

Simon Mayr mal drei

Beiträge der Symposien München, Ingolstadt, Bergamo 2013

Mayr-Studien, 9

Herausgegeben von Claus Bockmaier,  
Dorothea Hofmann und Iris Winkler

**Allitera Verlag**

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN  
DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER MÜNCHEN

Begründet von Siegfried Mauser – herausgegeben von Claus Bockmaier

Band 9

Claus Bockmaier  
Dorothea Hofmann  
Iris Winkler  
(Hgg.)

# Simon Mayr mal drei

Beiträge der Symposien  
München, Ingolstadt, Bergamo 2013

Mayr-Studien, 9

Allitera Verlag

Der Band wurde finanziert vom Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik und Theater München und vom Kulturreferat der Stadt Ingolstadt

Dezember 2017

Allitera Verlag

© 2017 Buch&media GmbH, München

Redaktion: Dr. Claus Bockmaier

Herstellung und Umschlaggestaltung unter Verwendung eines anonymen Kupferstichs aus dem  
19. Jahrhundert: Johanna Pedarnig

ISBN Print 978-3-86906-864-0

ISBN PDF 978-3-86906-865-7

Printed in Europe

# Inhalt

## VORWORTE

*Zur Edition des vorliegenden Bands  
und zur Vorgeschichte des Münchner Adelasia-Aufführungsprojekts* . . . . . 9  
Claus Bockmaier

*Zur Person Simon Mayrs* . . . . . 13  
Dorothea Hofmann

*Zur Simon-Mayr-Forschung in Ingolstadt* . . . . . 14  
Iris Winkler

## SYMPOSIUM MÜNCHEN:

**»ADELASIA ED ALERAMO« – TRADITION, KOMPOSITION, REZEPTION** . . . . . 17

*»... daß er ganze Seiten abschreibt und für sein Eigenthum ausgiebt«:  
Giovanni Simon Mayr und die zeitgenössische Musikpresse* . . . . . 19  
Ursula Kramer

*Adelasia ed Aleramo oder Adelheid und Althram:  
Liebesverklärung oder postrevolutionärer hausväterlicher Fürstenspiegel?* . . . . . 33  
Iris Winkler

*Zur Quellenlage und zur Edition von Mayrs Adelasia ed Aleramo* . . . . . 43  
Guido Erdmann

*Ein gekränkter Herrscher mit einer rachsüchtigen Frau:  
Musikalische Untersuchungen unter dem Blickpunkt der Intertextualität* . . . . . 51  
Benedikt Stampfli

*»Caccia« – Überlegungen zur Jagdszene in Adelasia ed Aleramo* . . . . . 63  
Dorothea Hofmann

*Anmerkungen zu Tilman Knabes Inszenierung  
von Mayrs Oper Adelasia ed Aleramo im Münchner Prinzregententheater* . . . . . 77  
Cordula Demattio

SYMPOSIUM INGOLSTADT:

JOHANN SIMON MAYR, SEINE VORBILDER, SEINE ZEITGENOSSEN  
UND SEINE NACHFOLGER . . . . .

83

*Simon Mayrs* Demetrio . . . . . 85  
Iris Winkler

*Attorno a Raul di Crequi* . . . . . 97  
Maria Chiara Bertieri

*Der Cora/Idalide-Stoff und seine Vertonungen bei Johann Simon Mayr* . . . . . 109  
Markus Oppeneiger

*Mayrs* Il sogno di Partenope  
*und die szenische Kantate im Primo Ottocento* . . . . . 131  
Thomas Lindner

*Una fanatica per la musica di Mayr?*  
*Angelica Catalani and Il fanatico per la musica in London in 1824* . . . . . 139  
Alexander Weatherson

*Che originali!*  
*Einblick in die Übersetzungswerkstatt* . . . . . 167  
Georg Högl

*Strategien orchestraler Gestaltung in Johann Simon Mayrs Sinfonien* . . . . . 171  
Charris Efthimiou

*Le Sinfonie veneziane di Johann Simon Mayr* . . . . . 183  
Paola Talamini

*Le Dodici bagatelle a tre di Johann Simon Mayr:*  
*Dall'esecuzione al testo, dal testo all'esecuzione* . . . . . 197  
Michela Berti, Claudio Cavallaro, Daniele Veroli

*Von Bergamo nach Bologna*  
*oder von Johann Simon Mayr zu Stanislaò Mattei* . . . . . 215  
Dominik Greguletz

*Insegnanti e Metodi di Canto a Bergamo:*  
*Da Giovanni Simone Mayr ad Angelo Mascheroni* . . . . . 219  
Pierluigi Forcella

<i>Da Bergamo a Londra sulle ali del canto</i> . . . . .	235
Alessandro Romili	
<i>Notizen zur Entstehung von Giovanni Simone Mayr geht auf Reisen</i> . . . . .	241
Dorothea Hofmann	
<b>SYMPOSIUM BERGAMO: MAYR E LA DIDATTICA DELLA MUSICA – MAYR UND DIE MUSIKDIDAKTIK</b> . . . . .	245
<i>Rousseau, Philanthropen, Illuminaten: Simon Mayr im Kontext reformpädagogischer Strömungen um 1800</i> . . . . .	247
Dorothea Hofmann	
<i>Deutschsprachige Zusammenfassungen der italienischen Beiträge</i> . . . . .	263
Iris Winkler	
<b>I. Unterrichtsmodelle im 18. und 19. Jahrhundert</b> . . . . .	267
Francesco Passadore	
Die Didaktik und die musikalischen Institutionen in Venedig zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert . . . . .	267
Andrea Chegai	
Von den »partimenti« zur »partitura scheletro«: Stichpunkte für eine detaillierte Studie über die Praxis der Musikdidaktik und Kompositionslehre im 18. Jahrhundert . . . . .	268
Claudio Toscani	
Neue Modelle für den Musikunterricht im napoleonischen Italien . . . . .	269
<b>II. Mayr als Didaktiker – zum Bildungshorizont</b> . . . . .	266
Fabrizio Capitanio	
Die Wurzeln von Johann Simon Mayrs didaktischer Konzeption . . . . .	266
Marcello Eynard / Paola Palermo	
Mayrs eigene Bibliothek und sein didaktischer Horizont . . . . .	267
Iris Winkler	
Mayrs deutschsprachige Aufzeichnungen: Ein bedeutender Bestand . . . . .	268
<b>III. Mayr als Didaktiker – das Projekt und die Ergebnisse</b> . . . . .	268
Paolo Fabbri	
Klassik und Kanon in Mayrs didaktischem Entwurf . . . . .	268

Rosa Cafiero	
Johann Simon Mayrs »Plan einer Reform des Konservatoriums in Neapel« (1816) .....	269
Federico Fornoni	
»Am Institut ist dafür gesorgt worden, dass auch die Ausbilder seiner Sorgfalt gut entsprachen«: Mayr und die Lehrer der Lezioni Caritatevoli .....	270
Pierangelo Pelucchi	
Wunderkinder oder didaktische Weisheit? Die Schüler von Mayrs Lezioni Caritatevoli in öffentlichen Vokal- und Instrumentalaufführungen .....	271
Livio Aragona	
Schüler Donizetti .....	271

## Zur Edition des vorliegenden Bands und zur Vorgeschichte des Münchner *Adelasia*-Aufführungsprojekts

Claus Bockmaier

Der 250. Geburtstag von Johann Simon Mayr am 14. Juni 2013 gab den Anlass für drei musikwissenschaftliche Symposien im Jubiläumsjahr, deren Ertrag in diesem Band dokumentiert wird – in Fortsetzung zugleich der bisher im Katzbichler-Verlag erschienenen »Mayr-Studien« (als Band 9 dieser Reihe).

