



Sarah-Denise Fabian

»Schöpfer eines ganz neuen Geschmacks«?

—

Niccolò Jommellis Wirken am württembergischen Hof

Vortrag gehalten am 15. November 2018

im Palais Hirsch, Schwetzingen

Schwetzingen Vortragsreihe »Geschichte erleben«

Vortragsmanuskript



Schwetzingen
Forschungsstelle ›Südwestdeutsche Hofmusik‹
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
2018

Sehr geehrte Damen und Herren,

mein Name ist Sarah-Denise Fabian und ich bin wissenschaftliche Mitarbeiterin der Forschungsstelle ›Geschichte der Südwestdeutschen Hofmusik im 18. Jahrhundert‹ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Ich freue mich, Ihnen im Rahmen der Schwetzingen Vortragsreihe »Geschichte erleben« in den nächsten 70 Minuten etwas über Niccolò Jommellis Wirken am württembergischen Hof erzählen zu dürfen.

»Jommelli, der Schöpfer eines ganz neuen Geschmacks, und sicher eines der ersten musikalischen Genies, die jemahls gelebt haben. Dieser unsterbliche Mann brach sich, wie alle Geister ersten Rangs, eine ganz eigene Bahn. Sein höchst feuriger Geist blickt aus allen seinen Sätzen hervor, brennende Imagination, gleichende Phantasie, großes harmonisches Verständnis; Reichthum melodischer Gänge, kühne stark wirkende Modulationen, eine unnachahmliche Instrumentalbegleitung, – sind der hervorstechende Charakter seiner Opern. Auch erhob sich Jomelli [sic!] zum Rang eines musikalischen Erfinders. Das Staccato der Bässe, wodurch sie fast den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Bestimmung des musikalischen Colorits; und sonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo sind sein!«¹

Mit diesen Worten beginnt Christian Friedrich Daniel Schubart, der Journalist, Dichter und Musiker aus Württemberg, in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* den Abschnitt über Niccolò Jommelli und würdigt ihn dabei als einen der bedeutendsten Komponisten um die Mitte des 18. Jahrhunderts. In der Tat erfuhr Jommelli damals eine große Wertschätzung – heute zählt Jommelli zwar nicht zu den gänzlich vergessenen Komponisten, aber dennoch findet seine Musik – gemessen an der Bedeutung zu Lebzeiten – eher nur am Rande Beachtung.

Eigentlich ist dies verwunderlich, denn – wie Schubart hervorhebt – zählt Jommelli zu den Komponisten, die im 18. Jahrhundert Entscheidendes auf dem Gebiet der Oper geleistet haben. Zum Teil gemeinsam mit dem Librettisten Mattia Verazi erweiterte er die formale Anlage der italienischen Opera seria, indem Elemente aus der französischen Oper integriert wurden. Daneben sind vor allem folgende Aspekte bemerkenswert, die auch Schubart in dem eben vorgelesenen Zitat als Charakteristika anführt: eine besondere Bedeutung der Instrumentalbegleitung in den Opern mit einer eigenständigeren Behandlung der zweiten Violine, Viola und der Bläser sowie ein exaktes Abstufen der Dynamik, insbesondere durch die Vorschrift ›crescendo il forte‹ (also ein Ansteigen der Lautstärke). Diese Neuerungen

¹ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 46f.

konnte Jommelli insbesondere während seiner Wirkungszeit am württembergischen Hof umsetzen, wo ihm Herzog Carl Eugen – bis auf die Wahl der Sujets – im musikalischen Bereich freie Hand ließ. So wurden Jommelli vielfältige Gestaltungsfreiheiten ermöglicht, indem der Herzog zumindest in den ersten Jahren großzügig aufwendige Inszenierungen und Verpflichtungen berühmter Sänger und Instrumentalisten unterstützte.

Um eben diesen Abschnitt in Jommellis Leben soll es in der nächsten Stunde gehen: Nach einer kurzen Darstellung von Jommellis Biographie werde ich mich seiner Zeit am württembergischen Hof zuwenden. Dabei werde ich zum einen auf seine recht umfangreiche Personalakte eingehen, zum anderen aber natürlich auf seine in Stuttgart und Ludwigsburg entstandenen Werke – an ausgewählten Klangbeispielen werden Sie auch kleine Ausschnitte von Jommellis Musik hörend kennen lernen.

Jommelli – Biographie

Niccolò Jommelli wurde am 10. September 1714 in Aversa bei Neapel geboren – sein Vater, Francesco Antonio Jommelli, war ein wohlhabender Tuchhändler. Seinen ersten Musikunterricht erhielt Jommelli bei dem Kanonikus Muzzillo in Aversa, ab 1725 wurde er dann am Conservatorio San Onofrio in Neapel weiter ausgebildet und schließlich wechselte er drei Jahre später an das Conservatorio Santa Maria della Pietà dei Turchini.

Insgesamt wurden Jommellis Ausbildung und erste Tätigkeiten als Komponist in Italien von der Bekanntschaft mit führenden Komponisten und Theoretikern wie Leonardo Leo, Johann Adolph Hasse und Padre Giovanni Battista Martini sowie von Kontakten zu einflussreichen Herrschenden geprägt. So trat er – unterstützt vom Marchese del Vasto Avalos – 1737 mit der Opera buffa *L'errore amoroso* in Neapel das erste Mal an die Öffentlichkeit. Jommellis erste Opera seria *Ricimero re de'Goti* wurde wiederum dank der Bekanntschaft mit dem einflussreichen Herzog von York (dem späteren Kardinal Heinrich Benedikt) 1740 in Rom erfolgreich aufgeführt.

Im gleichen Jahr komponierte er noch weitere Opern für verschiedene italienische Städte, wandte sich aber auch geistlichen Werken zu und wurde Mitglied der traditionsreichen Accademia filarmonica in Bologna. Schließlich führte sein Weg weiter in den Norden Italiens: Nachdem 1741 Jommellis Opera seria *Merope* in Venedig sehr erfolgreich uraufgeführt worden war, wurde er dort vermutlich ab Herbst 1745 am Ospedale degl'Incurabili als Kapellmeister angestellt. Jommelli wurde also Nachfolger von Hasse, der ihn dafür empfohlen hatte. Entsprechend der Anforderungen der Stelle komponierte Jommelli

in der Lagunenstadt zahlreiche Kirchenwerke für die Schülerinnen des Instituts – so zum Beispiel 1746 das zweichörige ›Laudate pueri‹ in B-Dur.

Zwei Jahre später ging Jommelli wieder weiter in den Süden – nach Rom. Der Herzog von York war dort inzwischen Kardinal und so setzte sich dieser gemeinsam mit Kardinal Alessandro Albani bei Papst Benedikt IV. dafür ein, dass Jommelli die Stelle eines maestro coadiutore der päpstlichen Kapelle erhielt. Außerdem wurde Jommelli in die Accademia di Santa Cecilia aufgenommen.

Zuvor wurde ihm ein Aufenthalt in Wien ermöglicht, wo er mit dem dortigen Hofdichter Pietro Metastasio – dem wichtigsten Librettisten des 18. Jahrhunderts – persönlich bekannt wurde, die reformatorischen Bestrebungen um die Opera seria kennen lernte und auch selbst einige Opern für das Wiener Burgtheater komponierte. Zurück in Rom kam Jommelli seiner Stelle am Petersdom nach und so entstand in diesen Jahren der Großteil seiner geistlichen Werke. Daneben schrieb er aber weiterhin für das Musiktheater – Opere serie, Opere buffe und Intermezzi. Schließlich wurde Jommelli im Jahr 1753 in die Accademia dell'Arcadia aufgenommen – eine besondere Wertschätzung, die sein Ansehen als Komponist widerspiegelt.

