

DENKMÄLER  
DEUTSCHER  
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION  
UNTER LEITUNG

VON

HERMANN KRETZSCHMAR

DREIUNDVIERZIGSTER UND VIERUNDVIERZIGSTER BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1913

*1913*

# DENKMÄLER

DEUTSCHER

# T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION  
UNTER LEITUNG DES GEH. REGIERUNGSRATES  
PROFESSOR DR. HERMANN KRETZSCHMAR

BAND XLIII/XLIV

AUSGEWÄHLTE BALLETTTE STUTTGARTER MEISTER  
AUS DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1913

AUSGEWÄHLTE BALLETTTE

STUTTGARTER MEISTER

AUS DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

(FLORIAN DELLER UND JOHANN JOSEPH RUDOLPH)

HERAUSGEGEBEN

VON

HERMANN ABERT



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1913

# EINLEITUNG.

**I**m vorliegenden Bande soll eine Kunstgattung zum Worte kommen, die bis jetzt, trotz aller Anerkennung ihrer historischen Wichtigkeit, von der deutschen Forschung nur nebenbei behandelt worden ist: das Ballett. Nur die Franzosen haben ihm im richtigen Bewußtsein, daß es sich hier um eine ihrer bedeutendsten nationalen Errungenschaften handelt, schon im 18. Jahrhundert ihre erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet, wie vor allem das Werk Cahusacs zeigt<sup>1)</sup>.

Tatsächlich ist das dramatische Ballett auch nach seiner Übernahme durch die Deutschen in letzter Linie immer ein französisches Produkt geblieben und auch als solches empfunden worden. Je mehr die deutschen Fürstenhöfe ihre Ehre darein setzten, dem vielgepriesenen Muster des »*Roi Soleil*« nahezukommen, desto größeren Wert legten sie auf das Ballett, das somit noch vor der französischen Oper der Hauptträger des französischen Einflusses in Deutschland wurde.

Zu den deutschen Höfen, die am allerfrühesten dieser Kunst ihre Pforten öffneten, gehörte der württembergische, der durch den Besitz von Mömpelgard (*Montbéliard*) von Hause aus mit Frankreich und seiner Kunst in besonders enger Fühlung stand. Das französische Ballett hat auf der Stuttgarter Bühne lange Zeit der italienischen Oper die Wage gehalten und dem württembergischen Opernleben eine Sonderstellung verliehen, die noch in den französischen Elementen der Kunst eines Jommelli deutlich zu verspüren ist. So bedeutete auch die Einrichtung des »Opern- und Komödienballetts« durch Herzog Karl im Jahre 1758, der wir die vorliegenden Werke verdanken, keineswegs eine entscheidende Neuerung, sondern lediglich den krönenden Abschluß einer bis ins Ende des 16. Jahrhunderts zurückreichenden Tradition<sup>2)</sup>.

Die Ballette, die hier im Neudrucke vorgelegt werden, gehören sämtlich der Gattung an, die Cahusac als »*danse en action*«, »*composée*« im Gegensatz zu der älteren »*danse simple*« bezeichnet<sup>3)</sup>, d. h. der Tanz ist nicht Selbstzweck, er dient nicht dem rein sinnlichen Vergnügen, sondern einer dramatischen Idee, zu deren Realisierung Musik und Tanzpantomime gleicherweise das Ihre beitragen müssen.

Eine solche Kunstgattung, die den Anspruch erhebt, mit den Mitteln des Tanzes und der programmatischen Orchestermusik eine fortlaufende dramatische Handlung darzustellen, setzt selbstverständlich eine längere Entwicklung voraus, an der nicht allein die Ballettkomponisten, sondern indirekt auch das Musikdrama beteiligt waren. Die Ballette Lullys sind von jenem Ideal Cahusacs noch weit entfernt, mochten auch die Zeitgenossen in ihm einen Revolutionär auf diesem Gebiete erblicken<sup>4)</sup>. Die Träger der »Action« sind hier noch durchaus die Gesangspartien, die Instrumental-

1) *Traité historique de la Danse (à la Haye 1754)*, vol. III, p. 47 f.

2) Vgl. meine Ausführungen im Bericht über den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft (Wien 1909), S. 186 ff.

3) A. a. O. II 119.

4) K. Rolland, *Musiciens d'autrefois* (Paris 1908), p. 187.

musik dagegen schildert entweder einzelne Charaktertypen oder Natur- und Genrebilder<sup>1)</sup>, die zwar meist sinnvoll aus der dramatischen Situation herauswachsen, aber doch nur Zustände und Stimmungen und keine dramatisch sich entwickelnden Handlungen wiedergeben. Selbst da, wo Lully bestimmte Tätigkeiten, Kämpfe, Schmiedearbeit usw. schildert<sup>2)</sup>, ist es ihm nur um malerische Genrebilder, nicht um scharfe dramatische Wirkung zu tun.

Dasselbe Gepräge weisen auch seine Opernballette auf. Selbst in den fortgeschrittensten, der freien Pantomime sich am meisten nähernden Stücken dieser Art, die der Abbé du Bos<sup>3)</sup> als »ballets presque sans pas de danse, mais composés de gestes, de démonstrations, en un mot, d'un jeu muet«, als »chœurs à la façon antique, qui ne parlent pas« bezeichnet, dienen Pantomimik und Musik dem Ausdruck von Stimmungen, nicht von Handlungen. Darum sprengt die programmatische Orchesterschilderung bei Lully auch niemals den Rahmen der Tanzform. Cahusac schildert dieses ganze ältere Ballett mit den Worten<sup>4)</sup>: »Dans le grand ballet, il y a beaucoup de mouvement et point d'action. La danse peut bien y peindre par les habits, par des pas, par des attitudes des caractères nationaux, quelques personnages de la fable ou de l'histoire; mais sa peinture ressemble alors à la peinture ordinaire qui ne peut rendre qu'un seul moment, et le théâtre par sa nature est fait pour représenter une suite de momens, de l'ensemble desquels il résulte un tableau vivant et successif qui ressemble à la vie humaine«.

Sobald aber im selbständigen Ballett der Gesang, der bisherige Träger der dramatischen Handlung, in Wegfall kam, stand die ganze Gattung vor einem Wendepunkt ihrer Entwicklung. Entweder sie verzichtete von jetzt ab auf jede dramatische Handlung und begnügte sich mit der Aneinanderreihung von prunkvollen Einzelbildern, d. h. sie wurde »Divertissement«, dessen Name allein schon beweist, daß es sich hier nicht um dramatische Wirkung, sondern um äußeren Sinnenkitzel handelt. Oder aber sie behielt ihre dramatischen Tendenzen bei und wurde »Danse en action«, was wiederum gesteigerte Ansprüche nicht allein an die darstellerischen Qualitäten der Tänzer, sondern vor allem an die Ausdrucksfähigkeit des instrumentalen Teiles stellte. So wiederholte sich der Antagonismus der beiden Prinzipien, der die Entwicklung der Oper beherrscht, in der Geschichte des Balletts.

Die Erweiterung und Vertiefung des orchestralen Ausdrucks, die das Tanzdrama erfordert, ist nicht mit einem Schlage erreicht worden, wenn sie auch durch die mehr und mehr in den Vordergrund des künstlerischen Interesses tretende Theorie, daß das Wesen aller Kunst, also auch der Musik, in der »imitation de la nature« bestehe, mächtig gefördert wurde. Zunächst eignete sich das dramatische Ballett von der nachlullyschen Oper alle Errungenschaften an, deren es für seine Zwecke bedurfte. Schon mit Destouches beginnt die Steigerung der dramatischen Sprachgewalt des Orchesters, sie findet dann in Rameau gleich ihren Hauptvertreter. Rameau aber ist zugleich der erste Meister, der alle diese neuen Errungenschaften, unter denen die Herübernahme italienischer Stilelemente mit die wichtigste ist, für das Ballett nutzbar gemacht hat. So wurde Rameaus Charaktertanz die eigentliche Grundlage des Tanzdramas im späteren, Noverreschen Sinne. Er war der erste, der das Orchester in den Stand gesetzt hat, eine fortlaufende Handlung im Ballett programmatisch darzustellen und diese seine Bedeutung wurde denn auch schon von den Zeitgenossen, wie z. B. von Marmontel, voll gewürdigt<sup>5)</sup>.

1) So die Blitze und Zephyrs im »Hercules amoureux«, die »Tempête lente«, die Winde und vor allem das geniale Bild des Winters im »Ballet des Saisons«.

2) Vgl. die Darstellung des Krieges im »Ballet des Arts« und der »Forgerons« in den »Amours déguisés«.

3) *Reflexions critiques sur la poésie et sur la Peinture* III 169 ff.

4) A. a. O. III p. 47 f.

5) *Essai sur les révolutions de la musique en France* p. 4: »Il déploya toute la fécondité d'un génie créateur dans ses airs de danse, et par l'impénétrable variété des caractères qui les distinguent, par l'heureux choix des traits qui les composent, des mouvements qui les animent, par le mélange et le dialogue des instruments qu'il y employe, il s'est fait dans ce genre une réputation qu'on aura peine à effacer«.

Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade Rameaus Hauptlibrettist, Cahusac, die ganze Gattung einer gründlichen historischen und ästhetischen Untersuchung unterzog und damit das Problem des Tanzdramas allgemein zur Diskussion stellte. Cahusacs Ausführungen sind nichts anderes als eine Nutzenanwendung der damaligen französischen Ästhetik des Dramas auf das Tanzdrama, und es ist wichtig zu konstatieren, daß die Grundzüge der späteren Theorie Noverres bereits hier fertig vorliegen<sup>1)</sup>. Im Grunde genommen bedeutet Noverres Kunstwerk nichts anderes als eine Übersetzung der Cahusacschen Theorie in die Praxis, wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß Noverre, der sich an Garrick gebildet hatte, seinem Vorbild an Erfahrung sowohl als an Schärfe des Blicks für echt dramatische Wirkungen innerhalb seines Genres weit überlegen war.

Über Noverre selbst, den eigentlichen spiritus rector dieser ganzen Tanzdramatik, kann ich mich hier unter Hinweis auf eine ältere Arbeit<sup>2)</sup> kurz fassen. Er wurde für das Tanzdrama dasselbe wie Gluck für die Oper<sup>3)</sup>: der Reformator im dramatischen Sinn, wobei, wie bei Gluck, mit der Regeneration der Texte der Anfang gemacht ward. Unter heftiger Polemik gegen die Praxis der »*Divertissements*«, die trotz Rameau sich bei einem großen Teil des Publikums noch größter Beliebtheit erfreuten, fordert er die Wahl bedeutender Sujets und eine Behandlung, die unter Beiseitelassung alles Episodischen und Äußerlichen sich strikt an die dramatischen Grundideen hält. Daß eine nach diesen Grundsätzen gestaltete Tanzpantomime ein den übrigen dramatischen Gattungen ebenbürtiges Kunstwerk sei, war seine feste Überzeugung. Bald hatte er damit auch die gesamte gebildete Musikwelt auf seiner Seite, mit Ausnahme Italiens, das sich seinen Reformen ebenso hartnäckig verschloß, wie den Gluckischen<sup>4)</sup>. An allen Stätten seiner Wirksamkeit jubelte ihm die Kritik begeistert zu<sup>5)</sup>; Rousseau<sup>6)</sup> schloß sich seinen Ideen an, Lessing begann eine deutsche Übersetzung seiner »*Lettres*« und noch J. Fr. Reichardt gesteht, daß er von dem »philosophischen Künstler die ersten recht großen Kunsteindrücke in seiner Jugend erhalten habe«<sup>7)</sup>.

Noverres Tanzdrama umfaßt alle Gebiete des Dramas, das tragische wie das komische. Auch die modische Gattung des allegorischen Festspiels hat er emsig gepflegt, ja bei besonderen Gelegenheiten trug er sogar kein Bedenken, der theoretisch von ihm verpönten leichtgeschürzten Muse der »*Divertissements*« zu huldigen<sup>8)</sup>. Im Vordergrund steht allerdings stets das tragische Ballett, als dessen eigentlichen Begründer er sich betrachtete und an dessen hohe ethische Mission er felsenfest glaubte: »*faire détester et punir les vices, récompenser et chérir les vertus*«<sup>9)</sup>. Die Grundlage für die Gestaltung seiner Stoffe lieferte ihm in erster Linie das französische Drama, das gesprochene wie das gesungene; im Verlaufe seiner Entwicklung nahm er dann noch einzelne Züge, und zwar gerade die dramatischen Soloszenen aus der zeitgenössischen italienischen Oper herüber. So ent-

1) So die Forderung, daß der Tänzer seelische Vorgänge darzustellen habe (III 140), daß der Unterschied dem gesprochenen Drama gegenüber auf plastischer Kürze beruhe (III 149), daß das Tanzdrama »*exposition, mouvement et dénouement*« haben müsse (III 162), endlich, daß der Tanz organisch mit dem Drama zu verbinden sei (III 157). Noverre gesteht seine Abhängigkeit von Cahusac auch unumwunden zu, vgl. *Lettres sur la danse* (1760) p. 469: »*Le traité de Mr. de Cahusac sur la danse est aussi nécessaire aux danseurs que l'étude de la chronologie est indispensable à ceux qui veulent écrire l'histoire*«.

