

BIBERACH UND DAS DEUTSCHE SINGSPIEL

Dieses Thema hat zwei Aspekte – einen geschichtlichen und einen aktuellen. Der geschichtliche ist mit der Frage verbunden: *Welche kulturhistorische Position nimmt Biberach für die Entwicklung des deutschen Singspiels ein?*

Die Frage zum aktuellen Aspekt lautet: *Welche kulturpolitische Position nimmt die Stadt Biberach zum deutschen Singspiel ein?*

Welche kulturhistorische Position nimmt Biberach für die Entwicklung des deutschen Singspiels ein?

Die Kulturgeschichtsforschung ist gerne geneigt, bedeutsame Neuerungen mit großen urbanen Zentren zu verbinden. Dies führt zu heute noch genauso gebräuchlichen wie – bei näherem Hinsehen – unpräzisen schlagwortartigen Etikettierungen wie z. B. „Wiener Klassik“, „Berliner Liederschule“ oder „Heidelberger Romantik“.

Dabei wurzeln fundamentale Veränderungen oft in der vielgeschmähten „Provinz“. In der Geschichtsschreibung über technische Errungenschaften ist es inzwischen *common sense*, dass in abgelegenen Schwarzwaldtälern ingeniöser Erfindergeist obwaltete. Dass hingegen in einem beschaulichen Städtchen, welches Biberach in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts war, durch den damaligen Kanzleiverwalter Christoph Martin Wieland und den Musikdirektor Justin Heinrich Knecht ein wichtiges Kapitel für die Musik- und Literaturgeschichte aufgeschlagen werden sollte, dürfte damals kaum einem Zeitgenossen bewusst geworden sein, und auch heute gilt es, das Bewusstsein hierfür neu zu wecken.

1773 unternahm Wieland mit seiner Abhandlung „Über einige ältere deutsche Singspiele die den Nahmen Alceste führen“¹ den ambitionierten Versuch, eine deutsche Nationaloper zu begründen. Zwei Jahre später folgte der „Versuch über das deutsche Singspiel“,² welchem später noch eine „Fortsetzung und Beschluss“ angefügt wurde.³ Überdies gab Wieland eine Kulturzeitschrift, den „Teutschen Merkur“ heraus. Diese orientierte sich am französischen Vorbild des „Mercure de France“. Darin forderte der Musikkritiker Francois Ragueneau 1713 einen seiner Meinung nach perfekten Musikstil, bei dem der Einfallsreichtum der italienischen Oper mit der Natürlichkeit der französischen einher gehen sollte, eine Zuspitzung seines schon Jahre zuvor veröffentlichten Diskurses über die französische

und italienische Musik.⁴ Und um Natürlichkeit und Einfachheit ging es auch Wieland, wenn er in seinem „Versuch“ feststellt: „Die möglichste Einfalt im Plan ist dem Singspiel *eigen* und *wesentlich*“;⁵ in „Fortsetzung und Beschluss“ greift Wieland den Gedanken noch einmal auf.⁶

Solche Gedanken Wielands reiften schon in früherer Zeit, während der 1760er-Jahre, als er Kanzleiverwalter in Biberach war. Und wir wissen, dass er diese durchaus anspruchsvolle Aufgabe als – salopp gesprochen – Halbtagsjob erledigte. Wesentlich mehr Zeit nahm er sich für seine Beschäftigung mit den Dramen Shakespeares, der Entwicklung einer eigenen Dramentheorie (zu der eben auch jene Weimarer Abhandlungen über das Deutsche Singspiel gehören), für das Verfassen von Erzählungen und für die zeitgenössische Musik, die er im nahe gelegenen Schloss Warthausen kennenlernte, wo Anton Heinrich Friedrich Graf von Stadion eine eigene Hauskapelle unterhielt, deren Repertoire durch die damalige musikalische Avantgarde bestimmt worden ist – von Niccolò Jommelli⁷ (von 1753 bis 1769 Hofkapellmeister in Stuttgart); von dessen nicht minder fortschrittlichem Mannheimer Kollegen Carl Stamitz; vom Promotor der deutschen Oper in Hamburg, Georg Philipp Telemann, der nebenbei auch noch Kapellmeister am Opernhaus der Markgräfin Wilhelmine in Bayreuth war und der es sich leisten konnte, das Angebot aus Leipzig als Thomaskantor wegen ihm zu schlechter Bezahlung abzulehnen, so dass man sich dort mit einem gewissen Johann Sebastian Bach als zweiter Wahl begnügen musste; vom zwar schon gut 30 Jahre toten, doch durch seine Vertonung des *Stabat mater* zu großer Berühmtheit gelangten Giovanni Battista Pergolesi (Wieland hat diese Passions-Sequenz übrigens 1781 ins Deutsche übertragen, erst 1847 wurde sie durch die Übersetzung von Heinrich Bone abgelöst, die sich bis heute gehalten hat) oder auch vom jungen Joseph Haydn.