- I. Symposium München (Hochschule für Musik und Theater), 3. März 2013:  
»*Adelasia ed Aleramo*«: *Tradition, Komposition, Rezeption*.
- II. Symposium Ingolstadt (Stadtmuseum), 13.–15. Juni 2013:  
*Johann Simon Mayr, seine Vorbilder, seine Zeitgenossen und seine Nachfolger*.
- III. Symposium Bergamo (Casa Natale di Gaetano Donizetti), 30. November 2013:  
*Mayr e la didattica della musica – Mayr und die Musikdidaktik*.

Damit wird nunmehr ein wesentlicher Teil neuerer Forschungsergebnisse zu Simon Mayr zusammenhängend in einem Band vorgelegt.

Die europäisch-internationale Dimension der Mayr-Forschung spiegelt sich insbesondere in den Verbindungen ihres italienischen und deutschen Zweigs, einerseits mit dem Zentrum Bergamo, d. h. der Fondazione Donizetti, andererseits mit Ingolstadt und Eichstätt bzw. München, wo bis vor Kurzem die Simon-Mayr-Forschungsstelle als wissenschaftliche Einrichtung institutionell verankert war.<sup>1</sup> Zu unserem großen Bedauern konnte diese in Kooperation mit der Stadt Ingolstadt etablierte Stelle, die Dr. Iris Winkler im Ganzen seit 2007 innehatte, von der Hochschule für Musik und Theater München nicht mehr weiter verlängert werden. Der vollendete dreifache Tagungsbericht ist indes auch eine Frucht der 2015–17 nach Umsiedlung von der Universität Eichstätt in unsere Hochschule eingebunden gewesenen Forschungsstelle.

Während die Beiträge der Tagungen München und Ingolstadt vollständig als Aufsätze wiedergegeben werden – die fremdsprachliche Form eines englischen und der betreffenden italienischen Texte wurde bestehen gelassen –, sind die italienischen Referate der Tagung Bergamo in deutschen Zusammenfassungen aufgenommen.<sup>2</sup> Der einzige dort in Deutsch gehaltene Vortrag erscheint wiederum in Gänze. Um die Sammlung sämtlicher vorgelegten Beiträge kümmerte sich Iris

<sup>1</sup> Näheres weiter unten im Vorwort von Iris Winkler.

<sup>2</sup> Die Bergamasker Tagungsbeiträge sind vollständig publiziert in dem Band *Mayr e la didattica della musica. Atti della Giornata di studi in occasione del 250° anniversario della nascita*

Winkler, die auch die zusammenfassenden Übertragungen von Teil III aus dem Italienischen angefertigt hat. Für beides sei ihr vielmals gedankt.

Soweit möglich wurden die Aufsätze für diese Publikation nach inhaltlichen Gesichtspunkten gruppiert. Bei der Redaktion in die Texte eingegriffen habe ich nur, wo offensichtliche Formulierungsfehler, gänzlich unnötige Wiederholungen bzw. von den Autoren übersehene sprachstilistische Mängel vorlagen. Darstellungsformen sowie insbesondere die Literaturbelege hingegen wurden weitgehend vereinheitlicht – und gegebenenfalls richtiggestellt –, allerdings unter Beibehaltung der länderspezifischen Üblichkeiten. Lediglich die im Italienischen gewohnten Verlagsangaben habe ich, außer bei historischen Quellen, in der Regel eliminiert, stattdessen die meist aussagekräftigeren Reihentitel möglichst ergänzt. Einzelne Notenabbildungen sind von Dorothea Hofmann neu gesetzt worden. In der Hoffnung, dass sich der Inhalt des Bandes durch die Aufsatztitel hinreichend erschließen lasse, wurde auf ein Register verzichtet.

Unser gemeinsamer Dank gilt der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, der Stadt Ingolstadt sowie der Fondazione Donizetti in Bergamo für die Ermöglichung der teilweise in Kooperation mit unserer Hochschule durchgeführten Symposien, die für diesen Band den Grund legten. Bei meinem Mitarbeiter Benedikt Holnaicher bedanke ich mich für seine Korrekturlektüre in der redaktionellen Endphase, bei Dietlind Pedarnig vom Allitera-Verlag für die sorgfältige Herstellung des Umbruchs, beim Verlagsleiter Alexander Strathern generell für die so erfreuliche Zusammenarbeit, in der nunmehr auch dieses Buchprojekt ans Ziel gekommen ist.

Bereits gegen Ende 2007 wurde am Musikwissenschaftlichen Institut der Musikhochschule nach Absicht von Prof. Dr. Mauser der Plan gefasst, in Verbindung mit dem Dirigenten Prof. Philipp Vogler eine Neuaufführung von Mayrs großer Oper *Adelasia ed Aleramo* vorzubereiten (Libretto von Luigi Romanelli, Uraufführung an der Mailänder Scala 1806).<sup>3</sup> Den Impuls dazu hatte der Regisseur Nicolas Trees gegeben, der in der Operngeschichte des frühen 19. Jahrhunderts nach geeigneten, einer Wiederbelebung wertigen Werken forschte.

Man beschloss, zunächst die Herstellung einer Aufführungspartitur nach den Originalquellen zu initiieren. Aus dem nicht geringen zeitgenössischen Quellenbestand kamen als notentextliche Grundlage insbesondere die direkt mit der

---

*di Giovanni Simone Mayr: Bergamo, 30 novembre 2013*, hg. v. Livio Aragona, Bergamo (Fondazione Donizetti) 2016.

<sup>3</sup> Die folgenden Ausführungen entsprechen im Wesentlichen meinem Beitrag *Vorgeschichte zu Wiederaufführung im Programmheft Adelasia ed Aleramo*. Bayerische Theaterakademie August Everding 2013, S. 45–46.

Uraufführung zusammenhängenden Partituren aus Bergamo (I-BGc, Fondo Mayr Faldone 196/11–197/11) und Mailand (I-Mc, Part. Tr. Ms. 215 I–II) in Betracht. Die Edition des Notentextes wurde Guido Erdmann – der zwischenzeitlich Betreuer der Johann-Joseph-Fux-Gesamtausgabe an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien war – und dem seit Langem in der Mayr-Forschung und -Aufführungspraxis tätigen Dr. Franz Hauk aus Ingolstadt anvertraut; die Eingaben des Partiturtextes in ein Notenprogramm übernahmen Studentinnen und Studenten hauptsächlich aus dem musikwissenschaftlichen Doktorandenkreis unserer Musikhochschule. Das Libretto Luigi Romanellis wurde von Dr. Loretta Trinei übersetzt und in eine synoptisch italienisch-deutsche Fassung gebracht. Mir oblag die Koordination aller dieser Arbeiten seitens des Musikwissenschaftlichen Instituts.

Geplant war zunächst, das Werk als reine Hochschulproduktion, in Kooperation verschiedener Abteilungen, auf die Bühne zu bringen. Aufführungsort sollte das Cuvilliés-Theater der Münchner Residenz sein, wo *Adelasia ed Aleramo* bereits 1808 als »Hochzeitsoper« (zur Vermählung der Prinzessin Charlotte Auguste mit dem Kronprinzen von Württemberg) zweimal aufgeführt worden war. Das Vorhaben gedieh bis zum Vorentwurf eines Probenplans. Im Lauf der gesamten Planungsarbeiten stellte sich jedoch heraus, dass die Produktion unter den gegebenen Voraussetzungen aus unterschiedlichen Gründen nicht zum Ziel kommen konnte. Daher schlug 2009 Prof. Mauser schließlich vor, die Mayr-Oper als großes Projekt (zum Mayr-Jubiläumsjahr) mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding zu realisieren – Prof. Klaus Zehelein, damals deren Präsident, nahm diesen Vorschlag dankenswerterweise an, sodass 2010 die Vorbereitungen für die Wiederaufführung in diesem Rahmen anlaufen konnten.