2) J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition, Jahrbuch Peters 1908, p. 29 ff.

3) Auf diese Parallele macht schon Desnoiresterres, Gluck et Piccini (1875), p. 233 f., aufmerksam.

4) Vgl. Artega, *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano* (1785) III, p. 224 f.

5) Theatralcalender von Wien für das Jahr 1772 (Wien, J. Kurzböck), S. 93 f.: »Herr Noverre ist unstreitig der größte Meister in dieser Kunst. Seinem schöpferischen Geiste stehet die wirkliche und die verschönerte Idealwelt zu Gebote. Seine Einbildungskraft scheint unerschöpflich zu seyn. Unter ihm ist die Tanzkunst zu einem Grade der Vollkommenheit gestiegen, den sie vordem noch nicht erreicht hat. Ordnung, Adel, Geist, Würde, Anmut, Grazie herrschen durchgängig in seinen Balletten. Angenehm, naiv und reizend im Anakreontischen, edel und erhaben im Heroischen. Im Tragischen weiß er durch den pantomimischen Ausdruck, durch die bloße Aktion alle Leidenschaften bei dem Zuschauer zu erregen«.

6) *Dictionnaire de Musique* (1768), p. 39.

7) Vertraute Briefe aus Paris (1804) II, S. 37.

8) Ein Verzeichnis seiner Ballette findet man in der zweiten Auflage seiner »*Lettres*« von 1807; dazu vergleiche man noch die ausführliche Beschreibung der Ballette: »Das Urteil des Paris«, »Roger und Bradamante« und »Der gerächte Agamemnon« im Wiener Theatralcalender von 1772, S. 95 ff.

9) *Lettres* p. 85.

standen jene »stummen Monologe«, die den Musikern ganz besonders dankbare Aufgaben stellten<sup>1)</sup>. Für den modernen Geschmack steht freilich auch noch bei Noverre nicht selten der Aufwand von Aufzügen, Entrees usw. in einem fühlbaren Mißverhältnis zu der dramatischen Bedeutung der betreffenden Szene. Aber das ist ein Mangel, den Noverre mit der französischen Oper seiner Zeit teilt, und ihm steht auch im Tanzdrama eine große Reihe von Szenen gegenüber, die mit den Ballett-elementen eine wirklich dramatische Wirkung erzielen.

Die Ansprüche, die Noverre an den Musiker stellte, waren auch Rameau gegenüber unverhältnismäßig gesteigert. Wenn auch die Musik in seinem System dem dichterischen Gedanken streng untergeordnet wird und von einer selbtherrlichen Entfaltung ihrer Reize keine Rede sein darf, so stellte doch diese ihre Dienerrolle die Komponisten vor ganz neue Aufgaben, deren Lösung später den anderen Instrumentalgattungen zugute kam. Noverre und sein Tanzdrama sind mit der Geschichte der Programmusik aufs allereingste verwachsen.

Aber hierin lag für die Komponisten Noverres nur die eine Seite ihrer Aufgabe. Neben der äußeren Programmusik läuft die innere her, der Musiker hatte nicht allein äußere Vorgänge, sondern auch Seelenzustände zu schildern. Denn die Musik vertrat in seinem Tanzdrama die Stelle des »geschriebenen Gedichts<sup>2)</sup>«, sie war so gut wie im musikalischen Drama nicht nur die Kommentatorin der äußeren Handlung, sondern auch die Trägerin der inneren, psychologischen Entwicklung. Noverre war sich wohlbewußt, daß sie, um dieser Aufgabe zu genügen, einer poetischen Stütze bedurfte; gleich allen Vertretern der Programmusik nahm er das Recht für sich in Anspruch, den Hörer durch ein detailliertes Programm über seine Absichten zu informieren, ein Verfahren, das schon damals, wie zu allen Zeiten, bei den Gegnern der ganzen Gattung lebhaften Tadel hervorrief<sup>3)</sup>.

In den Fällen, wo das Ballett, wie z. B. in Stuttgart durchweg, die Zwischenakte einer Oper auszufüllen hatte, war es Noverres Bestreben, durch eine entsprechende Wahl und Gestaltung seiner Stoffe das getanzte Drama mit dem musikalischen in eine engere ideelle Verbindung zu bringen, sei es dadurch, daß er ein tragisches Motiv der Oper von der heiteren Seite behandelte, was meistens nach der Schürzung des Knotens, also im 1. Zwischenakt der Fall war, oder daß er ein der Grundidee der Oper verwandtes tragisches Sujet auswählte, um den Eindruck des Opernaktes noch zu steigern und zu vertiefen.

So stellt Noverres Ballett den ersten (und bis auf den heutigen Tag einzigen) mit genialer Konsequenz durchgeführten Versuch dar, der Tanzkunst eine ebenbürtige Stellung im Reigen der Künste zu erringen und sie in den Dienst ethischer Ideen zu stellen. Er selbst bezeichnet sein Werk stets als ein Gesamtkunstwerk, in dem sich unter Führung der Poesie Musik, Tanzkunst und Dekorationskunst zu einheitlichem Wirken zusammenschließen<sup>4)</sup>.

Wie beim Gluckschen Musikdrama, so zog auch bei der dramatischen Tanzpantomime die Reform der dichterischen Grundlage eine einschneidende Reform des musikalischen Teiles nach sich. Noverre verlangte von seinen Komponisten unbedingte Unterordnung unter seine Weisungen, ja er gab ihnen gelegentlich bis in die Details gehende Direktiven für die musikalische Gestaltung<sup>5)</sup>. Mit scharfem Blick verstand er es, an allen Stätten seiner Wirksamkeit die richtigen Interpreten für seine Ideen herauszufinden. Tatsache ist, daß fast sämtliche von diesen Künstlern, vor allem die bedeu-

1) Vgl. die Eingangsszene der »Adele von Ponthieu« in Starzers Komposition.

2) Vgl. *Lettres* p. 179.

3) So bei Artenga, *Rivoluzioni III* 225: »La necessità d'un sì meschino ripiego, che spesso è insufficiente a coprir l'orditura, e che sempre ne distrae l'attenzione dello spettatore dividendola fra lo spettacolo e il libro, non prouoca alla più d'ogni altra cosa che i balli sono altrettanto eminenti, i quali hanno bisogno di commento e d'interprete? Ciò è lo stesso, diceva un uomo di spirito, che se un pittore dopo aver fornito un quadro mi presentasse nell'atto di mostrarmelo un paio d'occhiali per poterlo vedere«.

4) *Lettres* p. 119.

5) *Lettres* p. 418 (über die ausdrucksvolle Verwendung der Pausen).

tendsten darunter, Deller, Rudolph und Starzer, soviel sie sich auch auf andern Gebieten betätigt haben, doch als Ballettkomponisten im Sinne Noverres ihr Bestes und Originellstes geleistet haben.

Der erste, den Noverre für seine Zwecke heranzog, war der Lyoner Musiker Granier, dem er selbst hohes Lob spendet<sup>1)</sup>. Zu voller Entfaltung sollte er indessen seine Reformideen erst in Stuttgart bringen, vor allem dank der unumschränkten Vollmacht, die ihm der für seine Pläne so überaus empfängliche Herzog Karl einräumte. Zugleich führte ihm das Schicksal die beiden Musiker an die Seite, die er sich zur Verwirklichung seiner Ideen recht eigentlich selbst herangezogen hat. Auch Gluck empfing von Noverre für die Ballette in seinen Opern wichtige Anregungen, wie dieser selbst im Vorwort seiner Gesamtausgabe berichtet.

### Florian Deller.

Florian Johann<sup>2)</sup> Deller (so schreibt er selbst seinen Namen, der sonst auch in den Formen »Teller«, »Döller« und »Töller« erscheint) ist kein geborener Württemberger, wie seit Fétis<sup>3)</sup> allgemein wiederholt wird<sup>4)</sup>, sondern stammt aus Drosendorf in Niederösterreich (nahe der mährischen Grenze), wo er am 2. Mai 1729 getauft wurde<sup>5)</sup>. Sein Geburtstag war demnach wohl der 1. Mai. Über seine Jugend ist nichts bekannt, nur muß Deller seine Lehrjahre in Wien absolviert haben, da ihn in dieser Stadt 1751 die Berufung nach Stuttgart erreichte.

Diese Wiener Lehrjahre sind für seine spätere Entwicklung von ausschlaggebender Bedeutung geworden. Denn Wien, das schon seit alters eine Hauptpflegestätte des Balletts gewesen war, hatte sich im 5. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, vor allem dank der tatkräftigen Initiative Franz Hilverdings, der dramatischen Richtung im Ballett zugewandt, als deren reifste Frucht später 1761 Glucks »Don Juan« erschien. Der innere Zusammenhang dieser Entwicklung mit den reformfreundlichen, vor allem durch den Grafen Durazzo vertretenen Tendenzen<sup>6)</sup> in der Oper ist nicht zu verkennen. Die beiden musikalischen Vertreter dieser Tanzpantomimen aber waren J. Holzbauer<sup>7)</sup>, dessen Bedeutung für die ganze Gattung die Zeitgenossen einstimmig hervorheben, und J. Starzer, dessen Schwerpunkt nicht sowohl in seinen Orchesterkompositionen, sondern eben in seinen dramatischen Balletten liegt<sup>8)</sup>. So wurde Deller geraume Zeit vor seiner Bekanntschaft mit Noverre mit dem Reformballett durch seine hervorragendsten Vertreter bekannt gemacht.

Aber noch ein weiteres Band spann sich damals in Wien an, das dann in Stuttgart fester geknüpft werden sollte: im Jahre 1749 führte Jommelli in Wien eine Anzahl Opern auf<sup>9)</sup>. Überhaupt lernte Deller damals in Wien jene dramatische Richtung innerhalb der neapolitanischen Oper kennen, die durch die Vertiefung des Akkompagnatos, sowie durch Einführung von Chor und selbständiger Instrumentalmusik der Soloper neues dramatisches Leben einzuhauchen bestrebt war. Ein Blick auf die freien großen Ballettszenen der Deller, Starzer und Genossen lehrt deutlich, wieviel diese ganze Gattung den Akkompagnatoszenen der Hassischen Schule zu verdanken hat.

1) *Lettres p. 400*: »Je dois ici lui rendre la justice qui lui est due, en assurant qu'il est peu de musiciens aussi capables d'approprier sa composition à tous les genres de Ballets, et de mouvoir le génie des hommes faits pour sentir et pour connaître«. Granier war 1751 nach Lyon gekommen und datselbst als Violoncellist und Mitglied der Akademie tätig. 1757 schrieb er nach Noverres Anweisung einige Ballette und verließ Lyon im Jahre 1760. Vgl. L. Vallas, *La musique à Lyon* (Lyon 1908), tom. I, p. 96.

2) Den Namen Johann weisen seine eigenen Eingaben, sowie seine Heiratsurkunde im Kirchenbuch auf (s. u.). Ein gedrucktes Standaamtsregister (auf der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart) gibt irrthümlich den Namen Joseph an.

3) *Biographie universelle* I 460, wo Ludwigsburg nicht allein als sein Geburts-, sondern auch als sein Sterbeort erscheint.

4) So noch von R. Krauß: »Herzog Karl Eugen und seine Zeit«, Heft 7 (Eßlingen 1905), S. 506, und »Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters« (Stuttgart 1908), S. 56.

5) Der Auszug aus dem Drosendorfer Taufregister lautet: »Anno 1729. May 2. Baptizatus est per R. P. Joannem Rißensfelder Florianus filius legitimus Florianus Deller et Theresiae uxoris eius, levantibus Patris Laurentio Stockler et Theresia uxore eius ex Heinrichsreid (freundliche Mitteilung des Pfarramtes in Drosendorf). Darnach ist also das gewöhnlich angegebene Geburtsjahr 1730 richtig zu stellen.

6) Vgl. H. Kretschmar im Jahrbuch Peters 1903, S. 69.

7) Vgl. H. Kretschmar, *Denkmäler der deutschen Tonkunst*, Bd. 8, Einl. S. X.

8) Vgl. Jahrbuch Peters 1908, S. 40 f.

9) Vgl. meine Arbeit: »N. Jommelli als Opernkomponist« (1908), S. 49 ff.



Von Dellers eigentlichem Lehrgang wissen wir nur aus seiner späteren Tätigkeit, daß er eine gründliche Ausbildung im Violinspiel genossen hat; dagegen fehlen alle Nachrichten über seinen Lehrer sowohl, als auch darüber, ob er schon vor seinem Stuttgarter Engagement irgend eine Stellung als Orchestergeiger in Wien bekleidet hat. Daß er mit der Wiener Instrumentalmusik eng vertraut war, zeigen seine Werke, in denen der österreichische Volksdialekt, wenn auch nicht so stark wie bei Starzer, immer wieder durchklingt.