Dass Jommelli zunehmend auch über Italiens Grenzen hinaus wahrgenommen wurde, zeigen die Angebote verschiedener Höfe Anfang der 1750er Jahre. Mannheim, Lissabon und Stuttgart bemühten sich um den geschätzten Italiener – Jommelli ging schließlich an den württembergischen Hof. Bereits vor seiner Anstellung erklang in Stuttgart Jommellis Musik: Am 11. Februar 1751, am Geburtstag des Herzogs, wurde etwa die ursprünglich für Italien komponierte Oper *Ezio* aufgeführt. 1753 kamen dann in Stuttgart auch extra für den württembergischen Hof komponierte Opere serie Jommellis zur Aufführung: Im Februar 1753 wurde Jommellis erste Fassung von *Fetonte* nach einem Libretto von Leopoldo de Villati uraufgeführt. Nachdem Herzog Carl Eugen im Frühjahr 1753 nach Rom gereist war und dort persönlich Jommelli kennengelernt hatte, komponierte der Italiener für den Geburtstag der Herzogin am 30. August eine Festoper (*La clemenza di Tito*) und leitete diese Aufführung auch selbst in Stuttgart. Anschließend erhielt Jommelli seinen Anstellungsvertrag als Oberkapellmeister am württembergischen Hof – offizieller Dienstbeginn war jedoch erst der 1. Januar 1754. Jommellis Zeit in Stuttgart und Ludwigsburg ist als Glanzzeit seines musiktheatralen Schaffens zu sehen – darauf werde ich im Folgenden noch ausführlich eingehen.

Gut 15 Jahre blieb Jommelli am württembergischen Hof. Der Oberkapellmeister genoss anfangs das vollste Vertrauen des Herzogs, Ende der 1760er Jahre verschlechterte sich aber

das Verhältnis. 1769 bat Jommelli schließlich um Entlassung – unbeantwortet gebliebene Briefe an den Hof, Einstellung neuer Musiker ohne Absprache mit ihm, der Tod seiner Frau und Jommellis eigener angegriffener gesundheitlicher Zustand bewegten ihn zu diesem Schritt. Er ging zurück in seine Heimat und lebte bei seinen Geschwistern in Aversa. Von dort komponierte er jedoch weiterhin für italienische Städte (etwa Neapel und Rom) sowie regelmäßig für den portugiesischen Hof von Joséf I. in Lissabon. Hier lieferte Jommelli vor allem revidierte Fassungen früherer Opern. Mit seinen letzten, weniger ausgedehnten Opern (zum Beispiel die Opera seria *Armida abbandonata* 1770) erzielte er allerdings in Neapel keine großen Erfolge mehr – Wolfgang Amadeus Mozarts Urteil („zu altväterisch“²) mag dabei für die jüngere Generation charakteristisch sein.

Trotz einer teilweisen Lähmung durch einen Schlaganfall im Jahr 1771 komponierte Jommelli weiter – Giuseppe Sigismondo und sein Bruder halfen dem Komponisten beim Schreiben seiner Partituren und Briefe. Die 1774 komponierte Psalmaphrase ›Pietà Signore‹ dürfte noch einmal recht erfolgreich gewesen sein – zahlreiche Abschriften und Drucke aus dem 18. Jahrhundert belegen ihre weite Verbreitung. Nach einem zweiten Schlaganfall starb Jommelli am 25. August 1774 und wurde in der Kirche Sant’ Agostino della Zecca in Neapel beigesetzt.

Der württembergische Hof im 18. Jahrhundert

Im Folgenden soll es nun um Jommellis erfolgreiche Zeit am württembergischen Hof unter Herzog Carl Eugen gehen. Jommelli kam im Jahr 1753 nach Stuttgart und wurde mit dem Jahr 1754 als Oberkapellmeister eingestellt. Jommellis Zeit am württembergischen Hof begann also gut neun Jahre nach dem Regierungsantritt von Herzog Carl Eugen und fiel damit in einen für die musikalischen Entwicklungsmöglichkeiten günstigen Abschnitt – die 1750er und 1760er Jahre unter Jommellis Zeit gelten gemeinhin als Blütezeit der württembergischen Hofmusik.

Dass Jommelli wirklich in einer für das Musikleben glückliche Phase an den württembergischen Hof kam, verdeutlicht ein kurzer Überblick über die Entwicklung der württembergischen Hofmusik im 18. Jahrhundert:

Das erste Drittel des 18. Jahrhunderts stand unter der Herrschaft von Herzog Eberhard Ludwig. Unter seiner Regierung wurde das höfische Musik- und Theaterleben professioneller

² Wolfgang Amadeus Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, erweiterte Ausgabe, hrsg. von Ulrich Konrad, Bd.1, Kassel u.a. 2005, S. 358.

und internationaler – Eberhard Ludwig war bereit, große Summen für das Engagement internationaler Künstler und insgesamt für die Erweiterung der Hofkapelle auszugeben. Daneben floss viel Geld in das Errichten repräsentativer Bauten. So ließ der Herzog 1704 nach Versailler Vorbild Ludwigsburg als neue Residenz erbauen und schließlich verlegte Eberhard Ludwig die Residenz von Stuttgart nach Ludwigsburg – seit 1718 hielt sich die Hofhaltung dort auf, 1725 erfolgte dann die Übersiedlung der Hofmusik nach Ludwigsburg. Die Residenzverlegung kam dabei auch dem Privatleben des Herzogs zupass: Da seine Ehefrau Johanna Elisabeth von Baden-Durlach nach der Residenzverlegung in Stuttgart blieb, konnte er dort der außerehelichen Verbindung mit seiner Mätresse Wilhelmine von Grävenitz nachgehen. Das extra erbaute Jagd- und Lustschloss ›Favorite‹ diente den beiden als Rückzugsort.

Als 1731 der Erbprinz Friedrich Ludwig starb und damit abzusehen war, dass das protestantische Württemberg an eine konvertierte Nebenlinie übergehen würde, änderte der Herzog sein Verhalten. Er trennte sich von seiner Geliebten Wilhelmine von Grävenitz und schrieb in seinem Testament den lutherischen Glauben für Württemberg fest. Ändern konnte er jedoch nichts mehr – für einen weiteren Nachkommen war es zu spät und so trat 1733 Carl Alexander die Herrschaft an.

Herzog Carl Alexander stammte wiederum aus der wenig begüterten Nebenlinie Winnental, die eigentlich der evangelischen Konfession angehörte, Carl Alexander war allerdings 1712 zum katholischen Glauben konvertiert. Mit seinem Regierungsantritt im Jahr 1733 gab es also einen Umbruch in Württemberg: Seit dem 16. Jahrhundert waren Stuttgart und der württembergische Hof protestantisch, mit Carl Alexander und auch den beiden späteren Herzögen Carl Eugen und Friedrich Eugen entstand nun eine Religionsverschiedenheit von Herrschaft und Land. Damit war verbunden, dass die württembergischen Landstände deutlichen Einfluss auf den Geheimen Rat hatten und ihre Kontrolle über das Kirchengut – de facto die Macht im Gemeinwesen – ausgedehnt wurde.

Carl Alexander verlegte mit seinem Regierungsantritt die Residenz wieder nach Stuttgart. Im Bereich der Hofmusik setzte er die bereits von seinem Vorgänger begonnene internationalere Ausrichtung des Ensembles fort – er erweiterte das Opernensemble sogar deutlich durch zahlreiche weitere italienische Musiker.

Als Carl Alexander 1737 verstarb, war sein Sohn Carl Eugen noch zu jung, um die Herrschaft anzutreten. So gab es in den Jahren 1737 bis 1744 die sogenannte Vormundschaftsregierung unter Carl Rudolf von Württemberg-Neustadt und Carl Friedrich von Württemberg-Oels. In dieser Zeit wurde eine strenge Sparpolitik verfolgt, was für die Hofmusik bedeutete, dass

zahlreiche Musiker entlassen wurden – die Kapelle wurde schließlich auf siebzehn Musiker und sieben Sänger reduziert. Die wenigen verbleibenden Musiker, deren Gehalt gekürzt wurde, standen unter der Leitung von Johann Daniel Hardt, der in dieser Zeit für die Kirchen- und Kammermusik zuständig war.