In diese musikalische, ja aristokratische Welt führte Wieland einen damals erst 11-jährigen Knaben ein, Justin Heinrich Knecht (übrigens gemeinsam mit dessen Vater). Welchen Anlass mag er dazu gehabt haben? Wie ist es dazu gekommen?

Von August Bopp, dem damaligen königlichen Musikdirektor in Urach und einem der frühen, zugleich gründlichen Biographen Knechts erfahren wir in dessen Gedenkrede zu Knechts 100. Todestag von der früh ausgeprägten Musikalität des Knaben, der nach anfänglicher Unterweisung durch den Vater in Violine und

Gesang als 10-Jähriger ins Biberacher Alumnat aufgenommen worden ist, wo er neben Latein, Geschichte, Geographie, Logik und Arithmetik „viermal wöchentlich ... im Singen und Violinspiel unterrichtet [wurde] und zwar in letzterem Fach nach dem neuesten und besten damals erschienenen Unterrichtswerk, der im Jahre 1756 erschienenen großen Violinschule von Leopold Mozart“.⁸ Wir erfahren außerdem, dass er sich autodidaktisch erste Kenntnisse im Klavier- und Orgelspiel sowie in der Komposition aneignete und „gegen das Ende seines elften Jahres den Weg zu eigenen kleinen Versuchen in der Komposition [fand], für die er sich vorzugsweise die damals im Druck erscheinenden frühesten Werke von Joseph Haydn zum Vorbild nahm“.⁹

Bopps Bericht ist signifikant dafür, wie Knecht in einer von direkter künstlerischer Ausbildung abgelegenen Freien Reichstadt schon in jungen Jahren Anschluss an die zeitgenössische Musik gefunden hat, in seinen späteren Schaffensjahren sogar über das Zeitübliche hinausgegangen ist: Über teils autodidaktisch, teils unter Anleitung von Lehrkräften am Alumnat sich erarbeitete Artefakte, mittels derer auch Knechts Talent für das Musiktheater schon früh ausgeprägt worden ist.

Für das Musiktheater war in Biberach ein fruchtbarer Boden bereitet – spätestens, als von der evangelisch-bürgerlichen Komödiengesellschaft unter der Direktion Leo von Löwens (1740-1748) „zwischen den einzelnen Akten Duette aufgeführt und zuletzt am Anfang oder Ende ein Singspiel gegeben wurde“.¹⁰ Dabei kamen keineswegs nur heitere oder gar possierliche Stücke auf den Spielplan, was der Gattungsbegriff „Singspiel“ gemäß des heutigen Sprachgebrauchs möglicherweise vermuten lassen könnte: „Am 26. und 28. Dezember 1744 und am 1. und 6. Januar und wieder am 2. Februar 1745 ... wurde der Bethlehemische Kindermord gegeben. Dieses Stück ist von Klaufügel.¹¹ ... Es unterscheidet sich von seinen früheren Tragödien dadurch, daß die Musik einen großen Teil darin einnimmt“.

Als 1763 Justin Heinrich von Hillern das Theaterdirektorat übernommen hatte, wurden Singspiele „vielfach gegeben und zum Theil von Biberachern gedichtet und komponirt“.¹² Zu diesen „Biberachern“ gehörten Wieland und Knecht, der im selben Alter, wie wenig später Mozart seine beiden ersten Bühnenwerke komponierte,¹³ nämlich mit elf Jahren, die Musik zu den Singspielen *Zur Feier des Hubertusburger Friedens* (auf einen Text Wielands, der in diesem Zusammenhang auf den begabten jungen Mann aufmerksam werden musste) und *Josua* schrieb, ein Jahr später gefolgt von *Kain*

und *Abel*.¹⁴ Für die Singspiel-Aufführungen wurde mit Unterstützung Wielands eine reichsstädtische Meistersinger-Gesellschaft gegründet¹⁵ sowie das Orchester vergrößert und qualitativ verbessert; Wieland „erschien regelmäßig bei den Proben, gab Unterricht im Deklamieren, gab Anleitung zur Kenntnis der Literatur und unterrichtete einzelne Mitglieder in der Sprache“.¹⁶

Dank Wielands Beziehungen nach Warthausen hatte Knecht also die Gelegenheit, seine Kenntnisse vom zeitgenössischen Musikrepertoire zu vertiefen, ergänzt durch billige Nachdrucke von Musikalien, die ein aus Biberach gebürtiger und in Amsterdam ansässiger Händler in Oberschwaben vertrieb, welcher in späteren Jahren Johann Maximilian Kick veranlasste, in Biberach eine Musikalienhandlung einzurichten, „so dass auf dem Umweg über Amsterdam die Werke des Wiener Klassizismus fast von seinen ersten Anfängen an den Biberachern und namentlich Knecht zugänglich waren“.¹⁷