Wem Deller seine Empfehlung an den Stuttgarter Hof zu verdanken hatte, ist nicht bekannt, indessen kann seine Berufung angesichts des regen künstlerischen Verkehrs zwischen Wien und Stuttgart nicht weiter befremden. Deller kam auch nicht allein, sondern zusammen mit dem Tenoristen Christoph von Hager, der dann acht Jahre hindurch eine der festesten Stützen der Stuttgarter Oper bilden sollte. Beide wurden durch Dekret vom 12. Februar 1751 angestellt, Deller zunächst als Ripienist in der Hofkapelle. Sein Anfangsgehalt betrug 300 Gulden<sup>1)</sup>, die ihm, dem Brauche des Hofes entsprechend, halb in Geld und halb in Naturalien ausgezahlt wurden.

Dellers Berufung fiel in eine Zeit, da Herzog Karl Eugen eben mit energischer Hand eine grundlegende Neuordnung der gesamten Theaterverhältnisse an seinem Hofe in die Wege leitete; sie hing vor allem zusammen mit dem Bestreben, an Stelle der bisherigen unzulänglichen Instrumentalkräfte, die schon mehrfach Anleihen bei dem Orchester des Bayreuther Hofes notwendig gemacht hatten, eine eigene Hofkapelle zu gründen, die den gesteigerten Anforderungen des Herzogs an Oper und Instrumentalmusik zu genügen imstande war. Als Deller eintrat, bekleidete das Amt des Oberkapellmeisters noch der greise Gius. Brescianello, der freilich den erhöhten Ansprüchen nicht mehr gewachsen war und, nachdem schon 1748 die Verhandlungen mit Joh. Stamitz gescheitert waren, am 29. November 1751 durch J. Holzbauer ersetzt wurde<sup>2)</sup>. Zugleich warf bereits in diesem Jahre die Ära Jommellis ihre Schatten in das neue Stuttgarter Opernleben voraus: am 11. Februar kam sein »Ezio«, im April seine »Didone« zur Aufführung<sup>3)</sup>.

Holzbauer, der in Stuttgart nie recht heimisch zu werden vermochte<sup>4)</sup>, kam schon im Juli 1753 um seine Entlassung ein. Mit der Ankunft seines Nachfolgers Jommelli im August desselben Jahres begann für die Orchestermitglieder eine Zeit mehr und mehr zunehmender Anspannung aller Kräfte. Ihr Dienst in Kirche und Oper wurde dadurch noch erschwert, daß sie außer an der Stuttgarter Bühne gelegentlich auch noch in Tübingen und auf den Schlössern Solitude und Grafeneck tätig sein mußten, vor allem aber sehr häufig in Ludwigsburg, wo sie bei der Bürgerschaft einquartiert wurden. Dies gab den Anlaß zu einem uns noch erhaltenen *Promemoria* Dellers vom 27. Dezember 1753, woraus ersichtlich ist, daß die Hofmusiker für diese Dienstreisen monatlich 4 Gulden Quartiergeld erhielten<sup>5)</sup>. Außerdem muß daran erinnert werden, daß der Herzog gelegentlich seine ganze

1) Akten des Oberhofmarschallamtes (Stuttgart, Kgl. Staatsarchiv). Das Schriftstück lautet: »Nachdem unseres gnädigsten Fürsten und Herrn hochfürstl. Durchlaucht den mit dem Tenoristen Hager aus Wien hiehergekommenen Violinisten, Teller Namens, den 12. Februarj h. a. in Dero Dienste aufgenommen, und zur Jährlichen Besoldung

Drey hundert Gulden

halb in Geld und halb in Naturalien bei fürstl. Kirchen Rath dergestalten Gnädigst bestimmt haben, daß demselben, sowie besagtem Hagen, ein Quartal *retro* bezahlt und gerechnet werden solle; Alß wird ein solches dem fürstl. Oberhof Marschallen Amt hierdurch in Gnaden nachrichtlich angefügt. *decretum* Stuttgart den 30. Junij 1751.

L. A. Von Hardenberg.

Fhr. von Wallbrunn.

2) Vgl. R. Krauß, Herzog Karl usw. S. 493, H. Kretschmar, a. a. O. S. XI.

3) N. Jommelli als Opernkomponist S. 64. Die »Didone« war also die erste Oper, bei der Deller im Orchester mitspielte.

4) Von Holzbauers Befähigung zum Opernkomponisten scheint der Herzog nicht eben viel gehalten zu haben, denn während seiner zweijährigen Tätigkeit in Stuttgart erhielt er ganz auffallender Weise keinen einzigen größeren Opernauftrag, sondern mußte sich mit der Komposition kleinerer Gelegenheitsserenaden und von Kammermusik begnügen. Dies war wohl neben der Unbeliebtheit seiner Frau der Hauptgrund, warum er schon im Juli 1753 um seine Entlassung einkam.

5)

*Pro Memoria.*

Weilen dann von denen *musicis*: wegen dem zu erheben habenden *quartier* Geld von Ludwigsburg eine nähere Erlenterung zur Bezahlung erfordert wird; Alß finde ich keine binlänglichere Bekräftigung, dann das von H<sup>n</sup> Reißer *Marschall* v. Sternfeld und auch von vorigen H<sup>n</sup> Ober-Capellmeister Holzbauer *Publicirte Edict* |: daß sich ein jeder Monathl. mit 4 fl. Beheiffen muß |: anzuführen, zumahlen solches, gleich Bey unserer Dahinkunft um so mehrer erneuert, als einen jedem vorgetragen wurde, Er möchte sich selbstem um ein Quartier umsehen und den

Kapelle auf seine Reisen nach Italien, vor allem nach Venedig, mitzunehmen pflegte, so daß Deller Gelegenheit erhielt, die italienische Oper an der Quelle kennen zu lernen.

Im Jahre 1755 erhielt Deller, wie aus dem erhaltenen Kapell-Etat hervorgeht<sup>1)</sup>, eine Zulage von 50 Gulden. Freilich befand er sich damit immer noch auf der untersten Gehaltsstufe der Violinisten. Um dieselbe Zeit scheint auch seine kompositorische Tätigkeit begonnen zu haben, durch die er die Aufmerksamkeit des Herzogs auf seine Person zu lenken hoffte. Da er sich aber auf diesem Gebiete noch nicht völlig sicher fühlte, trat er im Jahre 1756 an den Herzog mit der Bitte heran, bei dem Oberkapellmeister Jommelli Unterricht in der Komposition nehmen zu dürfen. Das vom 8. November 1756 datierte Schreiben<sup>2)</sup> lautet:

»Durchlauchtigster Herzog, Gnädigster Fürst und Herr!

Nachdem ich schon zum öftermalen die Höchste Gnade erlanget, Euer Hochfürstl. Durchlaucht durch Producierung verschiedener meiner Arien und Concerten am Tag legen zu können, daß mein *ingenium* zur Erlernung der Komposition nicht eines der *Ignorantesten* wäre; Nun gleichwie dann ohnedem meine ganze *Inclination* dahin abzielet und Just zu meinem Glückhe der Berühmte, und in dieser Kunst so wohl erfahrene Meister Jomelli in Dero Höchsten Diensten stehet, durch welchen ich obige Erfüllung so reichlich erlangen konnte; Alß gelanget an Euer Hochfürstl. Durchlaucht mein untertänigstes Bitten, Höchst Dieselben möchten gnädigst geruhen, mich bei oberwendten *Maestro* Jomelli meinem Beruf nach die *Composition* erlernen und an denselben nur durch ein Fürstmildestes Jaworth den gnädigsten *Consens* ergehen lassen, der ich an Hoffnung gnädigster bitte Gewehr mit dieffestem *Respect* ersterbe

Euer Hochfürstl. Durchlaucht  
Unterthänigst gehorsamster  
Florian Joh. Deller.

Der Bescheid, den Deller daraufhin erhielt, verwies ihn auf die Rückkehr des damals auf Urlaub in Italien weilenden Jommelli, »wo dann Höchtdieselbe ihme *suppl.* zu willfahren gedenken« (datiert vom 13. November). Allerdings mußte Deller auf Jommellis Rückkehr bis in die zweite Hälfte des Jahres 1757 warten<sup>3)</sup>; der Unterricht kann also erst gegen Ende 1757 oder Anfang 1758 begonnen haben; daß er überhaupt stattgefunden hat, wissen wir aus Schubart<sup>4)</sup>.

Bald nach Beginn dieses Unterrichtes trat mit der Begründung des »Opern- und Komödienballetts« Anfang 1758 die entscheidende Wendung in Dellers künstlerischer Entwicklung ein. Daß er gleich unter dem ersten Ballettmeister des Herzogs, Michele dell' Agatha, in den Proben tätig war, geht aus einem Schreiben eines Mitgliedes der dell' Agathaschen Truppe, Joh. Christoph Mohr an den Herzog vom 2. Februar 1758 hervor<sup>5)</sup>, das mit folgendem Passus beginnt:

»Es hat sich der Hofmusikus Teller, welcher ganz allein die Balletsproben mit der Violin zu versehen, bey dem Ballettmeister Agatha, als meinem Prinzipalen, beschweret, wie ihme ohnmöglich seye, ermelte Proben mehr alleinig zu *praestiren* und dabey gebetten, ihme noch jemanden zuzugeben«

und mit der Bitte schließt, dem Supplikanten die Entlastung Dellers, sowie die Verwaltung der Musikalien des Theaters zu übertragen. Mohrs Bitte fand indessen fürs erste so wenig Gehör wie Dellers Beschwerde; in den Reihen der Ballettruppe Fr. Sauveterres, der 1759 dell' Agathas Nachfolger wurde<sup>6)</sup>, erscheint Mohrs Name nicht mehr. Unter Sauveterre tauchen aber zugleich auch

Antrag auf den vorjährigen Gehalt machen; folglichen werden sich die *Difficultäten* von selbstem aufheben; das aber meine Quartiersfran meine aufgestellte Quittung mit diesem vermeinet, Sie hette keinen Kreuzer empfangen, hierinnen hat Sie ganz recht, weilen ich keine Ursach gefunden, dieses *quartier* geld vorher, Ehe ich es erhalte, aus meinem Sackh zu bezahlen, daß ich aber geschrieben ich habe es bezahlt, hat mich dahin Verleutet daß Weilen dieselbe eine Fürstl. Cammer nicht annehmen wolte, sondern ich mich als Zähler *Declariereu* müßte, diese Umstaende zu beschreiben, sind mir in der Quittungsstehlung nicht üblich vorgekommen, alß habe ich solche nach seiner arth auch recht eingerichtet. Inzwischen aber ist mir eins, ob ich oder meine *quartier* Frau diese Summa empfanget, wann ich nur von der Anforderung befreit bin.

Stuttgardt den 27. Dez. 1753.

Florian Joh. Deller  
mp.

(Akten des Oberhofmarschallamts auf dem Kgl. Staatsarchiv in Stuttgart.)

1) Bei Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe (1891) II, 175.

2) Kgl. Staatsarchiv Stuttgart.

3) N. Jommelli als Opernkomponist, S. 75.

4) Gesammelte Schriften (1839) V, 158.

5) Akten des Oberhofmarschallamts.

6) Krauß, a. a. O., S. 511. Sauveterre schied zuerst seine Leute in »*dans leurs sérieux, de demi caractère et comiques*«.

die ersten selbständigen Ballette auf: es waren »Die Indianer aus dem Reiche des großen Moguls« (*»Ballo di Mogolli«*), »Orpheus und Eurydice« (*»Di Orfeo che discesco negl Inferni per cercare la sua cara Euridice, la trova finalmente ne' Campi Elisi fra l'ombra felici«*) und einem »Ballo di Ninfe, Satiri ed altre divinità che celebrano l'imeneo di Poro e Cleofide«, die in den Zwischenakten und am Schlusse von Jommellis »Alessandro« am 11. Februar 1760 aufgeführt wurden<sup>1)</sup>. Der Komponist wird, wie stets in den Textbüchern, verschwiegen, indessen steht der Annahme nichts im Wege, daß Jommelli seinem Schüler Deller die Ballettmusik übertragen hat und daß wir somit in diesen drei Balletten Dellers erste Versuche auf diesem Gebiete erblicken dürfen. Selbstverständlich ist der hier erwähnte »Orpheus« verschieden von dem auf einen Noverrischen Text komponierten Ballett von 1763.

Aber auch außerhalb der Opernbühne blühte die neue Gattung rasch auf. Die Theatralkaß-Rechnungen berichten von einem »Vogelsang«- und »Schmiede«-Ballett aus 1759, einem »Schäfer«, »Ghirlanden«, »Esel«, »Höllens«, »Bauern« (mit Kindern aufgeführt), »Bettelmanns« oder »Schiff«-Ballett, endlich einer Pantomime »Ariadne und Bacchus« aus 1760, freilich ohne daß jemals der Komponist genannt wurde.