Wenn sich in der Folgezeit gerade die Erstellung der Partitur als weit schwieriger erwies, als anfangs gedacht – zumal sich die zeitgenössischen Quellen selbst als fehlerbehaftet, dabei besonders inkonsequent in der Bezeichnung von Dynamik und Artikulation zeigten und die Anfertigung eines Klavierauszugs (aus Gründen der stets beschränkten Finanzmittel) zu größeren Teilen mit aufwändigen Handkorrekturen eines zeitgenössischen Drucks von 1807 einhergehen musste –, so darf man es wohl als beachtlichen Erfolg werten, dass die Notentexte in Verantwortung unseres Musikwissenschaftlichen Instituts ohne eine »hauptamtlich« für dieses Projekt freigestellte Fachperson erarbeitet werden konnten.

Der Regisseur der Münchner Produktion war Tilman Knabe, die musikalische Leitung hatte Andreas Sperring. Gesangssolisten (mit Ausnahme einer Rolle) und Chor waren Studierende unserer Hochschule, es spielte die Münchner Hofkapelle

auf Instrumenten in alter Mensur.<sup>4</sup> Die Premiere fand am 22. Februar 2013 im Münchner Prinzregententheater statt, weitere (insgesamt sieben) Aufführungen folgten an gleicher Stätte sowie als Gastspiele am Theater Ingolstadt. Auch am Abend des Münchner Symposiumstages wurde *Adelasia* im Prinzregententheater gegeben, sodass die Teilnehmer unmittelbar in den Genuss einer Live-Darbietung des »Tagungsthemas« kamen.

---

<sup>4</sup> Ein kleine filmische Dokumentation der exzeptionellen Produktion ist auf Youtube zu sehen: <https://www.youtube.com/watch?v=wb-nBnilQDQ> (22.9.2017).

## Zur Person Simon Mayrs

Dorothea Hofmann

Simon Mayr, geboren in niedrigen Verhältnissen in dem kleinen, doch uralten – 887 erstmals erwähnt – Ort Mendorf: Sein Bildungsweg führte ihn über Kloster Weltenburg, das Jesuitenkolleg und die Universität Ingolstadt zunächst auf das kleine Schloss Sandersdorf zu der Familie De Bassus, deren damaliges Oberhaupt Thomas Franz Maria von Bassus unter dem Ordensnamen »Hannibal« Mitglied der geheimnisumwitterten und jedenfalls verbotenen Illuminaten war. 1787 musste dieser gezwungenermaßen Bayern verlassen und zog sich auf seine Güter in Poschiavo zurück. Mayr kam mit ihm, gelangte nun erstmals nach Italien, in das für ihn später so wichtige Bergamo sogar, und die Musik wurde nun zu seinem hauptsächlichsten Lebensinhalt. Die folgenden venezianischen Jahre Mayrs waren eine Zeit wachsender Anerkennung und großer Schaffensfülle.

Als gefeierter Komponist von fast 60 Opern beendete er freiwillig diese Karriere und zog aus dem funkelnden Venedig ins vergleichsweise bescheidene Bergamo, ins Amt des Domkapellmeisters der dortigen Basilika Santa Maria Maggiore. Hier nun widmete er sich nicht nur der Komposition kirchenmusikalischer Werke, sondern entwickelte und beförderte ein reichhaltiges städtisches Musikleben. Darüber hinaus begründete Mayr 1805 mit den »Lezioni Caritatevoli di Musica« eine Musikschule für die professionelle Ausbildung von Knaben, die insbesondere ärmeren Kindern zugute kam und als deren berühmtester Zögling Gaetano Donizetti gelten kann. Damit nicht genug widmete sich Mayr umfangreichen humanistischen und wissenschaftlichen Studien. Dabei war sein Blick stets gesamteuropäisch orientiert: Er las Schrifttum des deutschsprachigen ebenso wie des französischsprachigen Raums, notierte vieles, korrespondierte mit vielen und verstand sich dabei offensichtlich bewusst als Vermittler zwischen den verschiedensten musikalischen Welten.

## Zur Simon-Mayr-Forschung in Ingolstadt

Iris Winkler

Dass eine wesentlich wirtschaftlich orientierte Stadt musikwissenschaftliche Forschung über Jahre hinweg und in die Zukunft hinein ermöglicht und fördert, ist einzigartig – in Ingolstadt ist Simon Mayr mittlerweile ein kulturelles Markenzeichen.

Unter Kulturreferent Dr. Siegfried Hofmann wurde 1992 ein erstes Mayr-Symposium veranstaltet. Seit 1995, dem Jahr der Gründung der Internationalen Simon-Mayr-Gesellschaft, fördert Kulturreferent Gabriel Engert wesentlich die Initiativen um die Erforschung und Pflege des mit Ingolstadt verbundenen Komponisten. Der ehemalige Finanzbürgermeister der Stadt Ingolstadt, Ehrenpräsident der Internationalen Simon-Mayr-Gesellschaft und Altbürgermeister Hans Amler, hat mit der Einführung der Simon-Mayr-Tage und der Aufführung des Drammo sacro *Athalia* 2003, unter der Leitung von Dr. Franz Hauk, die Bemühungen um den Komponisten zu einem wichtigen Höhepunkt geführt. Hans Amler verdankt die Musikschule in Ingolstadt den Namen »Städtische Simon-Mayr-Sing- und Musikschule«.

In diesen Jahren führten mich wichtige Forschungsaufenthalte nach Venedig, Udine, Triest, Turin, Forlì, Florenz, Mailand, Rom, Neapel ... und »natürlich« Bergamo. Dankbar bin ich für diese Zeit freier Forschung, in der ich wesentliche Erkenntnisse über den Komponisten, seine Werke und, nicht zuletzt, sein Umfeld zusammentragen konnte. Ein Netzwerk der Mayr-Forschung durfte ich über die Jahre hinweg aufbauen und pflegen. Ein internationaler Forschungsaustausch setzte daraufhin ein, der sich heute, neben der Rossini-, Cherubini-, Paër-Forschung, als ein eigener Forschungszweig im Bereich der historischen Musikwissenschaft etabliert hat. Auf Initiative der Stadt ist 2007 in Kooperation mit der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt die Simon-Mayr-Forschungsstelle gegründet worden. Im Anschluss daran, 2015–17, hat die institutionelle Kooperation diesbezüglich mit der Hochschule für Musik und Theater München bestanden.

»Sein erster Lehrer in der Composition war der berühmte Simon Mayr.«<sup>1</sup> Dieser war 1854 als »erster Lehrer« nicht nur eben Donizettis um die Mitte des 19. Jahr-

---

<sup>1</sup> William Neumann, *Die Componisten der neueren Zeit. Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Lizft, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber und Andere in Biographien geschildert von W. Neumann*, Tl. 8: *Gaëtano Donizetti. Eine Biographie*, Kassel (Ernst Balde) 1854, S. 7.

hunderts durchaus noch stadtbekannt, wenngleich die italienische Opernkomposition inzwischen längst neue Bahnen beschritten hatte. Musikausbildung, kulturelle Bildung, pädagogische Ansätze in der »Nachfolge« Simon Mayrs werden auch aus Sicht der Stadt Ingolstadt in Zukunft weitere Forschungsziele sein, mit dem Anliegen, Mayrs Verankerung im städtischen Kulturleben weiter zu verstärken.



