is a handwritten note: "237". At the bottom right, there is a handwritten note: "95". The score is written in a cursive, handwritten style. A circular stamp is visible in the center of the page.

Clarinet
Oboe
Coro
Klarin
oboe
Clarinet
Fagott

237 95

Verlagsgesellschaft v. Meyer
Hamburg

Mein Berman