Dies änderte sich dann deutlich mit dem Regierungsantritt von Carl Eugen im Jahr 1744. Unter dem kunstliebenden, aber auch launischen und prunksüchtigen Herzog nahm die Hofmusik noch einmal eine ganz ähnliche Entwicklung wie unter Eberhard Ludwig und Carl Alexander: Das Personal wurde, insbesondere durch die Einstellung zahlreicher italienischer Musiker, vergrößert – dies verdeutlicht ein Blick auf die Zahlen der italienischen Musiker, die während des 18. Jahrhunderts am württembergischen Hof tätig waren.

Die Zahlen der Tabelle stützen sich dabei auf einer Auswertung der Personalakten und der Hofadressbücher, in denen die am Hof angestellten Musiker aufgelistet sind. Während unter Eberhard Ludwig die Anzahl der italienischen Musiker relativ konstant bei vier liegt, steigt sie unter Carl Alexander auf zwölf an. Unter der Vormundschaftsregierung werden die italienischen Künstler auf ein Minimum reduziert und unter Carl Eugen steigen sie dann kontinuierlich an – in den 1760er Jahren sind immer weit über 20 italienische Musiker am Hof angestellt. Die große Anzahl der Italiener ist auch im Vergleich zu anderen Höfen bemerkenswert – die meisten Höfe im deutschsprachigen Gebiet hatten italienische Musiker für die Aufführungen der italienischen Opera seria angestellt, aber nicht in diesem Umfang, wie es am württembergischen Hof in den 1760er Jahren der Fall war – hier machte der Anteil der italienischen Musiker zeitweise sogar die Hälfte der insgesamt angestellten Hofmusiker aus. Die in der Tabelle geklammerten Zahlen der Jahre 1752 bis 1758 bedeuten, dass in diesen Jahren der zuvor als Oberkapellmeister tätige Giuseppe Antonio Brescianello noch in den Hofkalendern geführt wird – er war in diesen Jahren aber bereits berentet und nicht mehr aktiv für die Hofmusik zuständig.

Neben der Erweiterung des Personals ließ Carl Eugen neue, repräsentative Gebäude errichten und veranstaltete prunkvolle Feste – was wiederum günstige Rahmenbedingungen für prächtige Operaufführungen waren. Gleich zu Beginn seiner Regierung genehmigten Landstände, Vertreter der evangelischen Geistlichkeit und Vertreter des Bürgertums Gelder für den Neubau eines repräsentativen Residenzschlosses in Stuttgart. Damit wollten sie eine Rückverlegung der Residenz nach Ludwigsburg vermeiden.

Trotzdem kam es dazu – unglücklicherweise brannte das neue Schloss in Stuttgart 1762 fast vollständig aus – 1764 verlegte Carl Eugen schließlich die Residenz erneut nach Ludwigsburg. Dies war auch eine Reaktion auf den wegen der verschwenderischen

Hofhaltung aufgekommenen Konflikt zwischen dem Herzog und den Landständen. Im Zuge der Residenzverlegen ließ Carl Eugen, nachdem er bereits 1750 in Stuttgart das Lusthaus zu einem der größten Opernhäuser hatte umbauen lassen, auch ein Opernhaus in Ludwigsburg errichten, was es bis zu dem Zeitpunkt dort noch nicht gegeben hatte. Daneben wurde in Ludwigsburg das Seeschloss ›Monrepos‹ erbaut sowie eine Porzellanmanufaktur errichtet. Bis zur Rückverlegung der Residenz nach Stuttgart im Jahr 1775, hielt Herzog Carl Eugen insgesamt an unterschiedlichen Schlössern Residenz – neben Stuttgart und Ludwigsburg auch in Teinach, Urach, Grafeneck und Tübingen – überall wurden Theater errichtet und überall reisten Orchester- und Theaterpersonal mit.

Carl Eugen ließ dabei regelmäßig neue Opernwerke und Ballette mit enormem Aufwand an Darstellern, Kostümen, Ausstattung und Dekoration aufführen. So erhielt das kulturelle Leben wertvolle Impulse, insbesondere auch dadurch, dass vor allem zwei Künstler diese Zeit zur Umsetzung ihrer Ideen nutzen: neben Niccolò Jommelli der französische Ballettmeister Jean Georges Noverre, der mit seinen dramatischen Handlungsballetten auf dem Gebiet des Tanzes neue Wege ging.

Dies alles – Baumaßnahmen, Residieren in unterschiedlichen Schlössern, aufwendige und damit kostspielige Opern-, Theater- und Ballettaufführungen – geschah bis Ende der 1760er Jahre ohne Rücksicht auf die Staatskasse. Und so kam, was kommen musste: In den 1770er Jahren war Carl Eugen zu drastischen Sparmaßnahmen gezwungen und entließ in diesem Zuge auch zahlreiche Musiker, insbesondere die ausländischen Künstler, deren Gehalt relativ hoch gewesen war. Die später so genannte Hohe Karlsschule sollte dann als Ersatz dienen – sie sorgte für kostengünstigen Orchester- und Ballettnachwuchs, indem die Auszubildenden sich lebenslang zu herzoglichem Dienst verpflichteten.

Jommellis Zeit am württembergischen Hof – Informationen aus der Personalakte

Jommellis Wirkungszeit am württembergischen Hof fällt also in eine der glücklichen Phasen am württembergischen Hof, in der viel Geld in die Erweiterung und Italianisierung des Personals sowie in prunkvolle Feste mit musikalischen Aufführungen floss. Dies waren natürlich ideale Arbeitsbedingungen für Jommelli und er muss seine Arbeit in den ersten Jahren auch zur vollsten Zufriedenheit des Herzogs erfüllt haben. Zumindest legt ein Blick in seine Personalakte dies nahe. Sie ist wirklich sehr umfangreich, aber es stapeln sich dort vor allem Dokumente, die aus dem letzten Jahr seines Dienstes am württembergischen Hof und aus den Jahren nach seiner dortigen Anstellung stammen. Aus den ersten Jahren ist bis auf die

Verhandlungen der Anstellung kaum etwas aktenkundig geworden – wie Jommelli gewirkt hat, muss also den Vorstellungen des Hofes entsprochen haben.

Aus den letzten Dienstjahren werden wiederum vor allem die aufgekommenen Unstimmigkeiten zwischen dem Oberkapellmeister und dem Herzog sowie Jommellis zahlreiche Schulden thematisiert. Ersteres wird schon Anfang des Jahres 1769 deutlich – also gut ein halbes Jahr, bevor Jommelli dann tatsächlich um Entlassung bittet.

In einem Brief an den Herzog, den Jommelli am 24. Februar 1769 in Ludwigsburg verfasste, beschwerte er sich darüber, dass er alle Originale und Kopien seiner am württembergischen Hof komponierten Werke abgeben musste. Er beteuert, dass er alle Werke, die er in Ludwigsburg bei sich hatte, abgegeben hätte. Nur die Kopien der Werke, bei denen noch eine zweite Cembalostimme fehlte, hätte er bereits nach Italien geschickt, um dort daran zu arbeiten. Jommelli plante nämlich zu diesem Zeitpunkt mit seiner schwer kranken Frau zu deren Genesung in ihre Heimat zu reisen. Der Oberkapellmeister beabsichtigte aber wohl zu diesem Zeitpunkt anschließend wieder nach Ludwigsburg zurückzukehren. Gleichwohl schreibt Jommelli, ihm sei zu Ohren gekommen, dass das Gerücht kursiere, er wolle mit dieser Reise die Abschriften seiner Werke an sich nehmen und nie mehr zurückkehren. Außerdem führt der Oberkapellmeister weiter an, dass seiner Meinung nach jeder Komponist ein Recht darauf hätte, wenigstens Kopien seiner Werke zu besitzen – bei seinem Vorgänger Brescianello sei dies auch so gewesen (der Hof hätte schließlich nach Brescianellos Tod seiner Witwe die Musikalien abgekauft).