# Symposium München

## »Adelasia ed Aleramo«: *Tradition, Komposition, Rezeption*

München, 3. März 2013, Hochschule für Musik und Theater



» ... daß er ganze Seiten abschreibt  
und für sein Eigenthum ausgiebt«:  
Giovanni Simon Mayr und die zeitgenössische  
Musikpresse

Ursula Kramer

Bekanntlich ist die italienische Oper – und insbesondere die des 19. Jahrhunderts – noch nicht allzu lange im Olymp deutscher Musikgeschichtsforschung angekommen. Es bedurfte erst der Initiativen eines Friedrich Lippmann oder Carl Dahlhaus, um das Augenmerk sowohl auf die spezifische sprachliche wie musikalische Substanz von individuellen Werken als auch auf die signifikante dramaturgische Seinsweise der Gattung insgesamt zu lenken.<sup>1</sup> Erst mit der intensivierten Auseinandersetzung und – damit einhergehend – der allmählichen wissenschaftlichen Nobilitierung als Genre sui generis trat schließlich auch die Frage nach der zeitgenössischen Rezeption der Werke in den Vordergrund, eine Thematik, die nicht zuletzt durch die sich zeitgleich herausbildende, vorbildhafte deutsche Fachpresse begünstigt wurde.

Zu ersten derartigen Studien gehörte Werner Friedrich Kümmels Beschäftigung mit der deutschen Bellini-Rezeption<sup>2</sup>; Christoph-Hellmut Mahling und Sieghart Döring widmeten sich insbesondere der Reaktion auf die Werke Rossinis<sup>3</sup>. Ab

---

<sup>1</sup> Friedrich Lippmann legte als erster deutscher Musikwissenschaftler eine dezidiert analytische Studie zu den Werken Bellinis vor (*Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit: Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln 1969); Carl Dahlhaus widmete sich der italienischen Oper sowohl unter gattungsspezifischen Gesichtspunkten (*Zeitstrukturen in der Oper*, in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur Literaturoper*, München/Salzburg 1983, S. 25–32) als auch im Hinblick auf musikalisch-formale Fragen in Relation zu stilistischen Epochenzuweisungen« (*Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1982).

<sup>2</sup> Werner Friedrich Kümmel, *Vincenzo Bellini nello specchio dell' »Allgemeine musikalische Zeitung« di Lipsia, 1827–1836*, in: *Nuova rivista musicale italiana*, Bd. 7 (1973), Nr. 2, S. 185–205.

<sup>3</sup> Christoph-Hellmut Mahling, *Zur Beurteilung der italienischen Oper in der deutschsprachigen Presse zwischen 1815 und 1825*, in: *Periodica Musica*, Bd. 6 (1988), S. 11–15; Sieghart Döring, *Rossini nel giudizio del mondo tedesco*, in: *Gioacchino Rossini 1792–1992. Il testo e la scena*, hg. v. Paolo Fabbri, Pesaro 1994, S. 93–104.

den 1990er Jahren wurde die Diskussion globaler geführt, indem nach dem Bild der italienischen Oper insgesamt gefragt wurde, allerdings bildete die Eroberung deutscher Spielpläne durch Gioacchino Rossini noch immer den Dreh- und Angelpunkt der Auseinandersetzung. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Beiträge von Michael Wittmann und Claudio Toscani.<sup>4</sup> Bei identischem Untersuchungsgegenstand deuten die beiden Autoren die von ihnen zitierten Quellen und die darin artikulierte Ablehnung der italienischen Oper durch die deutsche Presse auf eigene Weise und betonen unterschiedliche Akzente. Während Wittmann die Gründe für die ablehnende Haltung ausschließlich im herrschenden kompositionsästhetischen Koordinatensystem der Deutschen verortet<sup>5</sup>, bezieht Toscani auch außermusikalische Gründe – das Phänomen einer nationalistischen Denkweise – mit in die Argumentation ein<sup>6</sup>. Bei beiden Autoren spielt der Name

<sup>4</sup> Michael Wittmann, *Das Bild der italienischen Oper im Spiegel der Kritik der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung«*, in: *Le parole della musica*, hg. v. Maria Teresa Muraro, Bd. 2: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Florenz 1995, S. 195–226; Claudio Toscani, *»Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles«*. *Italienische Oper in der Leipziger »Allgemeinen musikalischen Zeitung«*, in: *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, hg. v. Sebastian Werr / Daniel Brandenburg, Münster 2004, S. 137–149. Für die Ausführungen in diesem Beitrag sind die Arbeiten von Wittmann und Toscani auch insofern von besonderem Interesse, als sie sich auch mit der Frühphase der *AmZ* befassen, während die in Anmerkung 2 und 3 genannten Autoren vor allem die spätere Zeit der zweiten, respektive dritten Dekade des 19. Jahrhunderts in den Blick nehmen. Zu dieser Gruppe gehört auch die Studie von Clemens Risi, *Die allgemeine musikalische Zeitung als Organ der Heroenmusikgeschichtsschreibung? Giovanni Pacini (1796–1867) und die italienische Oper im Urteil der AmZ*, in: *Zu Problemen der Heroen- und der Genie-Musikgeschichtsschreibung*, hg. v. Nico Schüler, Hamburg 1998, S. 53–71. Der Beitrag von Uta Schaumberg, *»Hier und da schreibt sich aber dieser beliebte Compositeur ganz ab ...« Parodie und Reminiszenz in Mayrs opere serie*, in: *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit*, hg. v. Franz Hauk / Iris Winkler (Mayr-Studien 1), München / Salzburg 1998, S. 49–68, scheint nur auf den ersten Blick bzw. durch das im Titel enthaltene Zitat mit den hier vorgelegten Ausführungen deckungsgleich zu sein. Zwar zitiert Schaumberg zum Einstieg ebenfalls einige der auch im hier diskutierten Kontext relevanten (und wiederaufgegriffenen) Passagen aus der *AmZ*, doch geht es der Autorin im Folgenden ausschließlich unter kompositionsästhetischer Fragestellung um die Phänomene Parodie / Bearbeitung und Zitat / Reminiszenz.

<sup>5</sup> Demnach legten die Deutschen an Rossinis Opern Maßstäbe an, die in ihrer eigenen Musikultur (Wiener Klassik) begründet und mit dem Schaffen des Italieners nicht kompatibel waren: *»Indem eine normativ an dem Ideal der Wiener Klassik ausgerichtete Musikkritik die Musik Rossinis nach Kriterien bemißt, die dieser wesensfremd sind, entdeckt sie Defizite, die umgehend als Schwächen Rossinis verbucht werden, obschon sie eigentlich aus der begrenzten Gültigkeit des eigenen normativen Systems resultieren«* (Wittmann, *Das Bild der italienischen Oper*, S. 213).

<sup>6</sup> *»Viele Abwertungen der italienischen Oper (aber auch anderer Stile) erklären sich mehr aus nationalistischen als aus künstlerischen Gründen«* (Toscani, *»Dem Italiener ist Melodie Eins und Alles«*, S. 138).

Giovanni Simon Mayrs, abgesehen von peripherer Nennung im Rahmen einer Zitation aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, (noch) keine Rolle, und auch jenseits dieser Beiträge fand Mayrs Schaffen aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive bislang noch keine eigenständige Würdigung.

An diesem Punkt setzen die vorliegenden Ausführungen an; wie auch in den beiden genannten Referenzstudien dient die *Allgemeine musikalische Zeitung* (*AmZ*) als zentraler zu untersuchender Textkorpus; anders aber als bei Wittmann und Toscani richtet sich der Fokus auf die frühen Jahre der Berichterstattung. Zeitlich nach hinten begrenzt wird er durch den stark spürbaren Rückgang der Meldungen über Mayr in der Zeit nach 1816, also just jenem historischen Moment, da die Karriere Rossinis internationale Dimensionen annahm und auch in Deutschland zu dem Tagesthema musikdramatischer Berichterstattung aufstieg. Ebenfalls anders als bei den Referenzautoren werden im Folgenden zumindest punktuell auch Berichte aus sonstigen Pressesegmenten jenseits des Fachblattes mit einbezogen. Gerade für die ersten Jahre der deutschen Simon-Mayr-Rezeption finden sich in Unterhaltungsblättern und »gewöhnlichen« Zeitungen aufschlussreiche Betrachtungen, die durchaus eigene Akzente bei der Bewertung setzen. Geht es also zunächst um eine erste Bestandsaufnahme zur Berichterstattung über Mayr in Deutschland, so sollen die Funde anschließend in den bestehenden Diskurs zur italienischen Oper in Deutschland eingeordnet werden. Die skizzierte Polartät der Deutungsmuster von Wittmann und Toscani lässt sich als Leitfrage auch auf den hier in Rede stehenden Komponisten übertragen: Welche Argumentationsmuster liegen dem zeitgenössischen Feuilleton zugrunde und welche Rolle wird dem Komponisten in der Gemengelage zwischen deutschen und italienischen Kompositionsmaßstäben sowie deutscher und italienischer Verortung Mayrs zugewiesen?