1767 trat Knecht ins Kollegiatstift Esslingen ein. Dortiger Rektor war Christian Gottfried Böckh, ein Schwager von Christian Friedrich Daniel Schubart, dessen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ auch auf der musikalischen Seite vom höchst fortschrittlichen Gedankengut des Autors zeugen.¹⁸ Im Zeitraum vom 7. bis 17. Februar 1769 kam es zur persönlichen Begegnung zwischen Knecht und Schubart, der in besagter Woche seinen Schwager in Esslingen besuchte, bei dieser Gelegenheit in Ludwigsburg Jommellis *Fetonte* gehört hatte¹⁹ und von dessen „Triumph der Dichtkunst, Malerei, Tonkunst und Mimik“ begeistert war in „tausendfachen Wonnen“.²⁰

Jommellis *Fetonte* ist ein signifikanter Hinweis auf ein Artefakt, das im Zusammenhang mit Knechts stilistischer Entwicklung speziell im Hinblick auf das Musiktheater – und damit auf das Singspiel – steht. Niccolò Jommelli wird neben Gluck insbesondere aufgrund des *Fetonte* als wesentlicher musikalischer Wegbereiter nicht nur Mozarts, sondern auch des musikalischen Dramas der Folgegeneration angesehen. Wir haben an anderer Stelle ausführlich dargelegt, dass wie im Falle Glucks der eigentliche Urheber jener neuzeitlichen Operndramaturgie Tommaso Trajetta ist.²¹ Dies mag zunächst erstaunlich klingen, denn schon alleine aufgrund der Lebensdaten Jommellis und Trajettas wäre es naheliegend, von einem Einfluss des Älteren auf den Jüngeren auszugehen. Gewiss lernte Trajetta verschiedene Stilelemente Jommellis wie z. B. die Tendenz in Richtung handlungsübergreifender Szenenkomplexe

aus erster Hand in Neapel kennen, nicht zuletzt, als er selber sich am Anfang seiner Komponistenlaufbahn mit vier Einlagearien an Jommellis *Ifigenia in Aulide* beteiligt hat, deren Schlusszene aus Accompagnato-Rezitativen mit untermischten Ariosi besteht. Doch es ist keineswegs so, dass Jommellis „basic style and compositional ideals were already established when he went to Stuttgart“²²; manch einschneidende Änderung an früheren Opern, aber auch formale Freizügigkeiten in neu geschaffenen Partituren setzen erst in Stuttgart ein, und dort auch noch nicht sofort, sondern eben ab dem *Fetonte* von 1768.

Dies lag zunächst einmal am Librettisten, dem progressiven Mannheimer Hofdichter Mattia Verazi, dessen Einfluss auf die musikalische Dramaturgie Jommellis nicht zu unterschätzen ist und der für den Komponisten schon die *Ifigenia in Aulide* (1751), *Pelope* (1755), *Enea nel Lazio* (1755) sowie den *Vologeso* (1766) in Verse gesetzt hatte.

Doch es spielt noch ein zweiter Faktor eine Rolle, dessen Kenntnis Jommelli leicht über Verazi hat vermittelt werden können: Trajettas *Sofonisba*, 1762 vom selben Librettisten für den Mannheimer Hof gedichtet. In dieser Partitur finden sich Stilelemente, die den *Fetonte* unmittelbar beeinflussten. Wenn McClymonds feststellt, dass „*Fetonte* represents a radical departure from Metastasian conventions,“²³ trifft dies genauso schon auf die frühere Oper Trajettas zu und wird in Bezug auf Knecht noch Fernwirkung bis zur *Aeolsharfe* entfalten, genauso die zahlreichen anderen Gestaltungsprinzipien wie z. B. die Handlungsembles von mehreren Personen unter Orchesterbegleitung, z. T. mit Chorpässagen. Vergleichbares hat Jommelli vor 1768 nicht geschrieben.²⁴

Entwickelt wurden diese kühnen musikdramaturgischen Ideen am Hof von König Friedrich II. von Preußen, der sie – seiner Schwester, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth vergleichbar, mit der er auch regelmäßig über diese künstlerischen Vorhaben korrespondierte – teilweise auch persönlich in Libretti oder Opernpartituren umsetzte oder aber seinen Hofkomponisten Carl Heinrich Graun zu entsprechenden Vertonungen veranlasste. Und auch mit den Werken Grauns kam Knecht in seiner Esslinger Studienzeit intensiv in Berührung; auch sie stellen Artefakte dar, die für die stilistische Entwicklung Knechts und infolge dessen für die Weiterentwicklung des deutschen Singspiels in Biberach wesentlich wurden: „Namentlich aber die Werke von Graun ... wurden für die sonntäglichen Kir-

chenmusiken studiert; das 1755 komponierte Passionsoratorium Grauns ‚Der Tod Jesu‘ kam jedes Jahr an Karfreitag zur Aufführung. Knecht selbst sagte einmal später, dass kein zweiter Komponist einen solch starken Einfluss auf seine eigene Schreibweise gehabt habe, wie der pathetische, weich und innig empfindende Graun, und wir dürfen deshalb wohl sagen, daß die Eßlinger Zeit entscheidend geworden ist für Knechts musikalische Ausdrucksweise und Geschmacksrichtung.“²⁵

Wie haben wir uns diese Musik, ja überhaupt das musikästhetische Umfeld Grauns am Hofe des Preußenkönig vorzustellen, aus dem letztlich das neuzeitliche Musiktheater hervorgegangen war, dessen Entwicklungslinie sich in der deutschen Oper von Graun über Wieland/Knecht, Beethoven, Weber, Nicolai, Lortzing und Wagner bis hin zu Richard Strauss und damit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein erstreckt?