März 1760 wurde Noverre nach Stuttgart berufen und mit ihm erlebte die ganze Gattung ihre höchste Blüte. Bald darauf trat zugleich Dellers gefährlichster Rivale, Rudolph, in das Orchester ein, der alsbald in der Festoper des Jahres 1761 mit seinem »Rinaldo« zu Worte kam. Ob die beiden andern Opernballette »I Capricci di Galatea« und »Admeto ed Alceste« ebenfalls von ihm oder von Deller herrühren, ist nicht zu entscheiden<sup>2)</sup>. Auch in den übrigen Jahren von Noverres Tätigkeit in Stuttgart ist die bestimmte Zuweisung der einzelnen Ballette an den einen oder den andern der beiden Künstler bei dem hartnäckigen Schweigen der Textbücher in der Mehrzahl der Fälle einfach unmöglich. Von den meisten sind nur die Titel, von einigen dazu noch die von Noverre verfaßten Inhaltsangaben erhalten. Man findet die Titel bei R. Krauß aufgezählt<sup>3)</sup>.

Dem Berichte Schubarts zufolge<sup>4)</sup> war Noverre von Dellers Leistungen außerordentlich befriedigt. Schubart nennt Deller sogar einmal »gleichsam den Sprecher des großen Noverre«<sup>5)</sup>. Auch bei Hofe fand er jetzt für sein Talent volle Anerkennung. Das beweist der Titel »Herzoglicher Compositeur de la musique des ballets und Kammermusicus«, den seine vom 20. April datierte Heiratsurkunde aufweist; er muß ihm nicht lange zuvor verliehen worden sein. Vielleicht stand damit auch die gleich zu erwähnende Gehaltserhöhung in Verbindung. Die Gattin, die er heimführte, war die Tochter Johanna Christiana des Stuttgarter Schönfärbers Klotz<sup>6)</sup>.

Zwei Jahre darauf schuf er mit seinem »Orfeo ed Euridice« sein Meisterstück, dessen Ruhm bald auch über die Grenzen Württembergs hinausdrang<sup>7)</sup>. Es wurde am 11. Februar 1763, dem Geburtstag des Herzogs, zwischen dem 2. und 3. Akt von Jommellis »Didone« zur Aufführung gebracht. Schubart rühmt dieses Werk ganz außerordentlich<sup>8)</sup>. »Das große tragische Ballett Orpheus ist reich an großen, schauervollen, himmlisch-schönen und hinreißenden Stellen. Neuheit in den Gedanken, Grazie und Delikatesse in der Empfindung, schmelzende Lieblichkeit in den Übergängen,

1) Textbuch auf der Kgl. Landesbibliothek Stuttgart. Die »Theatralkaß-Rechnungen« (auf dem Kgl. Staatsarchiv) erwähnen in Verbindung mit dem Alessandro noch zwei andere Ballette »Le Sérail« und »La feste flamandese« (so!), die aber wohl bei einer anderen Gelegenheit der stets ziemlich ausgedehnten herzoglichen Geburtstagsfeier zur Aufführung gelangten.

2) Ein Ballett »Admeto ed Alceste« befindet sich in der an Ballettkompositionen besonders reichen fürstl. Thurn und Taxischen Bibliothek zu Regensburg unter der Rubrik »Incerti auctoris«.

3) A. o. O. S. 512.

4) Ges. Schriften V 158: »Noverre, der erste Ballettmeister der Welt, trug zur Entfaltung des Dellerschen Geistes sehr vieles bei . . . Noverre selbst gestand, niemals einen bessern Dollmetscher für seine mimischen Erfindungen angetroffen zu haben, als Dellers«.

5) Ebenda I 96.

6) Aus dieser Ehe gingen bis 1771 drei Töchter hervor (Angabe des gedruckten Standesamtsregisters auf der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart).

7) Das Vorhandensein einer Partitur in Regensburg weist darauf hin, daß es auch am Thurn und Taxischen Hofe aufgeführt worden ist.

8) Gesammelte Schriften V 159.

reiche rhythmische Abwechslung — mit Einem Wort, Schönheit blitzt allenthalben im musikalischen Charakter dieses Mannes hervor. Weil er selbst die Violine mit ungemeiner Anmut spielte, so ist ihm auch die Bearbeitung derselben meisterhaft gelungen.«

Am Schlusse derselben Oper folgte, ebenfalls von Dellers Komposition, das Ballett »Der Sieg des Neptun«, das uns freilich nur seinem Textinhalt nach bekannt ist. Es war kein selbständiges Ballett, sondern führte die Handlung der Oper unmittelbar weiter. Didos brennender Palast wurde von den andringenden Meeresfluten verschlungen und schließlich vereinigte der aus der Tiefe aufsteigende Neptun die ihm untertanen Gottheiten zu einem prunkvollen Freudenballett, »daß der Zuschauer das Schicksal der unglücklichen Königin vergaß und sich seiner Entzückung ganz überließ«<sup>1)</sup>. Besonders gerühmt wurde an Dellers Musik die Kunst, mit der er den Kampf der beiden Elemente Feuer und Wasser tonmalerisch darstellte.

Der Erfolg dieser Ballette mag Deller mit den Anlaß gegeben haben, in einem Schreiben an den Geheimen Rat Bühler (oder an Jommelli? vgl. die Anrede »*Monsieur mon Directeur*«) vom 25. September 1764<sup>2)</sup> eine Verbesserung seiner bisherigen Stellung im Orchester zu beantragen, wobei er sogar des größeren Nachdruckes halber mit seinem Entlassungsgesuch gedroht zu haben scheint<sup>3)</sup>. Er verlangt darin nicht weniger als 2200 fl. Gehalt, einen angemessenen Titel und einen jährlichen Urlaub von drei Monaten zur Pflege seiner angegriffenen Gesundheit, also eine Stellung, wie sie damals außer dem Oberkapellmeister selbst nur noch Ant. Lolli als Sologeiger besaß<sup>4)</sup>. Nach Sittard<sup>5)</sup> wären diese Forderungen auch bewilligt worden, freilich gibt derselbe Forscher in dem Kapellstatut von 1767 den Gehalt Dellers auf 800 fl. an<sup>6)</sup> und zwar, wie die Urkunde selbst zeigt<sup>7)</sup>, richtig.

Deller mußte sich also fürs erste bescheiden, gab aber darum seine hochfliegenden Pläne nicht auf. Seine Tätigkeit als Violinist sagte ihm je länger je weniger zu. Er hielt sich für zu gut, um als Orchestergeiger in Stuttgart zu verkümmern und strebte darnach, sich als Komponist in der Welt draußen einen Namen zu machen. Zuerst gedachte er die Reise nach Venedig, die der Herzog um die Wende 1766—1767 mit seiner Kapelle antrat<sup>8)</sup>, zu benutzen, um für Venedig eine Oper zu schreiben und bat den Herzog durch Jommellis Vermittlung um die Erlaubnis dazu. Aber sein Gesuch blieb ohne Antwort. Auch auf die Forderung eines dreimonatlichen Urlaubs »hauptsächlich um meiner Gesundheit willen, und um mich auch der Welt ein wenig kennbahr zu machen«, scheint er um diese Zeit wieder zurückgekommen zu sein, indessen hatte er auch damit, trotz der gegenteiligen Versicherungen Jommellis, keinen Erfolg<sup>9)</sup>. Alle diese Fehlschläge erregten in dem leidenschaftlichen Künstler eine tiefgehende Erbitterung, namentlich gegen seinen alten Lehrer Jommelli, in dem er ihren Haupturheber witterte. Dazu kam Anfang 1768 jener einschneidende Umschwung in den Stuttgarter Theaterverhältnissen, dem der am 2. Februar entlassene Noverre, sein hauptsächlichster Gönner, zum Opfer fiel und der ein Jahr darauf auch Jommelli zu Falle bringen sollte<sup>10)</sup>. Auch eine ihm wiederum von Jommelli zugesicherte Zulage von 150 Gulden ist ihm nicht ausgezahlt worden. Dagegen wurde Deller in empfindlicher Weise in die Regelung der Finanzen des arg verschuldeten Noverre mit hineingezogen. Das Resultat war schließlich, daß die rückständige Besoldung Noverres zu seinen Gunsten

1) J. Uriot, Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche bey Gelegenheit des Geburtsfestes Sr. Herzogl. Durchlaucht usw. den 11. und folgende Tage des Hornangs 1763 angestellt worden. Stuttgart, Chr. Fr. Cotta 1763, S. 54 ff.

2) Abgedruckt bei Sittard, a. a. O. II, 178.

3) Vgl. die Eingangsworte des Schreibens: »*En consequence de ce que vous avez fait l'honneur de me dire que S. A. S. desireroit que ie reste à Son service etc.*«

4) Dieser erhielt 2000 fl., vgl. Krauß, a. a. O., S. 505.

5) II, 58.

6) II, 194.

7) Sie enthält den von Jommellis Hand geschriebenen Zusatz: »*con l'obbligo di componere la musica per i balli.*«

8) N. Jommelli als Opernkomponist, S. 81 f.

9) Dies alles geht aus einer Eingabe Dellers an den Herzog vom 26. März 1769 hervor, die bei Sittard II, 178 ff. abgedruckt ist.

10) N. Jommelli als Opernkomponist, S. 81 f.

mit Arrest belegt wurde<sup>1)</sup>. Der Gesamteindruck, den man von dieser ganzen Krisis im Leben Dellers gewinnt, ist der, daß der eigentliche Grund seiner Fehlschläge nicht in dem Gebaren Jommellis liegt, dessen allmächtige Stellung schon damals schwer erschüttert war, sondern in dem Sparsystem, das der vom Unwillen der Bevölkerung hart bedrängte Herzog nunmehr mit der gewohnten Rücksichtslosigkeit durchführte.

Alles dies veranlaßte Deller, in seiner bereits erwähnten Eingabe vom 26. März 1769 abermals seine Entlassung nachzusuchen. Er weist darin auf seine fast 20jährige Tätigkeit am Stuttgarter Hofe hin, während der er sich trotz aller Bemühung »nicht höher als zum 5. *Violin in orchestra* habe *possieren*« können; auch hege er schon länger die Absicht, »die *Violin* gänzlich zu abandonieren und meine *Fortun* alleinig mit der Feder zu suchen«. Während andere sich namhafter Gehaltsaufbesserungen zu erfreuen gehabt hätten, sei er niemals seinem Talente entsprechend belohnt worden. Schon dieser Brief wäre allein ein Beweis dafür, daß Dellers frühere Gehaltsforderung von 2200 Gulden nicht bewilligt worden ist.

Der Herzog, der den tüchtigen Künstler ungern ziehen lassen wollte, versuchte ihn zunächst dadurch zu halten, daß er ihm den Titel eines Konzertmeisters und Hofkomponisten und damit seine Versetzung unter die Sologeiger in Aussicht stellte. Aber Deller bestand fest auf seinen Forderungen, wie folgende Eingabe des Legationsrates Bühler an den Herzog beweist<sup>2)</sup>.

Durchlauchtigster Herzog  
Gnaedigster Herzog vnd Herr!

Alß ich dem Cammer Musico Deller letzthin Euer Herzogln Durchl. gdgste *intention* in ansehung eines ihme ertheilenden *caracters* zu eröffnen Gelegenheit nahm: so erkannte er zwar die ihme hierunter zuge dachte herzogln Gnade mit dem *submissesten* Dank, meldete aber zugleich, daß, da er einmal mit der *violin* sich nimmer länger abzugeben — und dahero seine bisherige Umstände auf eine *solide* Arth zu ändern fest entschlossen seye, er der gdgsten *Disposition* lediglich in Unthgkeit anheimstelle, ob Ewer Herzogln Durchl. ihme auf sein neuliches unthgstes *exhibitum* die gdgste Entlassung erteilen — oder aber solchergestalten allhier zu *placieren*, und nach *proportion* der von ihme fordernden Arbeit sein künftiges Gehalt mit ihme zu *regulieren* gdgst geruhen wollen, wobey er sich aber voraus in Unthgkeit außbitte, daß er mit dem Ober Capellmeister Jomelli in keiner *connexion* stehen möge, auch alljährlich in behuf seiner Gesundheit einen 3 Monathlichen Urlaub zu *gaudieren* haben solle.

Ich habe dahero die Vnthgste Anzeige davon machen: da ich in *submissester Devotion* ersterbe

Ewer Herzogl. Durchl.  
Unterthaenigst treu gehor-  
samster Knecht  
Bühler.

o. D.