Während die genannten Autoren bei ihrer Auswertung der *AmZ* in erster Linie auf übergeordnete Sachartikel zur Diskussion um die italienische Oper vor allem aus den 1820er Jahren zurückgegriffen haben bzw. zurückgreifen konnten, weil jene erst in dieser Zeit verstärkt anzutreffen sind, stellen für die Phase zwischen 1800 und 1816 die Korrespondentenberichte aus den verschiedenen Opernzentren die wichtigste Textsorte dar, der sich jenseits des konkret referierten Ereignisses auch Hinweise zur Einschätzung auf den Komponisten Mayr entnehmen lassen. Interessant erscheinen diese Meldungen auch insofern, als gerade die Notwendigkeit einer Hinführung für eine noch unwissende Leserschaft (die mit dem Namen Mayrs anfänglich nichts verband) den Entwurf eines Koordinatensystems für die Beschreibung und Bewertung seiner Werke erwarten lässt.

Im Mai 1802 wird der Name Giovanni Simon Mayrs in der *AmZ* zum ersten Mal erwähnt, als man in Dresden seine *Lodoiska* von 1796 präsentierte.<sup>7</sup> Dem Werk lag der identische Stoff zugrunde, den zuvor bereits Luigi Cherubini vertont hatte (*Les Deux Journées*) und der in dieser Vertonung zumindest den Rezensenten bereits bekannt war. Insofern gab es von Anfang an einen Bezugsrahmen, in den Mayr gestellt werden konnte. Bereits 1798 war *Lodoiska* in Wien in Szene gegangen; dem Anschein nach fungierte die Donaumetropole generell als Umschlagplatz für Mayrs Werke in Richtung Norden. Seit 1797 wurden dessen Werke in Wien in großer zeitlicher Nähe zu den jeweiligen Uraufführungen in Italien herausgebracht<sup>8</sup>; in der *AmZ* fällt die erste Wiener Erwähnung ins Jahr 1803<sup>9</sup>. Doch neben dem erwähnten Dresden lässt sich beispielsweise auch für Frankfurt schon früh (1804<sup>10</sup>) die zeitnahe Erstaufführung zu einer italienischen Mayr-Produktion nachweisen. Vor allem für die Zeit zwischen 1812 und 1817 steigt die Frequenz der Meldungen zu Mayr stark an, um anschließend allerdings deutlich zurückzugehen.<sup>11</sup> Zu den Berichterstattungen über Aufführungen an deutschen Theatern treten von Anfang an auch die Berichte der Korrespondenten aus Italien. Sie bilden jedoch eine eigene Gruppe mit relativ homogenem Grundtenor, der freilich grundlegend von der Rezeption nördlich der Alpen abweicht (vgl. weiter unten).

Generell lassen sich bezüglich Mayr drei Arten von Erwähnungen in der *AmZ* unterscheiden, von denen die letzte für den hier diskutierten Zusammenhang qualitativ am ergiebigsten ist:

1. die kurze Notiz, die die Tatsache einer Aufführung vermeldet und noch einzelne weitere Informationen etwa zu den ausführenden Sängern oder der jeweiligen Bearbeitungspraxis etwa durch Stimmfachwechsel einer Partie mitteilt;

<sup>7</sup> *AmZ*, Jg. 4, Nr. 34 (19.5.1802), Sp. 559 f.

<sup>8</sup> *Un pazzo ne fa cento*: 1796/Wien 1797; *La Lodoiska*: 1796/Wien 1798; *Ginevra di Scozia*: 1801/Wien 1801; *Lequivoco*: 1800/Wien 1802; *Il carretto del venditore d'aceto*: 1800/Wien 1803; *Che originali*: 1798/Wien (als *Musicomania* 1803); *Alonso e Cora*: 1803/Wien 1804; *Amor non ha ritegno*: 1804/Wien 1804; *Il segreto*: 1797/Wien 1805; *Adelasia und Aleramo*: 1806/Wien 1807; vgl. auch Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärthnerthortheater*, Wien 2011. – Zur Bearbeitung der *Ginevra di Scozia* (1801) durch Joseph Weigl vgl. Klaus Pietschmann, *Laboratorium des Wandels. Wien und die Diversifizierung der Oper um 1800*, Habilitationsschrift Zürich 2006 (Druck in Vorbereitung), S. 166 f.

<sup>9</sup> Damals hielt sich Mayr vor Ort auf; seine Oper *Ercole in Lidia* von 1803 wurde für Wien komponiert. Vgl. Pietschmann, *Laboratorium* S. 69.

<sup>10</sup> *AmZ*, Jg. 6, Nr. 32 (9.5.1804), Sp. 533 (Nachrichten aus Frankfurt, Mayrs *Adelheid von Gueselin* betreffend).

<sup>11</sup> Vgl. oben. Das Interesse der Presse konzentrierte sich fortan auf Rossini, dessen Ruhm über Italien hinaus auszustrahlen begann.

2. die Aufführungskritik, die den individuellen Opernabend ins Zentrum rückt und sich von der Notiz vor allem durch die Bewertung der sängerischen Leistung unterscheidet und
3. die aus dem Anlass einer Aufführung abgeleitete Werkkritik als der ambitioniertesten Form der Auseinandersetzung, die dem Eigenanspruch der *AmZ* als musikalischem Fachorgan am stärksten gerecht wird. Hier geht es nicht mehr um die vorwiegend atmosphärische Beschreibung eines Opernabends mit all seinen Facetten, der Ausstattung, der Leistung des Orchesters, der Reaktion des Publikums, sondern vielmehr um eine Einordnung und Beurteilung des Gesehenen in einer Weise, die der Leserschaft der Zeitschrift eine möglichst genaue Vorstellung ermöglicht.

Bereits für die erste Dekade des 19. Jahrhunderts liegt in der *AmZ* eine ganze Reihe von Berichten vor, die Aufführungen Mayr'scher Opern an deutschen Theatern dokumentieren: Dresden (1802), Wien (1802 und 1803), Frankfurt und Berlin (1804), München (1805), Stuttgart (1806), Leipzig (1808), Warschau (1809), Weimar (1811). Die ersten Meldungen fielen in ihren Wertungen durchweg positiv aus. Vor allem bei den frühen Erwähnungen wird der Leserschaft über das konkrete Werk hinaus eine Kurzcharakteristik des Komponisten geboten – »angenehm, schmeichelnd, leicht und freundlich« sind typische Attribute, mit denen die musikalische Handschrift Mayrs von den Rezensenten umrissen wird.<sup>12</sup> Hin und wieder gibt es allerdings auch einschränkende Bemerkungen; so wird 1802 zunächst der allzu häufige Gebrauch der Blasinstrumente kritisiert<sup>13</sup>, vermisst werden »harmonische Kraft in den Chören« sowie »ausdrucksvolle Wendungen in den Arien«<sup>14</sup>, »Kraft« und »Feuer«<sup>15</sup>, und der Umfang der Arien sei vielfach zu lang<sup>16</sup>. Rund zehn Jahre später nahmen Rezensenten vor allem am Fehlen eines zusammengehörigen Ganzen Anstoß.<sup>17</sup> Auch an Orten, in denen die Eindrücke bei den ersten Begegnungen mit Mayrs Opern durchaus positiv gewesen waren, fielen die Bewertungen einige Jahre später deutlich verhaltener bis negativ aus. An die Stelle von »Gefallen« trat in Berlin »Langeweile«<sup>18</sup>, und selbst in Wien fand man bestenfalls noch einzelne Nummern lobenswert<sup>19</sup>. Von Anfang an skeptisch bzw. kritisch

<sup>12</sup> *AmZ*, (wie Anm. 8) Jg. 4, Nr. 34 (19.5.1802), Sp. 559 (Bericht aus Dresden).