Schon kurz nach seiner Thronbesteigung, 1740, berief der kunstsinnige Monarch den Venezianer Francesco Algarotti, den er schon ein Jahr zuvor in Rheinsberg kennen und schätzen gelernt hatte, an seinen Hof und erhob ihn später in den Grafenstand; 1747 verlieh er ihm sogar als einem der wenigen Nicht-Militärs den von ihm im Jahr seines Regierungsantritts geschaffenen Orden „Pour le Mérite“. Abgesehen von seinen Dresdener Jahren 1742–1747, in denen Algarotti als Kunstsachverständiger August III. von Sachsen mehrere Objekte für die königliche Kunstsammlungen aus Italien erworben hatte, blieb er bis 1753 an Friedrichs Hof, um 1754, wieder nach Italien zurückgekehrt, mit dem *Saggio sopra l'opera in musica* eine für die frühen 1750er-Jahre sehr modernen Grundlagen-schrift zum Musiktheater zu veröffentlichen.

So forderte er die Angleichung von Rezitativ und Arie, einen stärkeren Anteil an orchesterbegleiteten und zugleich kantablen Rezitativen sowie Chöre und Ballette, welche der Handlung dienen, schließlich ein sorgfältig ausgewählter Stoff für das Textbuch, wobei Algarotti die Vertonung fiktiver Episoden aus dem Leben geschichtlicher Gestalten wie „Julius Cäsar“ ablehnte.²⁶ Statt dessen empfahl er mythologische Stoffe wie die „Iphigenie“ und den „Aeneas“ oder eine exotische Handlung z. B. aus dem Milieu des Aztekenkönigs Montezuma.²⁷ Das wiederum griff Wieland auf, der sich gegenüber historisch-heroischen Sujets für Singspiele ambivalent äußerte, vor allem, wenn die handelnden Charaktere in der musikalischen Ausführung zu sehr den modischen Gepflogenheiten unterworfen waren.²⁸ Auch Wielands Klage „Man beküm-

mert sich wenig um eine gute Wahl des Sujets; noch weniger um die Übereinstimmung der Musik mit den Worten, und ganz und gar nicht ... um die Verbindung der Tänze mit der Handlung“²⁹ nimmt unmittelbaren Bezug auf Algarottis Aussage „Gli argomenti storici sogliono peccare di troppo severità“³⁰ bzw. [I balli] debbono essi intrattenimenti per fare unità col dramma“.³¹

Wieland stützte sich also bei seinen Überlegungen auf zeitgenössisches kunst- bzw. operntheoretisches Gedankengut, wie es ihm einerseits durch einschlägige Beiträge im *Mercur de France* bekannt geworden ist und andererseits durch seine Beschäftigung mit Algarottis „Saggio“, das er immer wieder reflektierend einbezieht.³² Algarotti trug das wesentliche musikästhetische Gedankengut einer Reform der italienischen Oper wohl erstmals in Vollständigkeit und Konsequenz zusammen, darunter auch das Gebot einer einfachen Handlung, die in sich selbst schon so wunderbar, großartig und in sich geschlossen sein soll, so dass das Auge nicht durch Äußerlichkeiten abgelenkt werde.³³ Dieser Dichtung wiederum habe sich der Komponist unterzuordnen, denn für Algarotti war eine der Hauptursachen für den Verfall der Opernmusik, „che il Maestro vuol pure far da sè e piacere come musico, non potendogli entrare ch'egli ha da essere subordinato“.³⁴ Diese Auffassung greift Wieland in „Fortsetzung und Beschluss“ mit Verweis auf Algarotti auf: „Indessen gestehet *Algarotti*, dass ... Musik und Poesie Schwestern und nur durch ihre Vereinigung allmächtig sind; aber dass, auch wenn sie sich vereinigen, die erste der anderen untergeordnet seyn muss“.³⁵

Die von Algarotti geforderte Abkehr von der Theatertradition der Barockzeit konnte allerdings in einer Zeit, als die Oper fast überall in Europa Bestandteil des *decorum* feudal-aristokratischer Herrschaft und entsprechend an das strenge Hofzeremonialprotokoll gebunden war, nicht aus der persönlichen künstlerischen Autonomie eines einzelnen Autors heraus entstehen, die es im heutigen Verständnis damals gar nicht hätte geben können. Kunst war an die Legitimation durch Macht gebunden, und ohne solch mächtige Protektion, wie sie hier durch den Preußenkönig gegeben war, wären solche Reformgedanken kaum entwickelt, geschweige denn in der Praxis umgesetzt worden können, angefangen beim vom höfischen Publikum durchaus wertgeschätzten, geradezu erwarteten Virtuosenkult der Sänger, die in ihren Arien vornehmlich sich selber und nicht die Handlung darstellten.