Diesmal trug Dellers Standhaftigkeit die erhofften Früchte. Jommelli war im September 1769 entlassen worden, nachdem er seit Ende März von Stuttgart überhaupt abwesend gewesen war. Sein Nachfolger Antonio Boroni aber traf erst am 6. Mai 1770 in Ludwigsburg ein. Man brauchte also während der Vakanz des Kapellmeisterpostens einen erfahrenen Dirigenten und diesem Umstande hatte es Deller, der sich bei seinen Ballettaufführungen genügende Routine in der Orchesterdirektion erworben hatte, wohl in erster Linie zu danken, daß er nach Jommellis Rücktritt, der ihm, gleich so manchem andern, nach allem Vorgegangenen sehr gelegen kam, nicht nur zum Konzertmeister und Hofkompositeur ernannt wurde<sup>3)</sup>, sondern auch eine entsprechende Gehaltsaufbesserung heraus schlug, deren Betrag freilich nicht festzustellen war.

Jetzt erhielt er aber auch zu gleicher Zeit mehr Gelegenheit zu größeren künstlerischen Leistungen. Die *Opera seria* freilich zehrte (mit Ausnahme von Sacchinis »*Callirroe*«, 11. Februar 1770) vom alten Ruhme, um so mehr blühten dagegen unter Boroni *opera buffa* und *opéra comique* auf, denen dann später das deutsche Singspiel nachfolgte. Hier eröffnete sich für Deller während der letzten beiden

1) Promemoria des Hofmusikus Wangner und Eingabe Bühlers an den Herzog vom Anfang Oktober 1769.

2) Akten des Oberhofmarschallamts Stuttgart.

3) Schubart, Ges. Schr. V 158.

Jahre seiner Stuttgarter Tätigkeit ein neues fruchtbares Arbeitsfeld, vor allem in der Buffooper. Ob er sich auf diesem Gebiete schon mit dem am 4. November 1765 auf Schloß Grafeneck aufgeführten »*Tamburo notturno*« betätigt hat, ist nicht zu entscheiden<sup>1)</sup>, eine intensivere Tätigkeit als Buffo-  
komponist entfaltete er jedenfalls erst im Jahre 1770, wo im August und September zur Feier der Anwesenheit der Fürstl. Thurn und Taxisschen Herrschaften fast jeden Tag Opernaufführungen stattfanden. Während Jommellis »*Fetonte*« und Sacchinis »*Callirroe*« im Ludwigsburger Opernhause gegeben wurden, gingen die komischen Opern auf dem Theater auf der Solitude in Szene. Boroni eröffnete am 24. August den Reigen mit seinem »*Amore in musica*«, dann folgten die beiden Teile der »*Buona figliuola*«, wohl sicher in Piccinis Komposition<sup>2)</sup>. Ferner erscheinen Werke, wie »*Il spirito di contradizione*«, »*La rata della sposa*« und »*Il marchese villano*«, deren Komponisten nicht genannt werden. Auf sie trifft wohl die Vermutung von R. Krauß<sup>3)</sup> zu, daß sie von Boroni und Deller herrührten; Näheres ließ sich darüber freilich nicht in Erfahrung bringen. Höchstwahrscheinlich gehören demselben Jahre die beiden Werke dieser Gattung an, die sich eine Zeitlang auch auswärtige Bühnen erobert haben: »*Le contese per amore*«<sup>4)</sup> und »*Il maestro di cappella*«, der im Jahre darauf im Theater an der Burg in Wien aufgeführt wurde<sup>5)</sup>, aber wahrscheinlich schon aus der Stuttgarter Zeit stammt, da er Schubart bekannt ist<sup>6)</sup>. Von einer Oper »*La contadina nella corte*«, die Schubart a. a. O. Deller zuschreibt, wissen wir nichts Näheres; vielleicht liegt hier eine Verwechslung mit Sacchinis »*Contadina*« (1771 in Ludwigsburg aufgeführt) oder mit Dellers »*Contese per amore*«<sup>7)</sup> vor.

Auch das Ballett hat Deller in dieser Zeit emsig gepflegt. Aus dem Jahre 1770 stammen die beiden im Neudruck vorgelegten Ballette »*La Constance*« und »*Ballo polonois*«, aus der Zeit nach 1767 wohl auch die beiden andern »*La schiava liberata*« und »*La Pauvre*«, da ihre Texte nicht mehr von Noverre herrühren. Man sieht deutlich, daß die Zeit des heroischen Tanzdramas mit Noverres Abschied in Stuttgart zu Ende war, denn statt der alten Renaissancestoffe enthalten alle diese Werke entweder exotische Stimmungsbilder oder nähern sich der Sphäre des bürgerlichen Rührstücks im Sinne Piccinis. Auch Stoffe aus der französischen *opéra comique* tauchen auf, wie in »*Le rival imaginaire*« (auf einen Text von Bauchery), der 1775 in Mannheim zur Aufführung kam<sup>8)</sup>. Die Entstehungszeit der beiden von Gerber<sup>9)</sup> erwähnten Ballette »*Pygmalion*« und »*Die beiden Werther*« war nicht zu ermitteln.

Trotz dieser erhöhten künstlerischen Tätigkeit waren die Tage Dellers am Stuttgarter Hofe gezählt. Er muß etwa im Juni 1771 seine Entlassung erhalten haben, wie aus folgendem Dekret vom 30. Juli dieses Jahres hervorgeht<sup>10)</sup>:

»Es hat der Geheime Legations Rath Bühler dem beabschiedeten Cammer Virtuosen Deller zu publicieren, daß Seine Herzogl. Durchlaucht auf die *sub dato* 18<sup>ten</sup> *curr.* Höchst Denenselben eingereichte unterthänigste *Supplique* dem Rent Cammer Vice Director und General-Cassier Dertinger höchst mündlich gnädigst zu befehlen geruhet, daß er auf seine Abfertigung den ernstlichen Bedacht nehmen und sich deßhalb gutmöglich mit ihm setzen solle.«

1) R. Krauß a. a. O. S. 505.

2) Krauß (a. a. O. S. 554) nimmt ohne zwingenden Grund Boroni oder Deller als Autoren an.

3) A. a. O. S. 532.

4) Bei Gerber (Neues Lexikon p. 864) irrthümlich »*La contessa per amore*«. Über diese Oper vgl. Herzog Karl Eugen usw. S. 580 ff.

5) Vgl. C. F. Pohl, J. Haydn II 376.

6) G. S. V 159. Über die Buffooperen Dellers urteilt Schubart: »Die Arien und Cavatinen, die Duetten und die Schlußchöre haben so liebliche und merkbare Motive und sind, unbeschadet der Simplicität, so reich an insinuanten musikalischen Einfällen, daß sie mit den besten komischen Opern wetteifern.«

7) »*Le contese per amore*« hielt sich bis 1785 ständig auf dem Spielplan; sie wurden unter dem Titel »Eigensinn und Launen der Liebe« in der Großmannschen Übersetzung 1782 auch in Bonn aufgeführt (Thayer, Beethoven I, 2. Aufl. S. 75).

8) Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hof (1898), S. 167.

9) Neues Lexikon I S. 864.

10) Akten des Oberhofmarschallamts.

Die Gründe, die zur Verabschiedung Dellers geführt haben, sind nicht bekannt; aus Schubarts Worten<sup>1)</sup> scheint hervorzugehen, daß er selbst darum eingekommen ist. Den Anlaß gaben wohl die zu Wien angeknüpften Beziehungen, die schließlich zur Aufführung des »*Maestro di cappella*« im Burgtheater führten<sup>2)</sup>. Von da an bis zu seinem Tode aber verlieren sich seine Spuren fast ganz. Die auf Wien gesetzten Hoffnungen scheinen sich nicht erfüllt zu haben, ein Diebstahl brachte ihm außerdem eine schwere Schädigung seiner äußeren Verhältnisse<sup>3)</sup>. So wandte er schließlich 1772 Wien den Rücken und versuchte sein Heil in München. Hier muß es ihm geglückt sein, Beziehungen zum Hofe anzuknüpfen, denn er erhielt von der damals in München anwesenden<sup>4)</sup> Kurfürstin-Witwe Maria Antonia Walburga von Sachsen den Auftrag, eine Messe für den Dresdener Hof zu schreiben, und als Lohn dafür den Titel eines Kursächsischen Kapellmeisters, wie aus seiner Todesurkunde hervorgeht. Aber er sollte die Messe nicht mehr vollenden. Sein Körper war längst durch einen ausschweifenden Lebenswandel zerrüttet und so erlag der Künstler, von allen Mitteln entblößt, am 19. April 1773 im Kloster der Barmherzigen Brüder zu München einem »hitzigen Fieber«. Der Eintrag im Sterbebuch der St. Peterspfarre in München<sup>5)</sup> lautet: 19. April 1773. Florianus Deller, Chur-Sächsischer Capell-Meister lig. prov. et sept. ad omnes sanctos<sup>6)</sup>. Darnach ist die Angabe des Jahres 1774 als seines Todesjahres, die seit Gerber allgemein akzeptiert wurde, zu berichtigen<sup>7)</sup>.

Über Dellers Persönlichkeit und Kunst hat Schubart eingehend berichtet<sup>8)</sup>, der sich ihm ganz besonders verpflichtet fühlte. Kein Wunder, daß es gerade diese beiden besonders zueinander hinzog, denn der Hang zum Abenteuerlichen und Exzentrischen war ihnen gemeinsam, ebenso wie das tragische Los, daß ihre Entwicklung in der Enge der schwäbischen Verhältnisse nicht zur vollen Entfaltung gelangte. Für Deller war der Aufenthalt in der schwülen moralischen Atmosphäre des herzoglichen Opernlebens besonders gefährlich, denn er leistete seinem angeborenen Hang zum Leichtsinne bedenklichen Vorschub. Da er für seine künstlerischen Leistungen nicht die erhoffte Anerkennung fand, hielt er sich dafür auf Tanzböden und Kneipen schadlos und untergrub damit nicht allein seine Gesundheit, sondern auch seine geistige Energie und hemmte selbst die Entfaltung seines Talentes, das an und für sich, wie sein »*Orpheus*« und seine »*Contese per amore*« zeigen, an Frische und Ursprünglichkeit die Mehrzahl seiner damaligen Stuttgarter Kollegen übertraf. Sein kraftgeniales Wesen veranlaßte seinen Lobredner Schubart zu der bekannten Parallele mit Gerstenberg. Er mochte dabei wohl auch jenen gelegentlich recht derben volkstümlichen Ton im Auge haben, den Deller, gleich Schubart, da und dort in seinen Werken anschlägt. Beide haben sich nicht gescheut, das Lied im Volke selbst aufzusuchen. »Auch die gemeinsten Leute konnten seine Melodien behalten, so glücklich waren sie der Natur abgehört«, bemerkt Schubart und hierin liegt der Hauptunterschied zwischen ihm und dem französischen Kunsttraditionen huldigenden Rudolph. Zu diesen volkstümlichen Tendenzen ist aber Deller nicht erst in Stuttgart gelangt, sondern hatte sie bereits während seiner Wiener Jahre in den Balletten Starzers und Aspelmayrs kennen gelernt<sup>9)</sup>. Der Unterschied zwischen Deller und Starzer ist nur der, daß Deller dem musikalischen Wiener Volkston keinen so großen Raum verstattet wie Starzer, sondern daneben in erhöhtem Maße italienische und französische Stilelemente in seine Ballette aufgenommen hat. Die italienischen bestehen hauptsächlich in der Herübernahme der Technik der Orchesterrezitative, die Deller ja bei seinem Lehrer Jommelli in höchster

1) G. S. V 159.

2) Pohl, J. Haydn II 376.

3) Gerber a. a. O.

4) Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München (1865), S. 152.

5) Mitteilung von Herrn cand. phil. Bayersdorfer in München.

6) D. h. »verheiratet, mit den Sterbesakramenten versehen und auf dem Friedhof an der Kreuzkirche begraben.«

7) A. a. O. Ihm folgen die lexikalischen Werke von Fétis (der zudem noch Ludwigsburg als seinen Sterbeort bezeichnet) und Riemann, aber auch die Spezialarbeiten von Sittard und Krauß.

8) G. S. I 95 ff.

9) Vgl. Jahrb. Peters 1908, S. 41.

Entwicklung vorwand, für die großen freien pantomimischen Szenen, ferner in der Anlehnung an die italienische Arienmelodik bei besonders empfindsamen Stellen (hier verwendet er z. B. auch die Tonart *G* moll ganz im Sinne Jommellis<sup>1)</sup>) und in Einzelheiten der Instrumentation, wie z. B. der charakteristischen Führung der zweiten Geigen. Das französische Vorbild ist an Charakter des Aufbaues, der Melodik und Rhythmik mancher Stücke sofort zu erkennen, dem Geiste nach aber ist es in ganz auffallender Weise in Stücken wie *Orpheus* Nr. 12 und 15 wirksam. Hier schlägt Deller fünf Jahre vor dem Gluckschen *Orpheus* bereits jenen feierlich erhabenen Gebetston an, der zuerst in den Opern Rameaus erscheint. Das sind Klänge, wie sie im deutschen Singspiel erst seit Neefe vorkommen<sup>2)</sup>. Auch die öfter wiederkehrenden Oboensoli mit Pizzikatobegleitung weisen auf das französische Muster hin<sup>3)</sup>.