<sup>13</sup> *AmZ*, Jg. 5, Nr. 9 (24.11.1802), Sp. 155 (Nachrichten aus Wien).

<sup>14</sup> *AmZ*, Jg. 7, Nr. 44, (31.7.1805), Sp. 710.

<sup>15</sup> *AmZ*, Jg. 6, Nr. 37 (13.6.1804), Sp. 619.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> *AmZ*, Jg. 17, Nr. 8 (22.2.1815), Sp. 133: »ein mittelmäßiges Product [...], das weder auf Einheit und Charakter, noch auf Tiefe und Kraft Anspruch machen kann« (Bericht aus Dresden).

<sup>18</sup> *AmZ*, Jg. 13, Nr. 39 (25.9.1813), Sp. 654.

<sup>19</sup> *AmZ*, Jg. 7, Nr. 37 (12.6.1805), Sp. 594.

war die Berichterstattung lediglich für Dresden und München<sup>20</sup>, wo man offensichtlich mit Mayrs Musik grundsätzlich nicht allzu viel anfangen konnte.

Wie ein roter Faden durchziehen die Berichterstattung jedoch die Hinweise auf Anklänge an Werke anderer Komponisten, insbesondere Mozarts; diese sind unabhängig von positiver oder negativer Tendenz der Kritiken und umschreiben das Phänomen in den Schattierungen von neutral bis zur eindeutig negativen Wertung; die exakte Wortwahl reicht von blumigen Umschreibungen bis zum scharfen Angriff. So stellt der erste Bericht aus Dresden der Leichtigkeit der Mayr'schen Tonsprache noch vergleichsweise vorsichtig die kritisch ausgemachte Kehrseite gegenüber, für »kräftiger[e]« und »tiefer[e]« Schattierungen keine angemessene eigene Sprache zu besitzen:

»Da scheint es Hrn. Mayr zu gehen, wie den feinen Leuten, die nur die amüsierende Unterhaltung der Theezirkel gewohnt sind, und nun eine ernsthafte Versammlung von Männern nicht vermeiden können; sie sind in Verlegenheit, sind genirt, und suchen endlich sich an einen Kreis angesehener und beliebter Männer anzuschließen und ihnen nachzusprechen. So hat auch Herr Mayr in solchen Szenen angesehene und achtungswerthe Freunde um sich her versammelt: Ideen aus andern, besonders aus Mozartschen Opern.«<sup>21</sup>

Bereits wenige Monate später schlägt der (vermutlich identische) Dresdner Rezensent jedoch andere Töne an, wenn er Mayr mit spürbar ironischem Unterton vorhält, »sich um die Kunstfreunde in Italien und die besten deutschen Künstler dadurch verdient« zu machen, »dass er ganze Seiten aus den Werken der letztern[!] abschreibt und für sein Eigenthum ausgiebt«.<sup>22</sup> Ähnlich scharfe Worte kommen 1808 auch aus Leipzig, wo man Mayr unterstellt, es »mit dem Eigenthum anderer, besonders deutscher Meister nicht eben genau [zu nehmen]«.<sup>23</sup> Aber auch in Wien, Frankfurt oder Berlin fiel den Kritikern die Nähe zu bereits bekannten Kompositionen, insbesondere Mozarts, auf, ohne dass sie selbige jedoch als Vorwurf vorbrachten; bemerkt werden allenfalls »Reminiszenzen«.<sup>24</sup> Dabei entsprach die

<sup>20</sup> Bereits die erste ausführliche Würdigung in Jg. 4, Nr. 34 (19.5.1802) aus Dresden zeichnet sich durch erhebliches Ressentiment des Verfassers gegenüber dem neuen Werk (*Lodoiska*) aus, wiewohl er konstatiert, dass die Reaktion seitens des Publikums deutlich positiver ausfiel (Sp. 559f.). – Für das Urteil des Münchner Rezensenten vgl. (wie Anm. 15) Jg. 7, Nr. 44 (31.7.1805): »Von der Musik spreche ich zuletzt, weil sie, meiner Meynung nach, vergleichsweise das Unwichtigste an dem Stück ist« (Sp. 710).

<sup>21</sup> *AmZ*, Jg. 4, Nr. 34 (19.5.1802), Sp. 560.

<sup>22</sup> *AmZ*, Jg. 5, Nr. 12 (15.12.1802), Sp. 206. Verdeutlicht wird die Fundamentalkritik durch konkrete Nennung der aktuell in Dresden präsentierten Mayr'schen Oper *Der Essigkrämer*: »So stehn z. B. [...] Stellen von 10, 12 Takten aus Arien von Mozarts Titus« (ebd.).

<sup>23</sup> *AmZ*, Jg. 10, Nr. 29 (13.4.1808), Sp. 458.

<sup>24</sup> So in den Nachrichten aus Wien in Jg. 6, Nr. 37 (13.6.1804), Sp. 618.

Nuancierung der desbezüglichen Kritik dem jeweils dominierenden Gesamteindruck des Rezensenten.<sup>25</sup> Immer wieder sind die Hinweise auf Entlehnungen mit eingehenden Nachweisen der Herkunftspassagen verbunden. An vorderster Stelle werden dabei Mozarts *Titus*, *Zauberflöte* und *Die Hochzeit des Figaro* genannt; aber auch an Peter von Winter und sein *Unterbrochenes Opferfest* fühlte sich einer der Rezensenten erinnert. Stehen die peniblen Angaben zunächst in direktem Zusammenhang mit den Plagiatsvorwürfen – als unmittelbare »Beweise« –, so verselbständigen sie sich bisweilen aber auch derart, dass sie viel eher als Ausweis der eigenen Kritiker-Gelehrsamkeit und umfassenden Werkkenntnis derselben anmuten, als dass sie eine Art Hilfestellung für die Leserschaft bieten könnten. Dies gilt insbesondere für den Nachweis von vermeintlichen Übernahmen bei solchen Werken, die aufgrund der in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts noch immer üblichen Spielplangestaltung mit aktuellen Werken längst nicht mehr im Bewusstsein eines Opernpublikums verankert sein konnten.<sup>26</sup>

Spätestens bei solchen Passagen lässt sich die Frage nach der Motivation für das Aufzeigen derartiger Bezüglichkeiten auch nicht mehr im Sinn eines leserorientierten Angebots zur Einordnung einer neuen Komponistenpersönlichkeit, wie Mayr sie direkt nach der Jahrhundertwende für das Opernpublikum noch dargestellt hatte, in das vertraute ästhetische Koordinatensystem beantworten. Es bieten sich hingegen auch jenseits persönlicher Kritikereitelkeiten noch andere, tieferliegende Erklärungsmuster an. In Zeiten eines verstärkten Bewusstseins für

---

<sup>25</sup> Explizit von »Plagiat« ist hingegen bei der Besprechung der Oper *La testa di bronzo* von Carlo Evasio Soliva die Rede, die im September 1816 in Mailand ihre Uraufführung erlebte und den Rezensenten immer wieder an die Musik Mozarts erinnerte; vgl. *AmZ*, Jg. 18, Nr. 43 (23.10.1816), Sp. 744.