Der Ton der Kommunikation verschärfte sich im Laufe des Jahres und was im Februar noch als Gerücht kursierte, bewahrheitete sich: Jommelli blieb in Italien – vermutlich mit den restlichen Kopien seiner Werke. Aus Neapel bat er schließlich am 9. September 1769 um Entlassung, wohlwissend, dass er die Originale seiner Werke nicht erhalten und ihm auch keine Rente gezahlt werden würde. In dem Brief schwingt auch Jommellis Enttäuschung mit. Dass in den letzten Monaten Musiker ohne sein Wissen entlassen und eingestellt wurden, muss ihn offensichtlich sehr getroffen haben – gerade weil er die Jahre davor das vollste Vertrauen des Herzogs genossen hatte. So fragt er, warum seine Briefe unbeantwortet geblieben seien, ob er sich etwa in Indien oder der Mongolei befinden würde. Er würde sich doch nur in Italien aufhalten und dies wäre doch wirklich keine Entfernung gewesen, um mit ihm die anliegenden Dinge zu besprechen.

Danach müssen sich die Wogen etwas geglättet haben, denn die Personalakte enthält auch nach Jommellis Entlassung noch ein paar Briefe an den württembergischen Hof Anfang der

1770er Jahre, in denen der Italiener über mögliche Opernsujets und vor allem geeignete italienische Sänger und Sängerinnen schreibt.

Die Personalakte Jommellis ist aber vor allem so umfangreich, weil der württembergische Oberkapellmeister einen sehr großen Betrag Schulden zurückgelassen hat – hier sehen Sie einen Ausschnitt einer Liste mit allen verbleibenden Schulden aus dem Jahr 1771, also ungefähr zwei Jahre nach Jommellis Weggang aus Ludwigsburg. In der Personalakte finden sich dabei viele Schreiben, in denen die zahlreichen Gläubiger auflisten, was ihnen der ehemalige Oberkapellmeister alles genau schuldet beziehungsweise wofür sie ihm Geld geliehen hatten. Dass dabei die Schulden sich in solch einer Höhe bewegten, dass die Gläubiger Angst hatten, ihr Geld nie mehr wieder zu sehen, wird einem Ausschnitt aus einem Schreiben vom 10. April 1770 deutlich, das verschiedene Gläubiger gemeinsam unterzeichnet haben. Hier schreiben sie: »An den ehemaligen herzogli[che]n OberCapellMeister Jomelli haben Wir die gehorsamste Supplicanten in circa 1600 g[u]ll[den] zu fordern. Derselbe hat Uns zwar jederzeit und besonders bei seiner Abreise von hier versichert, daß Er bei denen Herrschaftl[iche]n Cassen noch einen beträchtlichen Rückstand hätte, woran wir uns jederzeit halten könnten. Allein bei genauer Erkundigung hat sich geäußert, daß ihm mehr nicht als 300 g[u]ll[den] gut stünden.« Unbegründet war die Angst jedenfalls nicht, die Dokumente belegen, dass auch nach Jommellis Tod nicht alle Schulden zurückgezahlt worden waren.

Die Kommunikation lief dabei teilweise über Mattia Verazi, den kurpfälzischen Hofpoeten Carl Theodors, der als Vertreter von Jommelli bezüglich dessen Besitzes fungierte. Zum Ausgleich der Schulden wurden nämlich Jommellis Möbel, Gegenstände und Pflanzen seiner Wohnung in Ludwigsburg verkauft. Dass Jommelli so viele Schulden hatte, war für alle Involvierten damals mit viel Bürokratie verbunden. Für uns Wissenschaftler heute sind diese Briefe und Listen aber ein glücklicher Fund, denn darüber kann man sich ungefähr ein Bild davon machen, wie Jommelli in seiner Zeit am württembergischen Hof gelebt hat.

Beispielsweise findet sich eine Auflistung aller Literatur, die der Oberkapellmeister in seiner privaten Bibliothek hatte: Neben diversen Zeitschriften besaß Jommelli Literatur, die man als gebildeter Mensch damals besaß – entsprechend der kulturellen Vorliebe am Hof vor allem italienisch- und französischsprachige Werke wie diejenigen von Pietro Metastasio, Molière und Voltaire. Einer Liste, die im April 1770 angefertigt wurde, kann man außerdem entnehmen, was sich – nach einem ersten Verkauf einiger Gegenstände Jommellis – zu dem Zeitpunkt noch in der Wohnung befand. So gab es zum Beispiel im Eingangsbereich eine Klingel (oder Glöckchen) aus Metall mit einer Kordel und einen vierarmigen Leuchter. In der Orangeria wiederum unter anderem verschiedene Vasen und Rosmarin. Die Säle (größeren

Räume) waren tapeziert – also zur damaligen Zeit eine luxuriöse Ausstattung –, beispielsweise gab es im zweiten Saal an den Wänden gelbe und rote Stofftapeten, die in Wien bemalt worden waren, daneben sechs Sessel und zwei weiße Vorhänge mit Kordeln. Im Garten und der Orangerie gab es Orangenbäume, Feigen, Lorbeerbäume, Rosmarin und Hyazinthen. Jommelli hatte offensichtlich in Ludwigsburg eine sehr geräumige und kostspielig eingerichtete Unterkunft. Der eigentliche Besitz Jommellis muss sogar deutlich größer gewesen sein, eine erste (deutlich schlechter lesbare) Liste, die Verazi einem Brief beifügte, enthält noch mehr Gegenstände als diese Liste hier.

Jommellis Wirken am württembergischen Hof

Die Schulden machte Jommelli am württembergischen Hof sozusagen nebenbei – seine Hauptbeschäftigung als Oberkapellmeister war natürlich das Komponieren und die Leitung der Hofmusik. Schon mit seiner Einstellung war geplant, dass – wenn Johann Daniel Hardt, der die Funktion des Kapellmeisters ausübte, stirbt – aus den zwei Stellen des vormaligen Oberkapellmeisters Brescianello und des Kapellmeisters Hardt eine einzige Stelle wird, die dann Jommelli alleine ausfüllen sollte. Sein Gehalt entsprach dabei dem, was sein Vorgänger Ignaz Holzbauer erhalten hatte, wie dem Dekret vom 21. November 1753 zu entnehmen ist.

In der Tat hatte Jommelli als Oberkapellmeister nahezu uneingeschränkte Macht in allen musikalischen Angelegenheiten. Der Schwerpunkt seines Schaffens war dabei entsprechend der Vorlieben des Herzogs das Musiktheater – das Komponieren von Instrumentalmusik und geistlicher Musik stellte während seiner Zeit am württembergischen Hof nur einen Randbereich dar. So sind aus diesem Abschnitt von Jommellis Wirken nur vier Kirchenmusikwerke überliefert: eine *Missa pro defunctis* in Es-Dur, ein *Miserere* in g-Moll, ein *Te Deum* in D-Dur sowie eine *Missa a 4 voci concertata* in D-Dur. Drei der vier Werke sind zu ganz konkreten Anlässen entstanden: Das Requiem komponierte er 1756 für die Beisetzung der Herzoginmutter, Maria Augusta; das *Te Deum* 1763 zum Geburtstag Carl Eugens und die Messe in D-Dur 1766 zur Einweihung der neuen herzoglichen Kapelle im Schloss Solitude. Jommelli wandte sich also der Kirchenmusik in Stuttgart und Ludwigsburg nur bei außergewöhnlichen Gelegenheiten zu. Dabei griff er zum Teil auf Passagen aus geistlichen Werken zurück, die er bereits zu einem früheren Zeitpunkt in Italien komponiert hatte. Allerdings hat Jommelli diese nicht 1:1 kopiert, sondern umgestaltet und den neuen Zusammenhängen angepasst – musikalisch finden sich in den Kirchenwerken nämlich ähnliche Tendenzen wie in Jommellis Opern: etwa ein größerer Instrumentalapparat,

Eigenständigkeit des Orchester-Parts oder dicht angeschlossene Einzelsätze beziehungsweise eine Tendenz zur Durchkomposition.