Dagegen hat die Mannheimer Schule, an die man bei einem Stuttgarter Komponisten doch zuerst zu denken versucht ist, verhältnismäßig nur wenig beige-steuert. Deller arbeitet zwar ebenfalls häufig mit starken dynamischen Wirkungen, hält sich aber in letzter Linie doch innerhalb der alten Registerdynamik. Das Crescendo wendet er zwar an, wenn auch verhältnismäßig selten, aber es entbehrt der spannenden Mannheimer Wirkung durchaus und für sein Vorkommen überhaupt braucht nur auf Jommelli hingewiesen zu werden. Reminiszenzen an beliebte Mannheimer Wendungen tauchen wohl gelegentlich auf, aber niemals in solcher Stärke, daß man auf eine intensivere Beeinflussung Dellers durch Stamitz und seine Schule schließen könnte. Jedenfalls sind die letzten Wurzeln seines Orchesterstiles nicht in Mannheim, sondern in Wien zu suchen.

Die Verarbeitung und Verschmelzung aller dieser Elemente verrät einen durchaus selbständigen Geist. Deller war mit vollem Bewußtsein Eklektiker. Er verschrieb sich keiner bestimmten Richtung mit Haut und Haaren, auch nicht seinem Lehrer Jommelli<sup>4)</sup>, sondern eignete sich in emsigem Studium aller Kunstrichtungen<sup>5)</sup> nur das an, was ihm seinen eigenen Zwecken dienlich erschien. Diese Ziele aber waren, namentlich im »*Orpheus*«, außerordentlich hoch gesteckt: sie gingen auf eine vollständige Dramatisierung des Balletts nach Noverres Vorbild, und gerade der »*Orpheus*« zeigt deutlich, daß dieser mit seinem warmen Lob für den Komponisten durchaus recht hatte. Wo das Drama seinen Höhepunkt erreicht, wie z. B. bei der großen Abschiedsszene des *Orpheus*, wirft er, genau wie Jommelli, die geschlossene Form über Bord und folgt der Entwicklung der Handlung in vollständig freier Gestaltung; aber auch wo er die Tanzformen beibehält, paßt er den Charakter seiner Musik der jeweiligen Situation in feinfühligster Weise an und erzielt Wirkungen festlich glänzender, feierlicher oder lieblicher Art, die die Situation jedesmal aufs trefflichste illustrieren. Im »*Ballo polonois*« wagt er sogar zur Schilderung des Milieus einen Versuch ethnographischer Charakteristik. Daß er seine Ballette überhaupt »langsam, aber mit tiefer Überlegung« schrieb<sup>6)</sup>, geht aus verschiedenen Anzeichen deutlich hervor. Manchmal kehrt eine Melodie im Laufe eines Stückes in einer andern Tonart und in teilweise veränderter Gestalt wieder<sup>7)</sup>, ein anderes Mal faßt er einen ganzen Komplex von dramatischen Begebenheiten durch sinnvolle Wahl der Tonarten und verwandte Charakteristik der einzelnen Nummern zu einer geschlossenen ideellen Einheit zusammen. So ist für die Klage des *Orpheus* in der entscheidenden Szene die Tonart *G* moll charakteristisch, während der vorhergehende Reigen der seligen

1) Vgl. N. Jommelli als Opernkomponist S. 178.

2) Man vergleiche zu Nr. 15 das Andante in Beethovens *D-dur*sonate op. 28.

3) Hinter alledem wird man wohl nicht mit Unrecht Noverresche Anregungen vermuten dürfen.

4) Schubart, G. S. V 158: »Deller ... zeitigte unter dem milden Einfluß Jommellis, ahmte ihm aber nie nach, denn Deller fühlte bald die eigene Quelle, aus welcher er schöpfen konnte. Deller bewunderte das Genie eines Jommellis mit Begeisterung, war aber stolz und eigensinnig genug, ihm zuzurufen: »Störe meine Zirkel nicht!«.

5) Schubart G. S. I 96: »Sein Studium waren die Partituren großer Männer, die er immer in ganzen Stößen vor seinem Bette aufgetürmt hatte, und sie allen gedruckten Anweisungen vorzog.«

6) Schubart G. S. I 96.

7) *Schiavo liberato* Nr. 6 und 9. In Nr. 7 von »*La Constance*« kehrt mitten in dem marschmäßigen Satze die ausdrucksvolle Adagio-Melodie des Mittelsatzes von Nr. 5 und 6 wieder.



Geister mit der für die Zeichnung des Überirdischen auch in der italienischen Oper gebräuchlichen feierlich-dunklen Tonart *Es dur*<sup>1)</sup> eingeleitet wird. Auch die Instrumentation wird gelegentlich zur sinnvollen Verknüpfung einzelner Szenen verwandt, so in der erwähnten Hauptszene des »Orpheus« die Solooboe mit Pizzikatobegleitung.

Die Höhe des »Orpheus« hat Deller freilich, soviel wir aus dem vorliegenden Material wenigstens ersehen, in seinen späteren Balletten nicht wieder erreicht. Es entbehrt zwar auch unter ihnen keines einzelner feiner programmatischer Züge, aber man merkt ihnen doch deutlich an, daß bei ihrer Komposition der anfeuernde Einfluß Noverres dem Musiker nicht mehr zur Seite stand. Trotzdem aber hat sich Deller mit seinem »Orpheus« eine wichtige historische Stellung gesichert. Denn dieses Werk ist mit seinen Seelenschilderungen wie mit seiner Situationsmalerei nicht nur ein würdiges Denkmal des Noverrischen Geistes im Ballett, sondern es bildet mit seinesgleichen auch eine nicht zu unterschätzende Vorstufe für die spätere Gattung des Melodrams. Man füge nur z. B. der Trennungsszene im »Orpheus« die entsprechenden Textworte ein und das Melodram ist fertig. Was Benda und Genossen diesen Tanzpantomimen verdanken, wäre einer eigenen Untersuchung wert. Auf württembergischem Boden zeigt sich dieser Einfluß besonders deutlich in der auffallenden Rolle, die das Melodram in den dramatischen Jugendwerken J. R. Zumsteegs spielt<sup>2)</sup>. Aber auch bei den übrigen schwäbischen Komponisten dieser Generation machen sich die Spuren dieses Geistes bemerkbar (so bei Dieter, Gauß usw.); Schubart vollends bekennt sich rückhaltslos als Dellers geistigen Schüler; er stellt ihn direkt neben Hasse, Jommelli und Galuppi und apostrophiert in seiner überschwenglichen Weise die »Göttin Harmonie«<sup>3)</sup>:

»O so sings im hohen Sphärenton  
 »Feuriger und schneller,  
 »Nenne Deinen vierten Sohn,  
 »Deinen Lieblich Deller!

»Den Dein Arm im mütterlichen Spiel  
 »Oft melodisch wiegte,  
 »Der sich immer voll Gefühl  
 »Horchend an Dich schmiegte.

• »Der von Deinem ewigen Konzert  
 »Mächtiger durchdrungen,  
 »Was er still von Dir gehört,  
 »Lauter nachgesungen.«

### Johann Joseph Rudolph.

In Rudolphs Biographie hat bereits Gerber<sup>4)</sup> große Verwirrung gebracht, indem er den Vater Johann Joseph mit dem Sohne Johann Anton Rudolph, der in der fürstlich Thurn und Taxisschen Kapelle tätig war<sup>5)</sup>, verwechselte. Die dadurch entstandene Konfusion ist, trotzdem sie von Fétis<sup>6)</sup> ausdrücklich berichtigt wurde, in mehrere neuere Darstellungen übergegangen<sup>7)</sup>. Auch die Namensform schwankt beständig zwischen dem deutschen »Rudolph« und dem französischen »Rodolphe«. Dies rührt daher, daß der Name von Hause aus zwar, wie die Geburtsurkunde zeigt, deutsch war, aber von dem Künstler selbst während seiner Tätigkeit in Frankreich ins Französische übersetzt wurde.

Da Rudolph im ganzen nur 5—6 Jahre im Stuttgarter Orchester angestellt war, im übrigen aber mit einziger Ausnahme der in Parma verbrachten Jahre in Frankreich gewirkt hat, so gehört er weit mehr der französischen als der deutschen Musikgeschichte an; vor allem hat seine Pariser Tätig-

1) N. Jommelli als Opernkomponist S. 179.

2) Vgl. meine Ausführungen in »Herzog Karl Eugen und seine Zeit« Heft 7, S. 602 ff.

3) G. S. I 97.

4) Neues Lexikon III 393 f.

5) Vgl. Forkel, Musikal. Almanach 1783, S. 103.

6) Biographie universelle VII 287.

7) So Sittard a. a. O. II 56; Landshoff, J. R. Zumsteeg I 150.

keit nach seiner Entlassung aus Stuttgart mit den deutschen Verhältnissen nichts mehr zu tun, so daß sich der Herausgeber hier wohl auf eine gedrängte Darstellung seiner Lebensschicksale beschränken darf.

Johann Joseph Rudolph ist dem Taufbuch der St. Ludwigskirche zufolge<sup>1)</sup> am 14. Oktober 1730 in Straßburg geboren, und zwar als Sohn deutscher Eltern. Sein Vater scheint selbst Musiker gewesen zu sein, wenn anders der Bericht von Fétis richtig ist, daß der Sohn schon in frühen Lebensjahren von ihm Unterricht in Horn- und Violinspiel erhalten habe. Zunächst scheint der Hauptnachdruck auf die Ausbildung als Violinist gelegt worden zu sein, denn schon in seinem 15. Lebensjahre wurde der junge Rudolph nach Paris geschickt, um bei J. M. Leclair Violinunterricht zu nehmen. Wie lange dieser Unterricht gedauert hat, ist nicht bekannt, wir wissen nur, daß Rudolph nach Absolvierung seiner Lehrzeit als Orchestergeiger in Bordeaux und Montpellier angestellt war. Von Südfrankreich wäre Rudolph dann nach Fétis gegen 1754 nach Parma in die Kapelle des Bourbonen Don Philipp gekommen und hier von T. Trajetta in Harmonielehre und Kontrapunkt unterrichtet worden. Dieser Unterricht kann aber erst 1758, in dem Anstellungsjahre Trajettas, begonnen haben, indessen ist es sehr wohl möglich, daß der Herzog bei seiner bekannten Vorliebe für französische Kunst und Künstler ihn bereits einige Jahre früher in seinen Dienst genommen hat. Durch Trajetta wurde Rudolph, ähnlich wie Deller durch Jommelli in Wien, mit der italienischen Oper in ihrer reformfreundlichen Gestalt vertraut.

In Parma scheint aber Rudolph zugleich von der Violine endgültig zum Horn übergegangen zu sein. Er hat die Ausdrucksfähigkeit dieses Instrumentes in einem Grade gesteigert, daß man ihn geradezu als den Ahnherrn aller modernen Hornvirtuosen bezeichnen kann. Das zeigte sich denn auch alsbald in den für die Kapellen, in denen er mitwirkte, geschriebenen Opern. Sowohl bei Trajetta als später namentlich bei Jommelli mehrten sich seit ihrem Zusammenwirken mit Rudolph die Arien mit virtuos behandeltem obligatem Horn. Schubart sagt von ihm<sup>2)</sup>: »So unvollkommen dieses Instrument ist, so meisterhaft wußte er ihm seine Inkonsequenzen abzurufen. Seine Stärke war mehr in der Tiefe; mit der Höhe befaßte er sich nur so weit, als es die Natur des Instruments gestattet. Die zärtlichen Passagen gelangen ihm immer vortrefflich und er war einer der ersten, der das Mezzotinto mit dem Horn ausdrückte«.

Das genaue Datum von Rudolphs Anstellung in Stuttgart ist nicht bekannt, ebensowenig auf wessen Empfehlung hin er vom bourbonischen an den schwäbischen Hof gelangte. Überhaupt fließen auch für die Stuttgarter Jahre die Quellen, was ihn betrifft, sehr spärlich. 1761 erscheint er nicht nur als Kapellmitglied, sondern zugleich auch als Ballettkomponist, es ist also sehr wahrscheinlich, daß seine Anstellung schon Ende 1760 erfolgte, und daß er in der Zwischenzeit, gleichwie Deller, von Noverre in die Schule genommen wurde.

Am 11. Februar 1761 wurde im zweiten Zwischenakt von Jommellis »*Olimpiade*« sein Ballett »*Rinaldo ed Armida*« aufgeführt. Wie die Inhaltsangabe zeigt, hat Noverre hier in sehr glücklicher Weise die Hauptmomente der Quinaultschen Dichtung in knappster Form zusammengedrängt. Daß es seine Absicht war, den Eindruck des vorhergegangenen Opernaktes, der ebenfalls den Konflikt zwischen dem männlichen Ehrgefühl und der Liebe zum Weibe dargestellt hatte, noch zu steigern, habe ich an anderer Stelle bemerkt<sup>3)</sup>.