<sup>26</sup> So wies der Berichterstatter aus Dresden im Zusammenhang mit der Aufführung von Mayrs *Adelasia und Aleramo* darauf hin, dass in einem der Chöre der instrumentale Anfang einer Szene von Jommelli wieder aufgegriffen werde, in: *Amz*, Jg. 18, Nr. 45 (6.11.1816), Sp. 771. – Dass derartig akkurater Nachweis von Zitationen nicht erst aus heutiger Perspektive gleichermaßen eitel wie übertrieben penibel anmutet, belegt die Tatsache einer unmittelbaren Erwiderung auf diese Rezension, die die *AmZ* in der gleichen Ausgabe in unmittelbarem Anschluss druckte. Darin votiert der ungenannte Kritiker für größere Fairness, indem derartige »Strenge in gleichem Verhältnis auf den Einen, wie auf den Andern verbreite[t]« werden solle (ebd., Sp. 773f.). Und er begegnet den Bewertungen des Kollegen mit der Besprechung einer einzelnen Dresdner Aufführung. Gleichermassen präzise wie jener widmet sich dieser Autor nun der Ausführung der Gesangspartien durch die italienischen Sänger. Dabei stellt er in genauer Kenntnis der Partitur die Mayr'sche Originalfassung den »Entstellungen« durch die ausführenden Interpreten, die zu falschen Harmonien führen, mithilfe exemplarischer Notenbeispiele gegenüber. Kein Zweifel: Trotz deutlich anderer Stoßrichtung ist auch bei dieser Aufführungskritik ein (man möchte ergänzen: typisch deutscher) Experte (mit gefühlt erhobenem Zeigefinger) am Werk gewesen, dessen Ausführungen so nur in einem Fachjournal abgedruckt werden konnten.

den Wert geistigen Eigentums bot Mayr den Rezensenten gerade eine Steilvorlage. Zehn Jahre vor seinem Auftreten auf den deutschen Opernbühnen waren in Paris 1791 und 1793 neue Gesetze zum Urheberrecht erlassen worden (*Propriété littéraire et artistique*).

Und auch in der Kompositionsgeschichte des 18. Jahrhunderts hatte die Plagiatsthematik schon Jahrzehnte früher die entscheidende Wende im Sinn einer negativen Konnotation vollzogen.<sup>27</sup> Es kam einem grundlegenden Paradigmenwechsel gleich, dass der musikalische Einfall die Fähigkeit zur geschickten Be- und Verarbeitung von fremdem, in jedem Fall aber präexistentem Material überrundete und damit das Originalitätsprinzip in ein neues Licht gerückt wurde. Im Fall Mayrs kam hinzu, dass man nur in seiner Heimat Bayern von seiner Herkunft wusste und sich 1805 *expressis verbis* darauf zugutehielt, ihn bzw. seine Komposition *Ginevra di Scozia* dennoch nicht vor der angebracht erscheinenden Kritik zu schützen<sup>28</sup>, während Rezensenten in Mittel- und Norddeutschland in Mayr ausschließlich den Italiener sahen. Die »Bedrohung« geistigen Eigentums durch den Plagiator erhielt – wenn auch zunächst in der *AmZ* eher unterschwellig – zusätzliche Schubkraft durch die dahinter liegende nationale Dimension von Operngeschichte, die sich gleichermaßen politisch wie ästhetisch manifestierte. Das Fehlen einer eigenen, deutschen Oper wird auch in der *AmZ* bereits in der Frühphase der Mayr-Rezeption diskutiert, wenn auch nicht in einen expliziten Zusammenhang gestellt. So wird 1804 die Münchner Aufführung von Franz Danzis *Iphigenia in Aulis* zum Anlass dafür genommen, über den defizitären Zustand der deutschen Oper als historisch gewachsenes Phänomen zu diskutieren.<sup>29</sup> Unmissverständlicher, weil mit erkennbarem Bezug, lässt sich da schon die bereits erwähnte Attacke des Dresdner Rezensenten gegenüber Simon Mayr als italienischem Komponisten interpretieren, der es mit dem Eigentum insbesondere deutscher Komponisten nicht eben genau nehme und sich daraus bediene.<sup>30</sup>

An dieser Stelle lohnt der Seitenblick auf andere zeitgenössische Zeitungen bzw. Zeitschriften, die sich ebenfalls der Thematik von Opernaufführungen, aber jenseits ausgewiesenen Expertentums, widmeten. Insbesondere der *Der Freimüthige*

<sup>27</sup> Vgl. dazu ausführlicher Panja Mücke, *Transferwege und Blockaden: Zu Händels Borrowings im frühneuzeitlichen Kommunikationssystem*, in: *Händel-Jahrbuch*, Jg. 58 (2012), S. 185–203.

<sup>28</sup> Vgl. (wie Anm. 21) in Jg. 7, Nr. 44 (31.7.1805) jene Rede des Rezensenten von der Musik, die »das Unwichtigste an dem Stück« sei: »kein Leben in den langen Recitativen, keine neuen Gedanken, keine ausdrucksvollen Wendungen in den Arien!«. Und weiter heißt es dort: »Hr Simon Mayr ist, wie Sie wissen werden, unser Landsmann, Sie sehen, dass Parteylichkeit nicht unter unsere Gebrechen gehört« (ebd.).

<sup>29</sup> *AmZ*, Jg. 9, Nr. 23 (4.3.1807), Sp. 365.

<sup>30</sup> Vgl. oben Anm. 23.

und die *Vossische Zeitung* (*Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*) belegen für das Beispiel Simon Mayrs, dass dort nicht nur jener Diskurs viel offener geführt wurde, der in der *AmZ* allenfalls anklang, zu diesem vergleichsweise frühen Zeitpunkt dort aber noch kein explizites Thema darstellte<sup>31</sup>, sondern überraschenderweise auch insgesamt eine deutlich tiefergehende ästhetische Auseinandersetzung mit dem Kompositionsstil von Mayr stattfand.

So wurden im März 1804 auf der Titelseite des *Freimüthigen* in großer Ausführlichkeit die Qualitäten von Opernkompositionen im Allgemeinen und Mayrs *Ginevra di Scozia* im Besonderen ausgebreitet.<sup>32</sup> Anlass war die Aufführung am Berliner Hoftheater. Deutlich weniger pauschal und persuasiv als in den Korrespondenzen der *AmZ* wägt der Autor darin zunächst die spezifischen Eigenarten von Instrumental- und dramatischer Komposition gegeneinander ab, um schließlich nach umfänglicher Schilderung einer Reihe von musikalischen Nummern aus Mayrs Oper zu dem Ergebnis zu gelangen, dass diese die Schönheiten von Instrumentalmusik aufweise, als dramatisches Werk aber nicht wirklich tauge.<sup>33</sup> Dann jedoch verschärft sich der Ton, und die Thematik wird auf den Gegensatz von deutscher und italienischer Oper zugespitzt:

»In Italien freilich [...] ist eine solche Komposition an ihrem Platz. Der Deutsche aber, der bei seinen großen musikalischen Schauspielen auch Nahrung für Geist und Herz sucht, wird sich an solche Werke nie gewöhnen können. Und warum sollte er es? Er ginge dabei zurück. – Warum holt man überhaupt aus der Fremde, was man im Vaterlande besser haben kann?«<sup>34</sup>

Offenkundig ahnungslos in Bezug auf Mayrs eigentliche Herkunft fährt er fort:

»Besitzen die Deutschen nicht große Dichter, und große Komponisten, die im Auslande der Ruhm der Nation sind? Große, tragische Begebenheiten aus der vaterländischen Geschichte, die daran so reich ist, von unsern Dichtern in der kraftvollen vaterländischen Sprache behandelt, von Deutschen Komponisten mit dem kräfti-

<sup>31</sup> Darüber hinaus findet sich auch im *Journal des Luxus und der Moden*, Jg. 23 (Juli 1808), unter III. *Neuigkeiten aus München*, 2. Brief (S. 513–516) eine Erwähnung Mayrs, und zwar im Rahmen der Würdigung der Münchner Hochzeitsfeierlichkeiten von 1808; in diesem Zusammenhang gelangte auch Mayrs *Adelasia und Aleramo* zur Aufführung. Allerdings wird die Opernvorstellung dort nur am Rande erwähnt (S. 516), dafür aber werden weitere Bestandteile der umfänglichen Zeremonie ausführlich geschildert.