Und um diesen Bereich – das Opernschaffen Jommellis am württembergischen Hof – soll es nun auch im Folgenden gehen. Als Oberkapellmeister komponierte Jommelli in Stuttgart und Ludwigsburg circa zwei Bühnenwerke pro Jahr, dabei musste er eigentlich nur die Sujets und die Gestaltung der Opern mit dem Herzog absprechen – Carl Eugen wählte die Libretti aus. Dass der Herzog zudem bereit war, große Summen für Engagements sehr guter Sänger und Sängerinnen sowie aufwendige Inszenierungen auszugeben, waren natürlich wunderbare Arbeitsbedingungen für den Italiener. So konnte Jommelli nämlich einerseits virtuose, wirkungsvolle Arien komponieren, die von den Sängern perfekt ausgeführt wurden, andererseits konnten auch Szenen mit spektakulären Ereignissen auf der Bühne realisiert werden. Dies schildert Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*: »Diese Opern [also Jommellis] wurden nicht nur mit ungewöhnlicher Pracht aufgeführt, sondern auch bis zur höchsten Vollkommenheit executirt. Unter Jomelli ward die Wirtembergische Hofmusik eine der ersten der Welt.«³

Das Experimentieren mit der Opernform ist dabei deswegen bemerkenswert, weil Oper an den Höfen Europas (mit Ausnahme Frankreichs) um die Mitte des 18. Jahrhunderts nämlich in der Regel italienische Opera seria bedeutete. Dieser sogenannten ernstesten Form der italienischsprachigen Oper, die in drei Akte unterteilt wurde, lag meist ein Libretto des eingangs schon erwähnten Wiener Hofpoeten Pietro Metastasio zugrunde. In der Regel gab es bei der Handlung einen Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, der sich zum »lieto fine« (glücklichen Schluss) hin löste und so am Ende der Oper die ins Wanken geratene Ordnung wieder hergestellt wurde.

An die Opera seria war eine relativ klare Rollenhierarchie geknüpft: An der Spitze stand (als Abbild der gesellschaftlichen Hierarchie im 18. Jahrhundert) der Herrscher, ihm folgten zwei Paare: Primo Uomo und Prima Donna (erster Mann und erste Frau) sowie Secondo Uomo und Seconda Donna, darunter gab es meist noch die sogenannten Confidenti (Vertraute, Stichwortgeber). Diese Hierarchie schlug sich dann auch in der Anzahl der Arien nieder – der Herrscher hatte in der Regel drei oder vier Nummern zu singen, die Primarier fünf, die Sekundarier drei Arien und die Confidenti eine. Überhaupt bedeutete Opera seria für die musikalische Anlage eine relativ standardisierte Abfolge von Rezitativ und Arie. Während das Rezitativ primär dazu da war, die Handlung voranzutreiben, dienten die Arien dem Darstellen der Gefühle. Diese waren als da-Capo-Arien komponiert, was bedeutete, dass nach

³ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 149f.

einem A-Teil ein kontrastierender B-Teil folgte und anschließend noch einmal (als da Capo) eine Wiederholung des A-Teils erklang, wobei der Sänger oder die Sängerin den erneuten A-Teil virtuos verzierte.

Mit diesem standardisierten Typus der italienischen Opera seria experimentierten um die Mitte des 18. Jahrhunderts einige Komponisten. An verschiedenen Orten wurde versucht, die italienische Oper zu reformieren, sich von der Metastasianischen Ästhetik zu distanzieren und Elemente der französischen Oper zu integrieren – allen voran Tommaso Traetta in Parma und Christoph Willibald Gluck in Wien.

Insbesondere Letzteres tat auch Jommelli in Stuttgart: Vor allem in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Verazi fügte er zahlreiche französische Elemente in seine italienischen Opern ein – so die Wahl mythologischer Stoffe mit spektakulärem Bühnengeschehen, das Verwenden von Ensembles und Chören sowie eine freie Kombination derselben mit Accompagnato-Rezitativen und Arien zu Szenenkomplexen. Die Arien weichen dabei teilweise vom bekannten ABA-Schema ab. Außerdem stellen das Integrieren spektakulärer Finali und Tanz französische Elemente dar.

Wirft man einen Blick auf die am württembergischen Hof komponierten Werke, so fällt auf, dass Jommelli hierbei einige Libretti Verazis vertonte (in der Liste türkis markiert), dem Großteil der Opern aber Libretti Metastasios zugrunde liegen (gelb markiert). Diese Zahlen verdeutlichen eigentlich ganz gut Jommellis Wirken: Er experimentierte mit der italienischen Opera seria – vorrangig (aber nicht nur) in den Opern mit Libretti Verazis. Jommelli ging es jedoch nicht nur darum – das wird deutlich an der großen Zahl an vertonten Metastasio-Opern, die allerdings allesamt nicht durchweg der Ästhetik des Wiener Poeten verpflichtet sind. In allen Werken sticht nämlich als Merkmal vor allem das hervor, was Jommellis Musik durchweg kennzeichnet: der Versuch, die Ausdrucksfähigkeit der Musik (und das heißt des Orchesterparts) zu steigern. Der musikalische Part, die Instrumentalmusik, gewinnt bei Jommelli an Eigenständigkeit, indem er die Emotionen der jeweiligen Szene nicht nur über den vokalen Part, sondern gerade durch die Instrumentalmusik auszudrücken versuchte. Dazu gehören etwa die eigenständigere Behandlung der Bläser, zweiten Violinen und Bratschen, aber auch das gezielte Einsetzen von Crescendo, dem Ansteigen der Lautstärke.

Verdeutlichen möchte ich Ihnen dies an vier Beispielen, bei denen unterschiedliche Aspekte im Vordergrund stehen: das Komponieren für gefeierte Starvirtuosen, das Aufweichen der klassischen Formen der Opera seria sowie das Einbeziehen französischer Elemente – und bei allen Beispielen wird deutlich, welche große Bedeutung dem begleitenden Orchester zukommt. Beispiel für eine virtuose Arie ist die Arie der Dido »Sono regina, e son amante« aus der

fünften Szene des ersten Aktes der Oper *Didone abbandonata*, die Jommelli 1763 anlässlich der Geburtstagsfeierlichkeiten des Herzogs komponierte. Die Oper, bei der Jommelli ein Libretto Metastasios vertonte, handelt – wie der Titel sagt – von der aus der griechischen Mythologie überlieferten und damals wie heute allgemein bekannten Geschichte Didos.

Trotzdem ganz kurz eine Handlungszusammenfassung: Im Gegensatz zu Iarbas, dessen Werben Dido mehrfach abgewiesen hat, konnte Aeneas die Liebe der Königin von Karthago gewinnen. Im Traum erscheint ihm jedoch sein Vater, der ihn an sein Versprechen erinnert, in Italien ein neues Troja zu errichten. Aeneas fasst den Entschluss abzureisen – auch Didos vorgetäuschte Drohung, Iarbas zu heiraten, kann ihn nicht von seinen Plänen abbringen. Bei einem Kampf zwischen Troern und Mohren unterliegt Iarbas und er schwört, sich an Dido zu rächen. So steckt er schließlich Karthago in Brand. Die verzweifelte Dido – ihr Reich steht in Flammen, Aeneas hat sie verlassen und von ihrer Schwester Selene, die ihr erst jetzt gesteht, dass sie auch Aeneas liebt, fühlt sie sich hintergangen – stürzt sich am Ende der Oper in den brennenden Palast. Es handelt sich hier also beim Metastasio-Libretto bemerkenswerterweise um kein typisches »lieto fine«: Zum Schluss ist zwar auf moralischer Seite die Ordnung wieder hergestellt, aber die Oper nimmt für die weibliche Hauptfigur ein tragisches Ende.