In den Jahren 1754/55 fasste Friedrich das Libretto für Grauns Oper „Montezuma“ ab. Über den Fortgang der Arbeit tauschte er sich brieflich nicht nur mit Algarotti, sondern auch mit seiner Schwester Wilhelmine aus, der er seine Ideen über das zeitgenössische Musiktheater darlegte, u. a. den Verzicht auf da capo-Arien und Wiederholungen.³⁶ Hofkapellmeister Graun hielt sich daran: Seine Arien wurden kürzer, die orchesterbegleiteten Rezitative länger, Chöre und Tänze dienten der Handlung. Die unzweifelhafte kompositorische Kompetenz verdankte Friedrich seinem Lehrer Johann Joachim Quantz, der sich in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*³⁷ keineswegs nur mit der Methodik und Didaktik des Flötenunterrichts befasste, sondern auch mit dem modernen Musiktheater. Quantz forderte z. B., wie später Algarotti, die Anbindung der instrumentalen Einleitungsmusik an die Oper: „Indessen solte [sic] doch billig eine Sinfonie ... einigen Zusammenhang mit dem Inhalte der Oper, oder zum wenigsten mit dem ersten Auftritte derselben haben; und nicht allezeit mit einem lustigen Menuet, wie mehrentheils geschieht, schließen“.³⁸ Zwei Jahre später heißt es hierzu bei Algarotti: „La sinfonia dovrebbe essere parte integrante del dramma, come appunto l'esordio dell'orazione; in quanto che avrebbe da preparar l'uditore a ricever quelle impressioni di affetto che risultano dal totale del dramma medesimo“.³⁹ Und Wieland greift diesen Gedanken auf, wenn er kritisiert, dass „diese Ouvertüren, die (wie andere Symfonien) immer aus einem Allegro, Adagio und Presto zusammen gesetzt, mit dem Stücke selbst gemeinlich nicht die mindeste Verbindung haben“.⁴⁰ Knecht wird dies in seinen Bühnenstücken fürderhin beherzigen, man betrachte hierzu beispielsweise die Ouvertüre zu seinem letzten Singspiel *Feodora*.⁴¹

Algarottis Unbehagen gegenüber den ausschweifenden Ritornellen, die in der herkömmlichen italienischen Oper dieser Zeit zwar weniger dem Fortgang der Handlung, wohl aber umso mehr der Selbstinszenierung des sich an der Rampe produzierenden Virtuosen nützte,⁴² war ebenfalls schon eine Zielscheibe des scharfzüngigen Quantz, der sich mit seiner Auffassung des königlichen Wohlwollens Friedrichs sicher sein durfte: „Man gebe bey Beurtheilung einer Oper ferner Acht, ob die Arien mit solchen Ritornellen versehen seyn, die ausdrückend sind, um in der Kürze einen Vorgeschmack zu geben, nicht aber nach dem allgemeinen Schlectrian der welschen Alltagscomposition, wo das Ritornell von einem und das übrige von einem andern

gemacht zu seyn scheint.“ Wielands gallige Bemerkung zu den Ritornellen liest sich in diesem Kontext wie aus Algarottis „Saggio“ ins Deutsche übersetzt: „die unmäßig langen, und unschicklichen Ritornellen, wo zum Beyspiel ein Mensch, der vor Zorn ausser sich ist, mit verschränkten Armen da steht und wartet, seine Wuth ertönen zu lassen, bis das Orkester ihm das rauschende Thema seiner Arie mit einer Menge Wendungen und Verzierungen vorgespielt hat“.⁴³