Diese Vorstellung hatte einen solchen Erfolg, daß sie am 9. Januar 1762 wiederholt wurde. Auch erhielt Rudolph den Auftrag, für die Festoper dieses Jahres, Jommellis »*Semiramide riconosciuta*«,

1) Die Urkunde lautet: »Anno Domini 1730 die 15. octobris a me infrascripto baptizatus est Joannes Josephus Filius Theodorici Petri Rudolph et Mariæ Annæ Schwendemannin conjugum ex hac parochia; natus die 14. ejusdem. Patrinus fuit Dnus. Joannes Fridericus Belling, librarius [sic] ex parochia ad Stum. Laurentium. Matrino vero Rosina Magdalena Schwendeman, Filia Antonii Schwendeman et Magdalena Kriegin conjugum qui una mecum subscripserunt.

2) G. S. V 161.

3) N. Jommelli als Opernkomponist S. 303.

aufgeführt am 11. Februar, die Ballettmusik zu schreiben. Es waren die beiden Ballette »*Psyche et l'Amour*« nach dem ersten, und »*La Mort d'Hercule*« nach dem zweiten Akte der Oper; am Schlusse folgte das Ballett »*Le Feste Persiane*«, von dem allerdings nicht sicher ist, ob es von Rudolph oder Deller komponiert war. Sein Inhalt beweist, daß es im Gegensatz zu den beiden andern kein dramatisches, sondern nur ein Ausstattungsballett war. Die beiden Rudolphschen Ballette sind uns erhalten<sup>1)</sup>, sie sind außerdem ausführlich von den beiden Augenzeugen Uriot und Tagliazucchi beschrieben worden<sup>2)</sup>. Von der Musik der »*Psyche*«, die das bekannte Märchen von Amor und Psyche zum Inhalt hatte, sagt Uriot<sup>3)</sup>: »Die Musik, welche Herr Rudolph, um die verschiedene Szenen dieses Balletts, und vornehmlich diejenige, von welchen wir hier einen kurzen Begriff gegeben haben, auszudrücken und zu schildern, komponierte, ist nicht weniger vollkommen als diejenige, die er zu dem Ballett der »*Medea*« gesetzt hat.« Das zweite Ballett, das den Tod des Herakles durch das verhängnisvolle Gewand der auf Iole eifersüchtigen Deianira und die Apotheose des Helden zum Gegenstande hatte, gehörte zu den besten Leistungen Noverres<sup>4)</sup>.

Beide Ballette wurden am 13. Februar 1763 als selbständige Stücke nach der französischen Komödienvorstellung wiederholt. Aus dem Jahre 1762 haben wir außerdem die erste Erwähnung Rudolphs als Hornvirtuosen, und zwar bei Gelegenheit der letzten Arie der Semiramis im 2. Akte der Jommellischen Oper. Tagliazucchi bemerkt: »*Tutta l'orchestra l'accompagna, ma di tanto in tanto s'odono o gareggiare od unirsi colla voce il delicatissimo suono degli Oboè dei due Signori Fratelli Plà Spagnuoli e del corno da caccia del Signor Rodolf di Strasburgo, tre professori impareggiabili nell'arte loro*«.

Auch in den Hofkonzerten wurde Rudolph als Solist herangezogen, so am 19. Februar 1763 neben Lolli, Nardini und Plà. »Herr Rudolph«, berichtet Uriot<sup>5)</sup>, »zwang die Zuhörer durch die harmonische und sanfte Töne, die aus seinem Waldhorn erschallten, zum Erstaunen. Die ganze Versammlung blieb, so lang er sich hören ließ, in einer unbeschreiblichen Entzückung, welche nur durch ein allgemeines Händeklatschen unterbrochen wurde.«

Das Hauptereignis dieses Jahres für Rudolph aber bildete die Aufführung seines neuen Balletts »*Medea und Jason*« am 11. Februar 1763 im ersten Zwischenakt von Jommellis »*Didone*«. Noverre hatte diesmal Corneilles *Medea* sich zum Vorbild genommen<sup>6)</sup> und den Stoff wiederum in sinnvoller Weise dem Charakter der Opernhandlung angepaßt. Dieses Ballett fand ganz besonderen Beifall. »Die Szenen desselben sind mit einer solchen Kunst und Beurteilungskraft verbunden, und das Interessierende steigt stufenweise darinn mit einer solchen Stärke, daß es eine der vorzüglichsten Stellen unter den Balletten verdienet, die wir dem Genie und der Einbildungskraft des Herrn Noverre zu danken haben<sup>7)</sup>«.

Am 23. Februar wurde auf einer improvisierten Bühne in Ludwigsburg, zusammen mit Jommellis »*Trionfo d'Amore*«, der »*Rinaldo*« wiederholt. Uriot war so hingerissen, daß er glaubte, »im Tasso zu lesen« und bekennt, »bisher der Tanzkunst eine solche Kraft niemahls zugetrauet zu haben<sup>8)</sup>«.

Von diesem Erfolge an bis zu Rudolphs Entlassung schweigen die Quellen über seine Tätigkeit vollständig. Ob er sich mit Deller in die Komposition der kleineren komischen Opern geteilt hat, wie Krauß<sup>9)</sup> annimmt, läßt sich nicht feststellen. Dagegen begannen 1764 seine Beziehungen zu

1) Text auf der Kgl. Landesbibliothek Stuttgart, vgl. auch Sittard II 97 f. Partitur im Kgl. Hoftheaterarchiv daselbst.

2) Tagliazucchi, *Lettera a la Signora N. N.* (Kgl. Landesbibliothek Stuttgart); Uriot, Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche bey Gelegenheit des Geburtsfestes Sr. Herzogl. Durchlaucht etc. den 11. und folgende Tage des Hornungs 1763 angestellt worden. Stuttgart 1763. Seite 62 ff.

3) A. a. O. S. 65.

4) Uriot a. a. O. S. 66 nennt es ein »Schauspiel von der erhabensten Gattung«.

5) A. a. O. S. 140.

6) Vgl. J. G. Prod'homme in der Zeitschrift der L. M. G. VII 418, wo irrthümlich 1763 als das Entstehungsjahr angegeben ist.

7) Uriot a. a. O. S. 46 f.

8) Uriot a. a. O. S. 144.

9) A. a. O. S. 505.

Paris. Im April trat er in den *Concerts spirituels* als Hornvirtuose auf, und am 3. Dezember brachte die *Comédie italienne* seinen Einakter »*Le mariage per capitulation*« (Text von Dancourt)<sup>1)</sup>. Drei Jahre darauf, 1767, gelang es ihm, mit einem zweiten Werk derselben Gattung »*L'Aveugle de Palmire*« (in zwei Akten, auf einen Text von Desfontaines) in Ludwigsburg zu Worte zu kommen. Es war, soweit unsere Kenntnis reicht, die erste französische komische Oper, die am württembergischen Hofe zur Aufführung gelangt ist.

Als dieses Werk in Szene ging, war Rudolph indessen bereits nicht mehr im Dienste des Herzogs. Der vom 24. Juli 1767 datierte Kapell-Etat<sup>2)</sup> enthält seinen Namen nicht mehr. Auch Rudolph war somit ein Opfer der erwähnten einschneidenden Reduktion des Balletts zu Anfang dieses Jahres. Wie sein Titel in der Partitur<sup>3)</sup> seines »*Aveugle de Palmire*« zeigt, den die *Comédie italienne* am 15. März 1767 in Paris zur Aufführung brachte<sup>4)</sup>, trat er unmittelbar nach seiner Entlassung aus dem Herzoglichen Orchester, die gegen Ende 1766 erfolgt sein muß, in die Kapelle des Prinzen Conti in Paris ein.

Aber auch zur *Académie Royale* wurden alsbald Beziehungen angeknüpft, die allerdings vorerst noch zu keiner festen Anstellung führten. Bei der im Juni 1767 erfolgten Wiederaufnahme von Rameaus »*Hippolyte et Aricie*« begleitete Rudolph den Sänger *Le Gros* auf dem Horn in Boyers eingelegter Arie »*Amour sous ce riant ombrage*« und errang damit einen glänzenden Erfolg.

Soviel Anregungen indessen Rudolph seinen Stuttgarter Jahren verdankte, so gering sind die Spuren, die sie in seinem Schaffen hinterlassen haben. Er ist auch in Stuttgart vorwiegend Franzose geblieben. Der volkstümliche, deutsche Unterton fehlt seinen Balletten und das scheint auch der Grund gewesen zu sein, warum er Deller gegenüber in Stuttgart, trotz des Interesses des Herzogs für ihn, nicht recht aufzukommen vermochte. Die deutschen Musiker tadelten an ihm die allzu starke Hinneigung zu den Franzosen, und Schubart, der ihn zwar als Virtuosen bewundert, als Komponisten dagegen ziemlich reserviert behandelt, redet wohl von seinen Pariser, aber nicht von seinen Stuttgarter Erfolgen<sup>5)</sup>.

Rudolphs Tätigkeit nach seiner Entlassung aus den Diensten des Herzogs Karl gehört ganz der französischen Musikgeschichte an, sie kann also hier nur in den allgemeinsten Grundzügen dargestellt werden. Dabei muß gleich bemerkt werden, daß die Darstellung von Fétis<sup>6)</sup> keineswegs auf absolute Zuverlässigkeit Anspruch erheben kann; vielleicht unterzieht sich einer der französischen Forscher einmal der Aufgabe einer gründlichen Nachprüfung der Fétisschen Angaben.

Zunächst irrt Fétis, wenn er Rudolphs Rückkehr nach Paris in das Jahr 1763 setzt. Dagegen entspricht seine Angabe, daß Rudolph unmittelbar nach seinem Abschied aus Stuttgart in die Kapelle des Prinzen Conti in Paris eintrat, wie schon gezeigt wurde, den Tatsachen. Als Mitglied dieser Kapelle konzertierte er mit dem älteren Duport zusammen am 19. Juli in der Akademie von Lyon<sup>7)</sup>. Auch in London ließ er sich in demselben Jahre in einem Konzerte hören<sup>8)</sup>. Darnach ist es fraglich, ob Rudolph, wie Fétis berichtet, schon 1770 Kammermusiker am französischen Hofe geworden ist. Auch seine ebenfalls von Fétis behauptete Tätigkeit im Pariser Opernorchester, die zwei Jahre nach seiner Entlassung aus den Diensten des Prinzen Conti begonnen haben soll, trägt ein problematisches Gepräge, da in den Gehaltsregistern dieses Orchesters sein Name nirgends zu finden ist<sup>9)</sup>. Ebenso

1) Mémoires secrets (*Bachmanns*) t. II 51, XVI 241. M. Brenet, *Les Concerts en France* 1900, p. 290.

2) Sittard II 194 ff.

3) Großherzogl. Bibliothek Darmstadt; K. K. Hofbibliothek Wien.

4) Gerber (A. L. S. 347) nennt irrtümlicherweise Paris als den Ort der ersten Aufführung.

5) G. S. V 161: »Sein größtes Verdienst aber ist, daß er Dolmetscher für das Ballett wurde. Seine Ballette haben in Paris allgemeine Sensation hervorgebracht. Deutsche Meister tadeln an ihm das Süßliche, oder die allzustrenge Accomodation an den französischen Geschmack. Indessen besaß er doch Gründlichkeit und verstand sogar den Contrapunkt.«

6) Biographie universelle VII 287.

7) L. Vallas, *La musique à Lyon au 18<sup>me</sup> siècle* (Lyon 1908), p. 135.

8) C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London (Wien 1867), II 373.

9) Ich verdanke diese Angaben, sowie die Pariser Aufführungstatistik der »Medes« der Güte des Herrn Charles Malherbe in Paris.

bedarf endlich seine Anstellung in der Königlichen Kapelle, die nach Fétis 1774 erfolgt sein soll, noch dringend der Nachprüfung. Nur einen Anhaltspunkt haben wir dafür, daß er 1773 im Dienste des Königs gestanden hat, nämlich die Aufführung seiner Ballettooper »Ismenor« zu den Vermählungsfeierlichkeiten des Grafen von Artois (späteren Karl X.) mit Maria Theresse von Savoyen, am 17. November 1773 in Versailles<sup>1)</sup>. Am 1. Oktober 1776 folgte die Aufführung des Balletts »*Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre*« von Noverre und Rudolph in Paris.

Im Jahre 1778 trat Mozart während seines Pariser Aufenthaltes zu Rudolph in nähere Beziehungen. Es war in jenen für Mozart und seine Kunst so kritischen Tagen, da man ihn von verschiedenen Seiten für das Glucksche Musikdrama zu gewinnen suchte. Die Rolle, die Noverre dabei spielte, ist bekannt<sup>2)</sup>, und Noverre ist es wohl auch gewesen, der die Bekanntschaft Mozarts mit Rudolph vermittelt hat. Die beiden Künstler scheinen großen Gefallen aneinander gefunden zu haben, denn Mozart schreibt seinem Vater<sup>3)</sup>: »Rudolf (der Waldhornist) ist hier in königlichen Diensten und mein sehr guter Freund, er versteht die Composition aus dem Grund und schreibt schön«. Rudolph aber erbot sich, dem Freunde die Organistenstelle in Versailles mit 2000 Livres Gehalt zu verschaffen, ein Angebot, dessen Bedeutung Leopold Mozart dem Sohne dringend ans Herz legte, wenn der allzeit mißtrauische Mann freilich auch von der Wirksamkeit von Rudolphs Fürsprache keineswegs felsenfest überzeugt war<sup>4)</sup>. Bekanntlich hat Wolfgang schließlich auf die Stelle verzichtet<sup>5)</sup>.