In ihrer Auftrittsarie in der fünften Szene des ersten Aktes präsentiert sich Dido als selbstbewusste Königin Karthagos. Mit »Sono regina, e son amante« verdeutlicht die Protagonistin, dass sie Königin von Karthago, aber auch verliebt ist. Dabei betont sie, dass sie selbstbestimmt lebt (»E l'impero io sola voglio | Del mio soglio, e del mio cor« – ich möchte allein eine Herrschaft über mein Reich und über mein Herz haben). Ihre Macht – und zwar weder über ihre Herrschaft noch über ihr Herz (»della gloria, e dell'amor«) – soll also nicht eingeschränkt werden; wer dies versucht, wird es vergeblich versuchen. Damit wehrt sich Dido auch gegenüber den Werbungen Iarbas.

Jommelli komponierte die Arie für Maria Masi Giura, eine gefeierte Sopranistin, die 1763 die Rolle der Dido sang. Überhaupt gab es bei der Uraufführung von Jommellis *Didone abbandonata* eine absolute Starbesetzung – wie ein Blick auf die im Libretto überlieferte Auflistung zeigt, waren wirklich alle Rollen mit herausragenden italienischen Sängern und Sängerinnen besetzt (Enea wurde von Giuseppe Aprile gesungen, die Rolle des Iarba von Arcangelo Cortoni und diejenige der Selene von Monica Bonani).

Die mit dem Violinisten Angelo Giura verheiratete Maria Masi Giura wirkte von 1756 bis 1768 am württembergischen Hof. Zuvor war sie Teil der Operntruppe Pietro Mingottis gewesen und in Hamburg und Kopenhagen aufgetreten; nach ihrer Anstellung in Stuttgart wirkte sie noch bis 1789 in Italien als Sängerin. Während ihrer Zeit in Stuttgart und

Ludwigsburg wurde sie in den Hofkalendern als Kammervirtuosin geführt und sie erhielt in Jommellis Opern zahlreiche ›Prima Donna‹-Rollen. Wie virtuos Maria Masi Giura singen konnte, wird auch an der Auftrittsarie der Dido deutlich.

Jommelli vertont die Arie als eine dal-Segno-Arie: Nach dem A-Teil, der wie üblich in zwei Textdurchläufen die erste Strophe vertont, erklingt ein B-Teil mit der zweiten Strophe. Dieser kontrastiert durch eine zurückgenommene Besetzung, eine von Pausen durchsetzte Struktur und einen insgesamt ruhigeren Gestus deutlich mit dem A-Teil. Schließlich erklingt ein Überleitungsteil und dann wird noch einmal ein Abschnitt des sehr ausgedehnten A-Teils wiederholt – dal segno (also ab dem Zeichen) bis zum Schluss und eben nicht wie bei der da-Capo-Arie der gesamte A-Teil.

Insbesondere im A-Teil ist die Gesangslinie sehr virtuos komponiert – dies spiegelt den Inhalt der ersten Strophe wider. Dido präsentiert sich als selbstbewusste Herrscherin, die selbstbestimmt regiert und liebt. Entsprechend ist die Singstimme von größeren Sprüngen, Trillern und vor allem ausgedehnten Koloratur-Passagen geprägt, die bei den Textwiederholungen noch einmal verlängert werden, was zugleich die Virtuosität der Sängerin Maria Masi Giura zeigt. Ausgedehnte Orchestervor-, -zwischen- und -nachspiele verdeutlichen zudem die Bedeutung, die Jommelli der Instrumentalbegleitung zukommen lässt.

Welche Bedeutung Jommelli der Instrumentalmusik zukommen ließ, aber auch wie er selbst in einer Vertonung eines Metastasio-Librettos die Formen der Opera seria aufweichte, wird an der Schlusszene aus *Didone abbandonata* deutlich. Wie bereits bei der Inhaltszusammenfassung dargestellt, sieht Dido in ihrer Verzweiflung den Selbstmord als einzige Lösung – sie begibt sich in den brennenden Palast. Eine ausführliche Regieanweisung beschreibt, dass das Meer ansteigt und ein Gewitter aufkommt. Schließlich löscht das Meer den Brand der Burg und die Naturelemente kommen zur Ruhe: Das Unwetter ist vorüber, der Himmel hellt sich auf und als versöhnliches Ende erscheint die Burg des Neptuns. Bei der Uraufführung 1763 trat dann der Meeresherr singend mit seinem Gefolge aus Nereiden, Sirenen und Tritonen auf, wobei das Ganze anschließend in einem großen Abschluss-Tanz der Meereswesen mündete und damit der Opernabend zu Ende ging.

Jommelli entfernt sich hier in der musikalischen Gestaltung deutlich von den klassischen Formen der Opera seria und wird damit dem inhaltlichen Geschehen auf der Bühne gerecht. Die Ereignisse auf der Bühne – die Zerstörung Karthagos und die Verzweiflung Didos – vertont Jommelli vermutlich gezielt nicht im seria-typischen Rezitativ-Arien-Schema. Entsprechend der inneren und äußeren Unruhe werden unterschiedlich gestaltete Abschnitte

zu einem Szenenkomplex zusammengefügt. Es beginnt mit einem Accompagnato-Rezitativ, geht mit deutlich arioser gestalteten Abschnitten weiter und anschließend erklingt eine sehr lange instrumentale Passage, die schließlich wieder zur Anfangstonart der Oper (D-Dur) zurückkehrt.

Die Verzweiflung und Unruhe wird aber nicht nur durch die ungewöhnliche formale Lösung, sondern vor allem durch die Orchesterbegleitung transportiert. Sechzehntel-Sextolen in den Violinen, rasche Läufe, Tonrepetitionen, mehrmalige Tempiwechsel, dynamische Kontraste und Jommellis berühmtes »crescendo il forte« (das Ansteigen der Lautstärke über meist mehrere Takte) verdeutlichen die durch Didos Worte ausgedrückte Stimmung.

Äußerst eindrücklich wird auch der Vers »tutti cedeste alla mia sorte infida« (»ihr seid alle vor meinem grausamen Schicksal geflohen«) vertont: Von allen verlassen, singt Dido hier auch ganz alleine, indem im Gegensatz zu allen anderen Takten der Schlusszene kein einziges Instrument den Gesang begleitet. Am Ende des Abschnitts, den Sie gleich hören werden, erklingt eine deutlich ruhigere, kantabler gestaltete Passage, die vermutlich nach Didos Tod und dem Löschen des Brandes die wieder beruhigte Natur verdeutlichen soll. Bei den abschließenden Trillern, die in der Version von 1763 später auch bei Neptuns Gesang in der Begleitung auftauchen, sollte vermutlich am Horizont die Burg des Meeresherrn erscheinen, wie es in der Regieanweisung heißt.

Die Orchesterbegleitung ist in der Schlusszene so sprechend komponiert, dass es geradezu zwingend erscheint, an dieser Stelle zu zitieren, was der Komponist, Musiktheoretiker und kurpfälzische Kapellmeister Georg Joseph Vogler allgemein über Jommellis Komponieren schrieb und was damals bemerkenswert neu war: »Er [Jommelli] sprach ohne Wörter, und ließ die Instrumenten [sic!] fort declamiren, wenn der Dichter schwieg.«⁴

Das an der Dido-Schlusszene beobachtete Aufweichen der klassischen Formen der Opera seria und damit verbundene Schaffen von Szenenkomplexen wird insbesondere bei den Opern deutlich, bei denen Jommelli ein Libretto Verazis vertonte, die generell deutlicher französische Elemente enthalten.