Solche „Wendungen“ und „Verzierungen“ waren damals fester Bestandteil der Opernarie, insbesondere wenn deren erster Teil wiederholt und dabei völlig unabhängig von der eigentlichen Haupthandlung nach Belieben von den Sängern virtuos ausgeschmückt worden ist. Wieland geißelt solche „unendliche Überladung mit *Zierathen*“, „die bis zum Ekel getriebenen und ganz am unrechten Ort angebrachten Wiederholungen der Wörter“ und „das oft so unnatürliche *Da Capo*“ als „Tummelplatz für Komponisten und Sänger“,⁴⁴ wie er auch in diesem Zusammenhang „die gewöhnliche Vernachlässigung des *Recitativs*“ kritisiert.⁴⁵ Diese Auffassung kongruiert wiederum mit Algarottis Ablehnung der da-capo-Praxis und der Wortwiederholungen⁴⁶ sowie mit dessen Beanstandung, dass sich die zeitgenössischen Komponisten beim Abfassen ihrer Rezitative zu wenig Gedanken machen würden.⁴⁷ Und so nimmt es wenig Wunder, dass Knechts Ritornelle ziemlich knapp und Wortwiederholungen in dessen Arien eher selten sind. Wieland zielte zur Umsetzung von Algarottis Ideen auf eine ganz neue Gattung, eben das Singpiel: „Denjenigen, welche die Wälschen Opern kennen, brauche ich nicht zu sagen, dass Singspiele nach diesen Grundsätzen verfasst in der That eine *neue Gattung* seyn, und die grosse Wirkung, welche *Algarotti* in der Oper seiner Zeit vermisst, unfehlbar hervorbringen würden“.⁴⁸ Diese neue Gattung sollte „durch die blosse Vereinigung der *Poesie*, *Musik* und *Aktion*, uns einen so hohen Grad des anziehendsten Vergnügens geben“.⁴⁹

So flossen die Artefakte der fortschrittlichsten Musiktheaterkomponisten wie auch die Haltungen der zeitgenössischen Dramentheoretiker mit vergleichbaren Auffassungen in Knechts deutsche Singspiele ein – Wieland und Algarotti, Graun und Jommelli, die italienische Opernreform Trajettas und die sogenannte „Wiener Klassik“. Und in diesem Kontext ist es auch gar nicht sonderlich merkwürdig, sondern viel mehr bemerkenswert, dass Knecht schon zu seinen Lebzeiten in Ernst Ludwig Gerbers *Neues historisch-biogra-*

phisches Lexicon der Tonkünstler mit einem großen Artikel aufgenommen worden ist⁵⁰ und dass ein namentlich leider nicht bekannter zeitgenössischer Musikschriftsteller und offensichtlicher Korrespondenzpartner Knechts in einer dreiteiligen Artikelserie der in Speyer herausgekommenen *Musikalischen Real-Zeitung* über Knechts Bühnenwerke schrieb:⁵¹

„Die treuen Köhler⁵², der Erntekranz⁵³, die Entführung aus dem Serail⁵⁴ verdienen vor anderen Erwähnung, wegen des glücklichen Wettstreits mit Wolf, Hiller und Mozart. Man darf es bei den meisten Lesern dieser Nachrichten als etwas bekanntes voraussetzen, dass sich die diesen Titel führenden Arbeiten unter den übrigen Produkten ihres Genies vorzüglich auszeichnen. ... Von einem anderen, als von Knecht, wäre es ein Wagstück, sich an Texte zu machen, die schon ... ihren Mann gefunden haben. Allein man reise, und höre! Und man wird, mit der Ueberzeugung das Parterre verlassen, dass Knecht auch im theatralischen Fache groß ist, und um so mehr groß zu heissen verdient, weil er es durch sich selbst ward, und weder grosse Reisen, noch zahlreiche Musicsammlungen von Werken anderer, noch Theaterpraxis zu seiner Grösse das mindeste beigetragen haben.“

Dass in diesem, ein Jahr vor Mozarts Tod publiziertem Artikel jener in einem Atemzug mit dem heute völlig vergessenen Ernst Wilhelm Wolf (1735–1792), unter dessen rd. 20 Opern sich signifikanter Weise auch eine „*Alceste*“ findet, und dem fast vergessenen Johann Adam Hiller (Max Reger hat einem von Hillers Singspiel-Themen einen Variationszyklus gewidmet) genannt wird, mag uns Heutige verwundern, sollte aber eher Anlass zur Bewunderung sein, wie auch die Theaterpraxis, die sich Knecht in Biberach erworben hatte, nicht gering geschätzt werden darf.

Dies bedeutet – und damit kommen wir zur Antwort auf die zweite Frage dieses Referats

Welche kulturpolitische Position nimmt die Stadt Biberach zum deutschen Singpiel ein?

Es ist für uns Erbe und Auftrag zugleich.

Dies betrifft insbesondere die weitere Profilierung Biberachs als *Singpiel- bzw. Spielopernstadt*, um an die von Wieland und Knecht begründete und unter reger, aktiver Beteiligung der Bürger und Bürgerinnen vor Ort aufgeführte deutsche Singpiel- und Spieloperntadition anzuknüpfen. Begonnen hatten wir 2011 mit

Lortzings „Wildschütz“, bei der gleich mehrere engagierte Kräfte aus Kulturamt, Musikschule, Musikverein, Sängerbund, Wieland-Gymnasiums und Kreisjägervereinigung mit einem Solistenensemble vernetzt wurden, welches professionelle Bühnenkünstler z. T. mit Bayreuther Festspiel-Erfahrung gleichermaßen umfasste wie junge Studierende und begeisterte Laiendarsteller und Laiendarstellerinnen, die in ihrer Freizeit schon seit Jahren Gesangsunterricht nehmen. So wurde Oper auch für Publikumskreise, die dem Musiktheater eher fern stehen, zum lebendigen und begeisternden Erlebnis, mit dem wir fast 2000 Zuschauer erreichen konnten.