Für uns ist die Aufführung des Balletts »*Medea und Jason*« in Paris im Jahre 1780 von besonderem Interesse. Daß Rudolph gerade auf dieses Werk zurückgegriffen hat, beweist, daß er es selbst für seine beste Schöpfung auf diesem Gebiete gehalten hat. Er brachte es indessen nicht in der Stuttgarter Urfassung, sondern in erweiterter und vor allem mit reicherer Instrumentation versehener Gestalt zur Aufführung<sup>6)</sup>.

Ein Ballett gleichen Sujets und Titels ging, den Aufführungsverzeichnissen der Großen Oper<sup>7)</sup> zufolge, am 26. Januar 1776 in Szene. Allein nach den Mitteilungen J. G. Prod'hommes<sup>8)</sup> war dieses Ballett nicht identisch mit dem am 30. Januar 1780 aufgeführten, das jenes ältere sofort verdrängte, sondern stellt sich als eine Schöpfung von Noverre, Gardel und Vestris zusammen dar, deren Musik aus verschiedenen damals beliebten Tanzstücken zusammengesetzt war<sup>9)</sup>. Wir haben also hier ein Beispiel für jene »rhapsodische, oft ganz unsinnig zusammengesetzte« Ballettmusik, jene »Tanzkonzerte« vor uns, die zum großen Kummer J. F. Reichardts noch zu Noverres Lebzeiten die alte dramatische Gattung zu verdrängen begannen<sup>10)</sup>.

Am 30. Januar 1780 fand die erste Aufführung von Rudolphs »*Médée et Jason*« an der Pariser Oper statt, zusammen mit den Balletten »*Euthyme et Lyris*« und »*Les Éléments*«<sup>11)</sup>; im selben Jahre folgten noch sechs Wiederholungen, drei in Verbindung mit Glucks Taurischer Iphigenie. Im Jahre 1804 wurde das Ballett zum Benefiz von Vestris wieder hervorgeholt (12. April) und brachte es auf

1) Der Text stammte wiederum von Desfontaines.

2) O. Jahn, Mozart, 3. Aufl. II 539.

3) Nohl, Mozarts Briefe (1877), S. 146.

4) O. Jahn a. a. O.

5) Nohl a. a. O. S. 154 (Brief vom 3. Juli): »Ein guter Dienst wäre mir sehr lieb, aber nicht anderst als Kapellmeister und gut bezahlt«.

6) Mitgeteilt von Herrn Ch. Malherbe in Paris. Vgl. auch *Mémoires secrets (Bachaumont)* tom. 8, p. 347.

7) Mitgeteilt von Herrn Ch. Malherbe in Paris.

8) Zschr. der I. M.-G. VII 418.

9) Auf dieses Ballett beziehen sich die Worte der *Correspondance secrète dite de Méira* 1787, III p. 27: »Gardel, maître de danse de la reine, et émule de Vestris à l'Opéra, a fait ou fait faire en son nom un livre sur son art où le ballet de Médée est cité comme un ouvrage de Noverre. Il est hors de doute que les changements par lesquels Vestris s'est permis de le gâter n'empêchent pas que cette production n'appartienne au danseur germanisé«. Die Grundzüge wurden also von Noverre übernommen, das Ganze aber in einem Noverre entgegengesetzten Geiste bearbeitet und vor allem die Rudolphsche Musik weggelassen.

10) Vertraute Briefe aus Paris (1804) I 113, 147; III 130; vgl. I 110: »Das Pariser Ballett ist nicht mehr die einzige große unennbare Kunstdarstellung, wovon man keinem Menschen durch Worte nur irgend einen Begriff geben konnte«. Als der eigentliche Urheber dieses Verfalls galt der jüngere Vestris, vgl. G. Capon, *Les Vestris*, Paris 1908, S. 222.

11) Freundliche Mitteilung von Herrn Ch. Malherbe.

fünf Wiederholungen. An äußerem Erfolg konnte es sich freilich mit den 22 Aufführungen jener älteren »Medea« nicht messen; auch hierin zeigt sich der Niedergang des Tanzdramas. War doch Rudolphs Ballett anscheinend eines der letzten, wenn nicht das letzte Werk, das der alternde Noverre in Szene gesetzt hat; bald darauf zog er sich ins Privatleben zurück<sup>1)</sup>.

Auch Rudolph hat seine Tätigkeit als Ballettkomponist damals endgültig abgeschlossen und in den letzten 20 Jahren seines Lebens sich fast ausschließlich der pädagogischen Tätigkeit gewidmet. Fétis nennt ihn unter denen, die zuerst den Gedanken der Begründung eines nationalen Musiklehrinstitutes faßten. Als 1784 die »*École royale de chant et de déclamation*« gegründet wurde, trat er als Lehrer für Komposition ein<sup>2)</sup>. Die Früchte dieser Tätigkeit legte er nieder in den 1786 erschienenen »*Solfèges dédiés à la nation, divisés en deux parties*«. Die Revolution beraubte ihn für einige Jahre aller seiner Stellungen. Ob er in dieser Zwischenzeit als Kapellmeister an das *Théâtre de la Cité* ging, wie Fétis berichtet, und dort einige Jahre seinen Unterhalt fand, bedarf noch der Nachprüfung. Dagegen trat er 1798 wieder in das jetzt zum »*Conservatoire de Musique*« aufgerückte Institut als Professor der Elementarmusiklehre (»*Solfège*«) ein. Bei der Verminderung der Lehrerzahl im Jahre 1802 schied er wegen Kränklichkeit wieder aus, erhielt eine Pension von 1200 Frs. und lebte bis zu seinem Tode am 12. August 1812 als Privatlehrer in Paris.

Die Kunst Rudolphs wurzelt durchaus in französischem Boden. Gerade in seinen empfänglichsten Jugendjahren war er unter den Bann der in den Jahren 1748 und 1749 zur allgemeinen Anerkennung durchdringenden Kunst Rameaus getreten. So wurde er von sämtlichen Ballettkomponisten seiner Zeit derjenige, der den Anschluß an die Rameauschen Charaktertänze am meisten aufrecht erhielt. Er liebt es darum auch weit mehr als Deller, Toeschi und Starzer, die Handlung sich innerhalb der geschlossenen Tanzformen abwickeln zu lassen, die er nur an ganz besonders kritischen Höhepunkten preisgibt. Er geht mehr auf pittoreske Situations- und Stimmungsbilder aus, als auf die Wiedergabe seelischer Prozesse. Figuren wie Dellers Orpheus oder Starzers Adelheid von Ponthieu lagen ihm fern, dagegen verstand er es, nach seinem Vorbild Rameau die einzelnen Szenen ebenso stimmungs- als wirkungsvoll auszugestalten. Das Vorbild Rameaus zeigt sich namentlich bei den Szenen pathetischer oder wehevoller Art<sup>3)</sup> bis in Einzelheiten hinein, aber auch sonst entsprechen Geist und Technik seiner tonmalerischen Schilderungen dem französischen Charakterballett, dessen Rahmen Rudolph, sehr im Gegensatz zu seinen Kollegen, niemals überschritten hat. Deller und Starzer, die mit der tonmalerischen Technik der italienischen Akkompagnatoszenen gründlich vertraut waren, sind in diesem Punkte selbständiger und vor allem auch vielseitiger. Nun ist ja freilich auch Rudolph mit der neapolitanischen Oper durch ihre beiden bedeutendsten zeitgenössischen Vertreter Trajetta und Jommelli in enge Berührung getreten und die Spuren dieser beiden Meister, vor allem Jommellis, sind auch in seinen Balletten zu erkennen, wie namentlich die Orchestration im »*Rinaldo*« und einzelne tonmalerische Züge beweisen<sup>4)</sup>. Indessen treten diese Einflüsse bei ihm weit spärlicher auf als bei Deller und vermögen jedenfalls den französischen Grundcharakter seiner Kunst nicht wesentlich zu alterieren.

Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß Rudolphs Kunst mit dem Weggang Noverres in Stuttgart der Boden entzogen war. Die deutschen Musiker der jüngeren Generation, wie Dieter, Gauß und auch noch Zumsteeg in seinen Anfängen, neigten durchaus der italienischen Kunst zu;

1) Wie stark die Reaktion des Publikums gegen das Renaissanceballett war, zeigt am besten der ungeheure Erfolg von Méhuls komischem Ballett »*La dansomanie*« im Jahre 1800.

2) Vgl. hier und zum folgenden: C. Pierre, *Le Conservatoire national 1900*, p. 61, 130.

3) Ein ganz ähnliches Stück erscheint in der Priesterszene des »*Aveugle de Palmyre*« II 6. Diese Oper wandelt durchaus in den Pfaden Monsignys. Textlich ist sie deshalb von einigem Interesse, weil sich vor dem glücklich vereinten Paare am Schlusse die Pforten des Sonnentempels mit seiner Priesterschaft öffnen. Von dieser und ähnlichen Szenen der Franzosen laufen die Fäden herüber zu deutschen Werken, wie Henlers »*Sonnenfest des Brahminen*« (1790) und Mozarts »*Zauberflöte*«. Ob freilich jene Szene schon der ersten Fassung der *Medea* von 1763 angehört hat, ist zweifelhaft, wenn man den Stand von Rudolphs Entwicklung im »*Rinaldo*« in Betracht zieht.

4) So gemahnt z. B. die Schilderung der Ermordung der beiden Kinder der *Medea* lebhaft an ähnliche Szenen bei Jommelli.

sie wußten mit dem verkappten Franzosen nichts anzufangen oder befehdeten ihn direkt. Darum hat Rudolph auch nicht, wie Deller, seine Spuren in ihren Werken hinterlassen. So ist seine Stuttgarter Tätigkeit zwar für ihn selbst außerordentlich gewinnbringend geworden, für die württembergische Kunst aber bedeutete sie nur eine spurlos vorübergehende Episode.

Leider besitzen wir nur von der Hälfte der vorliegenden Ballette die Inhaltsangaben. Sie fehlen ganz bei »*La Constance*« und »*Ballo polonois*«. Bei der »*Schiava liberata*« liegt der Gedanke nahe, daß sie denselben Stoff behandelte, den Jommelli 1767 auf einen Text von Martinelli komponiert hat<sup>1)</sup>. Zur Interpretation der einzelnen Stücke freilich reicht diese Annahme bei weitem nicht aus.

Indessen lehren sowohl die Titel, als die musikalische Ausführung dieser drei zuletzt genannten Ballette, daß sie nicht der Gattung angehörten, die nach Noverres eigenen Worten dem Wesen der dramatischen Pantomime am meisten entspricht, nämlich der tragischen (heroischen<sup>2)</sup>), sondern der »*danse mixte, que l'on nomme communément demi-caractère*«<sup>3)</sup>, die statt der mythologischen und historischen Stoffe idyllische oder komische behandelt. Hier war der Komponist, wie die vorliegenden Beispiele lehren, lange nicht in demselben Maße gezwungen, die überlieferten Tanztypen zugunsten freier programmatischer Szenen beiseite zu lassen, sondern konnte sich in der Mehrzahl der Fälle darauf beschränken, dem Charakter der Situation innerhalb der einzelnen Tanzformen gerecht zu werden.

Glücklicherweise sind wir in der Lage, gerade bei den ästhetisch wie historisch ungleich wichtigeren Stücken, den tragischen, den Gang der musikalischen Entwicklung bis ins Detail hinein zu kontrollieren. Wir besitzen dafür nicht allein die von Noverre selbst verfaßten Programme, sondern dazu noch zeitgenössische Beschreibungen, die sie in willkommener Weise ergänzen. Beide sind in der vorliegenden Ausgabe den einzelnen Balletten vorgedruckt. Es sind 1) die oft genannte Beschreibung der Festlichkeiten des Jahres 1763 von Jos. Uriot, 2) ein auf der Stuttgarter k. Landesbibliothek befindlicher Brief des Hofdichters Tagliazucchi aus dem Jahre 1762<sup>4)</sup>, eine Quelle, die bis jetzt sämtlichen Forschern entgangen ist.

1) Vgl. N. Jommelli als Operakomponist S. 435 ff.

2) *Lettres sur la danse* p. 30.

3) Ebenda p. 229.

4) *Lettera a la Signora N. N.* (datiert Stuttgart, li 8 Marzo 1762), Manusk. poet. 4<sup>o</sup>, Nr. 4 (Kgl. Landesbibliothek Stuttgart).