Gerne wird dafür *Fetonte* als Beispiel angeführt. Am 11. Februar 1768, also im letzten Jahr von Jommellis Wirken am württembergischen Hof, wurde die Oper in Ludwigsburg uraufgeführt. Jommelli vertonte dabei ein Libretto von Mattia Verazi, dessen Textbuch sich wiederum an der Tragédie en musique *Phaéton* von Philippe Quinault orientierte, die 1683 von Jean-Baptiste Lully in Musik gesetzt worden war. Entsprechend der Vorlage – ein

⁴ Georg Joseph Vogler: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, V–VI* (Oktober–Dezember 1778), S. 160.

Libretto des französischen Musiktheaters – handelt es sich hierbei um einen mythologischen Stoff, der Szenerie, Musik und Tanz verband und einige Möglichkeiten für spektakuläre Bühneneffekte bot.

Die Oper handelt von Fetonte, Sohn des Sole und der Climene, der Libia liebt, die Erbin des Reichs der Jackeser. Orcane, König von Kongo, und Epafo, König von Ägypten, der wiederum auch Libia zur Frau haben möchte, fordern einen Beweis für Fetontes göttliche Abstammung. Das Orakel hatte schließlich prophezeit, dass der zukünftige Gemahl Libias ein Göttersohn wäre. Als Beweis soll Fetonte seinen Vater um Erlaubnis bitten, einen Tag mit dem Sonnenwagen und der Strahlenkrone am Himmel zu erscheinen. Sole warnt seinen Sohn vor diesem Plan; Fetonte weist die Hilfe Fortunas ab. Schließlich erscheint Fetonte am Horizont mit dem Sonnenwagen. Unkontrolliert breiten sich die Flammen aus, Jupiter erscheint am Himmel und schleudert seinen Blitz. Dieser trifft Fetonte, der ins Meer stürzt. Libia, die nichts von Fetontes Vorhaben wusste, stirbt vor Schmerz und Climene stürzt sich aus Verzweiflung ins Meer.

Der Stoff bot also genug Möglichkeiten für großangelegtes Bühnengeschehen – insbesondere Fetontes Erscheinen mit dem Sonnenwagen im dritten Akt. Wie dies 1768 realisiert wurde, kann man einer Skizze entnehmen, die im Hauptstaatsarchiv Stuttgart überliefert ist. Dank einer elaborierten Bühnenmaschinerie schwebte Fetonte tatsächlich in der Luft mit dem Wagen und bewegte sich am Himmel entlang.

Zur Vertonung von Verazis Libretto wählte Jommelli auch musikalische Formen, die vom seria-typischen Rezitativ-Arien-Schema abweichen. Manche Arien sind keine da-Capo- oder dal-Segno-Arien und meist schließen sich Rezitative unmittelbar an, zudem gibt es zahlreiche Duette, Terzette, Quartette und Chöre.

Dass Jommelli hier mit neuen Formen experimentierte, wird schon zu Beginn der Oper deutlich. Es erklingt zwar eine Sinfonia, aber diese weicht von den damaligen Hörgewohnheiten ab. Üblicherweise erklang zu Beginn einer italienischen Oper ein instrumentales Eröffnungsstück, die Sinfonia. Sie bestand in der Regel aus drei Sätzen: einem raschen ersten Satz, einem langsamen zweiten Satz und schließlich einem schnellen, tanzartig gestalteten dritten Satz. Dies alles erklang bei geschlossenem Vorhang – erst anschließend begann die eigentliche Opernhandlung.

Bei *Fetonte* ist dies anders. Zunächst beginnt die Oper wie zu erwarten mit einem raschen ersten Satz (>Allegro di molto<) und anschließend erklingen auch ein zweiter langsamer und ein dritter schneller Satz, aber mit diesen wird schon der Anfang der Opernhandlung und damit Geschehen auf der Bühne verknüpft. Im Libretto wird ausführlich beschrieben, wie das

Ganz von statten gehen soll: Am Ende des ersten Satzes öffnet sich der Vorhang und man sieht ein Ballett der Priester. Dann erscheint Climene von weiteren Priestern begleitet, die beim Andante (sozusagen dem zweiten Satz der Sinfonia, in der Partitur als ›Larghetto‹ bezeichnet) zunächst alleine singt und dann vom Chor abgelöst wird, wobei dieser wiederum vom Tanz der Priester begleitet wird. Dem folgt der dritte Satz der eigentlichen Sinfonia (erneut ein ›Allegro di molto‹), bei dem nun wieder kein Gesang erklingt, der aber dennoch mit Bühnengeschehen verbunden ist. Es handelt sich um programmatische Musik, die die Opernhandlung mit den Mitteln der Instrumentalmusik unterstützt: Die Priester fliehen, Climene bleibt alleine in der Höhle zurück, die schließlich einstürzt. In der Musik wird dies durch zahlreiche Sechzehntelbewegungen und dynamische Kontraste nachgezeichnet. Anschließend folgt dann die zweite Szene mit dem Auftritt der Thetis.

Verazi und Jommelli haben hier also für die Eröffnung der Oper eine neue formale Lösung geschaffen: Einerseits gibt es die zu erwartende dreisätzig Anlage der Sinfonia, andererseits wird diese aber zugleich mit der ersten Szene verknüpft, wobei im Libretto trotzdem ganz klar von den drei Sätzen der Sinfonia die Rede ist. Dadurch verwischen die Grenzen zwischen eröffnendem Instrumentalstück und eigentlicher Opernhandlung und verschiedene musiktheatrale Bausteine – Instrumentalsatz, solistischer Gesang, Chor, Tanz und programmatische Musik – werden zu einem Komplex zusammengeschlossen.

Dieses Vermischen von italienischen und französischen Elementen – also das Integrieren von Chören, szenischen Effekten, Tanz und fließenden Übergängen von Rezitativ und Arie in die italienische Opera seria – findet sich jedoch nicht nur im *Fetonte* (also gegen Ende von Jommellis Wirken am württembergischen Hof), sondern auch in seinen früheren Opern. Dies soll ein kurzer Blick auf die Oper *Pelope*, die Jommelli bereits 1755 für Stuttgart komponierte, verdeutlichen.

Auch hier vertonte Jommelli ein Libretto Verazis, dessen Sujet der Mythologie entnommen ist. Die Vorgeschichte besagt, dass das Orakel Toante (der Name wurde für die Oper wegen besserer Aussprache von Oenomaus zu Toante geändert), Vater der Ippodamia, vorhergesagt hatte, dass der zukünftige Gemahl ihn töten und ihn seines Reiches berauben wird. Deswegen soll jeder, der um die Hand der Tochter anhält, mit ihm ein Wettrennen machen – Toante besitzt die schnellsten Pferde, der Verlierer des Wettrennens soll umgebracht werden. Nun beginnt die eigentliche Opernhandlung: Ippodamia und Pelope sind ineinander verliebt und Pelope bereit für den Wettstreit. Zunächst kämpft er erfolgreich gegen wilde Tiere. Dann ruft er Jupiter um Hilfe, ein Unwetter kommt auf und Jupiter erscheint. Im Gegensatz zur mythologischen Überlieferung, bei der ein Rad am Wagen von Ippodamias Vater gelockert

wird, kommt in der Oper Neptun Pelope beim Wettrennen zu Hilfe. So erhält Pelope Pferde, die diejenigen des Toante übertreffen, und gewinnt schließlich. Pelope ist jedoch ein ehrlicher Gewinner: Ihm ging es nur um seine Liebe zu Ippodamia; Toante soll sein Leben und auch sein Reich behalten. Daraufhin tritt Toante die Herrschaft an seinen zukünftigen Schwiegersohn ab.