2014 führten wir eine Aufführungsserie der in Eigenproduktion mit zahlreichen örtlichen bzw. regionalen Kräften erarbeiteten Shakespeare-Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Otto Nicolai durch und konnten in den durchweg nahezu ausverkauften Vorstellungen die 2000 Zuschauer-Marke knacken.

Und im Knecht-Jahr 2017 werden wir Beethovens „Fidelio“ herausbringen, sowie konzertant Auszüge aus Knechts „Feodora“. Hinzu kommen zahlreiche Konzerte und Projekte, auch als Workshops mit Jugendlichen, nachdem wir seit 2011 über den kommunalen Bildungsplan⁵⁵ altersgerechte künstlerische und kulturelle Projekte in die Kindergärten und allgemein bildenden Schulen hineintragen. Dies entspricht auch meiner kulturpolitischen Auffassung eines innovativen und lebendigen Umgangs mit der örtlichen Kulturtradition. Denn es geht bei unserer künstlerischen Musikpflege des Deutschen Singspiels, welches Wieland und Knecht von Biberach ausgehend auf die Höhe der französischen *opéra comique* und der italienischen *commedia per musica* führten, gemäß jenem Bonmot, welches dem Londoner Humanisten Thomas Morus zugeschrieben ist, „nicht um das Halten der Asche, sondern das Weitergeben der Flamme“, welches in diesem Kulturschatz noch immer lodert.⁵⁶

ANMERKUNGEN

- 1 C. M. Wieland, *Sämtliche Werke*, hg. von der „Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur“ in Zusammenarbeit mit dem „Wieland-Archiv“, Biberach/Riß, und Dr. Hans Radspieler, Neu-Ulm (Hamburg 1984) VIII,269-320.
- 2 VIII,229-268.
- 3 VIII,321-342.
- 4 *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (Paris 1702).

- 5 VIII,257. Die in Wielands Text durch Sperrdruck hervorgehobenen Worte sind hier und im Folgenden *in Kursivdruck* wiedergegeben.
- 6 VIII,324 („den Plan so einfach anlegen, und auf so wenige Personen als möglich einschränken“).
- 7 Die Hinweise auf die fünf genannten Komponisten bei Ernst Kauffmann, Justinus Heinrich Knecht ein schwäbischer Tonsetzer des 18. Jahrhunderts (Tübingen 1892), S. 4.
- 8 August Bopp, Justin Heinrich Knecht. Ein Bild seines Lebens und Schaffens, Biberach o.J. [1917], S. 9.
- 9 Ibid.
- 10 L. F. Offerdinger, Geschichte des Theaters in Biberach von 1686 bis auf die Gegenwart, Wieland-Archiv Biberach (im Folgenden D-BCwa) 5824, S. 7. Offerdinger recherchierte zeitgenössische Akten, die sich in Privatbesitz befanden, so von Dollinger, Enderle, Langer d.Ä. oder Lieb (S. 3).
- 11 Johann Martin Klauflügel, Maler und Bürger in Biberach. Das gewählte Thema für das Theaterstück korrespondiert mit einem im Museum Biberach vorhandenen Gemälde von Johann Heinrich Wilhelm Schönfeld.
- 12 Offerdinger, S. 12.
- 13 *Die Schuldigkeit des ersten Gebots bzw. Apollo et Hyacinthus*.
- 14 *Einschreibbuch der Comoediengesellschaft*, D-BCwa 1443.
- 15 Offerdinger, a.a.O.
- 16 Offerdinger, S. 13.
- 17 August Bopp, Das Musikleben in der Freien Reichsstadt Biberach unter besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit Justin Heinrich Knechts und Katalog der Kick'schen Notensammlung (Kassel 1930), S. 41f. Kicks Sohn Jakob Friedrich wurde 1818 Nachfolger Knechts als Biberacher Musikdirektor und Organist. Die Notensammlung umfasst Werke von Etienne Henri Méhul oder Peter von Winter, die eine Generation später noch für Richard Wagner richtungsweisend geworden sind; vgl. hierzu ausführlich Jörg Riedlbauer, „Erinnerungsmotive“ in Richard Wagner's Ring des Nibelungen“, *The Musical Quarterly* 74 (1990), S. 18-30.
- 18 Wien 1806. Signifikanter Weise zog Wieland schon 1764 in Erwägung, Schubart (den er als ebenbürtigen Genius ansah) in eine Anstellung nach Biberach zu ziehen, s. *Wielands Briefwechsel*, hg. v. der Akademie der Wissenschaften der DDR, Bd. III (Berlin 1975), S. 285. In seinem Brief vom 18. Juni 1766 wiederholte Wieland das Angebot (ibid., S. 380). In seinem Antwortschreiben bekundete Schubart Interesse (ibid., S. 385), worauf Wieland – nachdem er Schubarts Brief ¼-Jahr unbeantwortet ließ, auf Distanz ging, weil er lediglich eine Schuldienststelle in Aussicht stellen konnte, die er für Schubart als keine wirkliche Verbesserung ansah und süffisant anmerkte: „Unsere Fürsten bekümmern sich nichts um die Günstlinge der Musen – Sie haben Pferde, Huren und Jagdhunde zu unterhalten“ (S. 420; Brief vom 1. Oktober 1766).
- 19 Bopp 1917, S. 12f.
- 20 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Leben und Gesinnungen*. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. 2 Theile, hg. von Ludwig Schubart, Stuttgart 1791 und 1793, Bd. I, S. 109.
- 21 Riedlbauer, Die Opern von Tommaso Trajetta (Diss. Regensburg 1990), Hildesheim - Zürich - New York 1994.
- 22 Marita McClymonds, „The Evolution of Jommelli's Style“. In: *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), 326-385, S. 355.
- 23 Ibid.