Die Opernhandlung enthält also einige Momente – der Kampf gegen die wilden Tiere, Unwetter, das Erscheinen Neptuns, der Wettkampf – die eine besondere, spektakuläre Umsetzung auf der Bühne verlangen. Entsprechend vielgestaltig ist auch Jommellis musikalische Umsetzung: Neben dem für die italienische Oper typischen Wechsel von Rezitativ und Arie finden sich in jedem der drei Akte ein längeres deskriptives Instrumentalstück, Duette oder Chöre. Häufig werden dabei auch unterschiedliche Bestandteile zu Szenenkomplexen verknüpft, was wiederum eher an das französische Musiktheater erinnert.

Verdeutlichen möchte ich Ihnen dies am Auftritt Neptuns im zweiten Akt. In der achten Szene beschreibt Pelope ein Unwetter: das Meer tobt, es stürmt und ein Gewitter zieht auf. Plötzlich beruhigen sich die Naturelemente, sodass Pelope sich fragt, wer dies so schnell bewirken konnte. In der Ferne meint er, eine Gottheit zu erkennen. Dass dem so ist, schildert die Regieanweisung zu Beginn der neunten Szene: Nachdem das Meer sich beruhigt hat, sollen die Wellen auseinander gehen und Neptun auf einem Wagen erscheinen. Dieser wird von vier Seepferdchen gezogen; Tritonen folgen, die wiederum vier mutige Pferde führen. Schließlich spricht Neptun Pelope an, dass dieser seiner Hilfe würdig ist, da er so tugendhaft sei.

Jommelli wählt dafür eine interessante musikalische Lösung: Im Prinzip setzt er die Worte Pelopes aus der achten Szene und die Regieanweisung zu Beginn der neunten Szene gemeinsam in einem musikalischen Großabschnitt um: Das ›Allegro con spirito‹ der achten Szene stellt quasi mit den Worten Pelopes ein Accompagnato-Rezitativ dar. Allerdings handelt es sich nicht um eine einfache Instrumentalbegleitung, vielmehr ist die Instrumentalmusik so sprechend komponiert, dass deutlich wird, dass sie das ausdrückt, was Pelope beschreibt und auch in der Regieanweisung zur neunten Szene genannt wird. Läufe und Bewegungen in Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln, unterstützt von dynamischen Kontrasten bilden die unruhige Natur ab. Wie das Wetter beruhigt sich auch plötzlich die Musik: In langsamem Tempo (›Andante‹) und deutlich zurückgenommener Dynamik (›piano assai‹) erklingen ruhige Achtelbewegungen und lang ausgehaltene Noten. Diesem musikalischen Großabschnitt schließt sich dann unmittelbar der Gesang des Neptuns an – ein

majestätisch wirkender punktierter Rhythmus unterstützt in der neunten Szene den Auftritt der Meeresgottheit.

Achte und neunte Szene werden hier also durch die musikalische Gestaltung Jommellis untrennbar zu einem Komplex zusammengefügt, bei dem der Instrumentalmusik eine bedeutungstragende Rolle zukommt. Was die Singstimme beschreibt, wird mit dem Orchester vergegenwärtigt – ausgedehnte instrumentale Abschnitte zwischen den Vokalpassagen verdeutlichen dabei das Geschehen, das laut den Regieanweisungen auf der Bühne realisiert wird.

War Jommelli nun – wie Schubart dies darstellt – »der Schöpfer eines ganz neuen Geschmacks«? Vermutlich ist diese Frage mit einem ›Jain‹ zu beantworten. Denn einerseits war Jommelli nicht der einzige, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit den Formen der italienischen Opera seria experimentierte, und auch nicht der einzige, der der Instrumentalmusik mehr Bedeutung zukommen ließ und dynamische Abstufungen gezielt einsetzte. Andererseits kommt Jommellis Wirken am württembergischen Hof eine enorme Bedeutung zu. Finanziell großzügig vom Herzog unterstützt, hatte Jommelli als Oberkapellmeister traumhafte Entfaltungsmöglichkeiten. Sehr gute Sänger und Instrumentalisten konnten aus Italien engagiert werden – Jommelli konnte also – wie an der Dido-Arie deutlich wurde – anspruchsvoll komponieren, weil er wusste, dass dies auch entsprechend umgesetzt wurde. Dabei weichte er auch die übliche Abfolge der Opera seria von Rezitativ und Arie auf, indem er französische Elemente wie Chöre integrierte und fließende Übergänge zwischen den Formen schuf beziehungsweise verschiedene Abschnitte zu Szenenkomplexen verband – insbesondere bei den Vertonungen von Verazis Libretti, aber eben auch bei Metastasio-Libretti, wie die Schlusszene aus der Oper *Didone abbandonata* verdeutlichte. Aufwendige Bühnenkulissen und Szenerien unterstützten diese Tendenz.

Bemerkenswert ist aber in der Tat Jommellis »unnachahmliche Instrumentalbegleitung«, um noch einmal Schubart zu zitieren. Ob in virtuosen Arien für die Stars des Ensembles oder in ausgefeilten Szenenkomplexen, die Instrumentalmusik wird immer wieder zu einem bedeutungstragenden Element, wodurch die Emotionen und das Geschehen der jeweiligen Szene nicht nur über den vokalen Part, sondern gerade durch die Instrumentalmusik ausgedrückt werden.

Für den württembergischen Hof waren Jommellis Opern sogar noch nach seiner Zeit als Oberkapellmeister prägend: Auch anschließend wurden seine Opern aufgeführt und die Schüler der späteren Hohen Karlsschule erlernten das Komponieren anhand der Partituren

Jommellis. Wenn auch nicht für das 19., 20. und 21. Jahrhundert, kam Schubarts Prognose also insofern wenigstens für Stuttgart im 18. Jahrhundert hin: »Indessen wird Jomellis [sic!] Andenken in der Geschichte der Tonkunst ewig unvergesslich bleiben, und die Zöglinge der Musik werden seine Partituren studieren, wie Mahler und Bildhauer die Antiken.«⁵

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!

⁵ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 48.

Literatur (Auswahl):

Haug-Moritz, Gabriele: »Carl Alexander«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz et al, Stuttgart 1997, S. 254–256.

Dies.: »Carl Eugen«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz et al, Stuttgart 1997, S. 258–264.

Dies.: »Die Zeit der katholischen Herzöge (1733–1795). Einleitung«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz et al, Stuttgart 1997, S. 247–254.

Henze, Sabine: »Zur Instrumentalbegleitung in Jommellis dramatischen Kompositionen«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3 (1982), S. 168–178.

Hochstein, Wolfgang: *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli*, Bd. 1, Hildesheim 1984.

Lippmann, Friedrich: »La »Didone abbandonata« di Niccolò Jommelli (Stoccarda, 1763)«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 38 (2003), S. 257–281.

Nägele, Reiner: Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 9, Kassel u.a. 2006, Sp. 1148–1159.

Ders.: »Die Württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme«, mit einer Zusammenstellung der Musikerliste von Bärbel Pelker, in: *Süddeutsche Hofkapellen. Eine Bestandsaufnahme (= Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 1)*, hg. v. Silke Leopold u. Bärbel Pelker, Heidelberg 2018, DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 479–536.

Petzold McClymonds, Marita: *Niccolò Jommelli. The last Years, 1769–174*, Michigan 1980, (= *Studies in Musicology* 23).

Schauer, Eberhard: »Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon der Hofmusiker, Tänzer, Operisten und Hilfskräfte«, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hrsg. v. Reiner Nägele, Stuttgart 2000, S. 11–83.

Stievermann, Dieter: »Eberhard Ludwig«, in: *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, hg. v. Sönke Lorenz, Dieter Mertens et al, Stuttgart 1997, S. 169–172.

Tolkoff, Audrey Lyn: *The Stuttgarter Operas of Niccolò Jommelli*, Diss., Yale 1974.