- 24 Weitere Ausführungen zu diesem Thema bei Riedlbauer, Zur stilistischen Wechselwirkung zwischen Niccolò Jommelli und Tommaso Trajetta, *Musik in Baden-Württemberg* 3 (1996), 205 – 212.
- 25 Bopp 1917, S. 13 und 1930, S. 46.
- 26 S. 10.
- 27 S. 11f.
- 28 VIII,253: „So bald das Sūjet politisch, und der Held des Stücks ein Staatsmann ist, - wie zum Beyspiel Themistokles, oder ... Kato von Utika, - so werden weder Komponist, Sānger noch Zuhörer ihre Rechnung dabey finden“; VIII,261f.: „Kein vernünftiger Liebhaber der Musik, der einen Begriff davon hat, was ein Singspiel ist, wird sich darüber ärgern, den *Alexander* oder den *Porus* ... singen zu hören: aber ärgern wird er sich ... über die schlechte Beurtheilungskraft des Komponisten, oder über den Eigensinn der Sānger, ... wenn *Alexander* und *Porus* *nicht so singen*, wie es der Grösse ihres Karakters anständig ist“.
- 29 VIII,242.
- 30 *Saggio*, S. 10.
- 31 S. 11.
- 32 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die sicherlich nicht zufällig von Wieland vorgenommene Analogiebildung bei den Titeln „*Mercure der France*“ vs. „*Teutscher Merkur*“ und „*Saggio sopra l’opera in muscia*“ vs. „*Versuch über das deutsche Singspiel*“.
- 33 *Saggio*, S. 10: „un’azione, inoltre, che abbia in sè un tal meraviglioso, che gli occhi e gli orecchi ne debbano essere da ogni parte rapiti“.
- 34 S. 12.
- 35 VIII,334f.
- 36 Carl Heinrich Graun, *Montezuma*, hg. v. Albert Mayer-Reinach (= *Denkmäler Deutscher Tonkunst* I/15, Graz 1958), Vorwort, S. ix.
- 37 Berlin 1752.
- 38 Quantz, S. 279.
- 39 *Saggio*, S. 14.
- 40 VIII,337.
- 41 Musik-Hs. in D-BCwa; Neuausgabe durch Michael Nover (Biberach 2016).
- 42 *Saggio*, S. 15: “I ritornelli avrebbono ad esser brevi, e converrebbe talora, come nelle arie di collera, del tutto sbandirgli; che troppo ha dell’inverosimile, che un uomo in collera voglia aspettare che sia finito il ritornello dell’aria per isfogar la passione che lo stimola“.
- 43 VIII,338f.
- 44 VIII,338.
- 45 VIII,337.
- 46 *Saggio*, S. 17: “Le parole non si dovrebbero replicare ... e non si dovrebbe il più delle volte dir da capo la prima parte“
- 47 *Ibid.*, S. 14: „I maestri di oggiorno darsi pochissimo pensiero“.
- 48 VIII,325.
- 49 VIII,258.
- 50 Dritter Teil. K-R, Leipzig 1813, Sp. 72-76.
- 51 *Musikalische Real-Zeitung* Nr. 7 vom 17. Februar 1790, Sp. 52.
- 52 Aufführung am 2. Februar 1786 (Ofterdinger, S. 25).
- 53 Aufführung im Januar/Februar 1788 (Ofterdinger a.a.O.), lt. *Einschreibbuch der Comoediengesellschaft* (D-BCwa 1443) schon 1787.
- 54 Aufführung im Februar 1787 (Ofterdinger a.a.O.).
- 55 Riedlbauer, *Materialien zu einem kommunalen Bildungsplan* (Biberach ²2015), https://biberach-riss.de/media/custom/1516_2621_1.PDF?1455523455
- 56 Riedlbauer, *Netzwerk Stadtkultur Biberach. Kulturbericht 2014-2016*, S. 15 https://biberach-riss.de/media/custom/2940_1833_1.PDF?1472450560