<sup>32</sup> »Von einem Fremden«, *Über die Oper: Ginevra di Scozia, componirt von Simon Mayr, dargestellt auf dem Königl. Opern-Theater zu Berlin, im Karnaval 1804*, in: *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz*, Jg. 2 (1804), Nr. 45 (3.3.1804), S. 177 f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 177.

<sup>34</sup> Ebd., S. 178.

gen Gefühl und dem hohen reinen Geschmack, den auch das Ausland an ihnen bewundert, ausgeführt: wie anders würden sie Deutsche entzücken, – als diese matten Produkte in einer Sprache, die sieben Zehntellen der Hörer fast so unverständlich ist, als hörten sie ganz unartikulierte Töne.«<sup>35</sup>

Schließlich kulminiert die Kritik am mangelhaften ästhetischen Wert des gehörten Werkes in einer politisch umgemünzten Handlungsaufforderung an den König als mäzenatischem Gönner des Theaters; verwiesen wird dabei auf die Bedeutung der Wissenschaften in den deutschen Landen seit der Aufklärung, angestrebt wird – vor dem Hintergrund der aktuell als defizitär empfundenen Gegenwart – die Herausbildung einer deutschen Oper.<sup>36</sup> Hier gehen ästhetisch-kulturelle und politisch-nationale Erwägungen vergleichsweise früh und unmissverständlich klar Hand in Hand.

1811 wurde aus Anlass der Berliner Aufführung von Mayrs *Adelheid und Althram* in der *Vossischen Zeitung* im Rahmen der Kritik die Opposition zwischen deutscher und italienischer Opernkultur erneut aufgegriffen und in neuer Spielart präsentiert. In diesem Fall wusste der Autor (J. C. F. R. = Friedrich Rellstab) um die Herkunft Mayrs genauer Bescheid und stellte zwei Emigranten einander gegenüber: »Simon Mayer[!] ist ein Deutscher in Italien; Hr. Kapellmeister Righini ist ein Italiener in Deutschland.«<sup>37</sup> Trotz einzelner positiver Attribute für Mayrs Komposition kleidet der Rezensent schließlich seine Prognose über den dauerhaften Erfolg beider Komponisten siegessicher wie vollmundig in eine Wette, nach der eine einzige Szene von Righini »das ganze Werk Mayers überleben« werde.<sup>38</sup> Dahinter steht die ausdrückliche Überzeugung, wonach nicht die nationale Herkunft das Werk eines Komponisten präge, sondern seine dezidierte Ausrichtung und Anpassung an den Geschmack jenes Publikums, für das er seine Werke komponiere. Gleichermassen eindeutig sind für den Autor die deutschen Verhältnisse die »richtigen«<sup>39</sup>, während sich Mayr in Italien dem Geschmack des Landes angepasst habe und dementsprechend weiche und fließende Melodien mit wenig Harmonien und einem gelegentlichen harmonischen Donnerschlag bevorzuge. Das Eingeständnis, wonach dieses »mit Zucker überzogene«, »schmeichelnd eingehende« Werk mit seiner »biegsamen Kantilene, die dem Sänger das Auswendiglernen so erleichtert«, dennoch gern gehört werde, verhehlt seinen chauvinistischen Zungenschlag nicht.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> *Vossische Zeitung*, Nr. 68 (6.8.1811), o. S. (Berliner Klassik Datenbanken: Nationaltheater, Online-Abruf).

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd.

## Exkurs: Die italienischen Mayr-Korrespondenzen in der *AmZ*

Zeitgleich mit den Berichten aus den deutschen Theaterstädten setzten auch die Notizen über die Aufführungen von Mayrs Werken in Italien ein; im Dezember 1802 wurde als Musikbeilage ein Lied von Mayr als »Mode des Tages« abgedruckt.<sup>41</sup> Offenkundig wussten die Korrespondenzen sehr wohl um die deutsche Herkunft Mayrs<sup>42</sup>; immer wieder wird im positiven Sinn darauf angespielt, die Verschmelzung deutscher und italienischer Vorzüge in seinem Werk gepriesen<sup>43</sup>. Die Tatsache, dass Mayr'sche »Reminiszenzen« zwar gelegentlich erwähnt werden, ihnen aber insgesamt im Spektrum der Kritik eine weit untergeordnetere Rolle zukommt als in der zeitgleichen deutschen Presse, dürfte vor allem daran liegen, dass die italienischen Hörer mit den deutschen Referenzwerken längst nicht so vertraut waren. Indirekt wird dies dadurch bestätigt, dass die Resonanz in Italien an einigen Orten höchst unterschiedlich ausfiel. So feierte Mayr speziell in Genua besondere Erfolge<sup>44</sup>; deutlich skeptischer begegnete man einigen seiner Werke in Mailand.<sup>45</sup> Nach Auffassung des Rezensenten lag dies vor allem an der Präsenz der Werke der jüngeren deutsch-österreichischen Musikkultur:

»Diese Oper [*Atar, ossia il seraglio d'Ormus*] wurde [...] von Hrn. Kapellm. Mayer unlängst für's Theater in Genua componirt. [...] dort gefiel sie ungemein, hier aber

<sup>41</sup> Vgl. den kurzen Begleittext zur »Beilage No. III«: *Cavatina* »Che dice mal d'amore«, in: *AmZ*, Jg. 5, Nr. 12 (15.12.1802), Sp. 207.

<sup>42</sup> *AmZ*, Jg. 5, Nr. 5 (27.10.1802), Sp. 86 (Nachrichten aus Livorno); *AmZ*, Jg. 10, Nr. 13 (23.12.1807), Sp. 205f., Fußn. (Nachrichten aus Rom, November 1807).

<sup>43</sup> *AmZ*, Jg. 15, Nr. 21 (26.05.1813), Sp. 346: »Mayr hat [...] treu seinem Genius und seiner Einsicht, die Vorzüge und Eigenheiten seines ehemaligen und jetzigen Vaterlands, Deutschlands und Italiens, zu verschmelzen gesucht: schöne, ausdrucksvolle Melodie, natürlicher, an's Herz dringender Gesang, und geistreiche, bedeutende Harmonie, kunstvolle, beharrliche Ausarbeitung, sorgfältige, erfahrene Benutzung aller Vortheile deutscher Instrumentation, herrschen vereint durch das Ganze.«

<sup>44</sup> Ebd., Sp. 345f.: »Es lassen sich wol[!] kaum Auszeichnungen eines Componisten ersinnen, die man M. nicht in der ersten Vorstellung erwies; und jede Wiederholung mehr den Beyfall an dem Werke selbst, so wie die Liebe zu dem bescheiden Meister. Um nur einiges anzuführen: die Oper heisst: *die weisse Rose und die rothe Rose*: (la Rosa bianca e la Rosa rossa.) M. wurde öffentlich mit einem Kranze, aus rothen und weissen Rosen, mit Lorbeer durchflochten, gekrönt; das Theater war mit Blumengirlanden geschmückt, wo denn auch vornämlich jene Rosen angebracht waren; eine grosse Menge junger Männer geleitete den Componisten am Abend der ersten Vorstellung mit Fackeln im Triumphe nach Hause, das Orchester musste musicirend vorauf, und spielte eine ebenfalls beliebte Overture aus einer andern Mayrschen Oper; u. dergl. m. Und, wie gesagt, dies war nicht blos Rausch der ersten Begeisterung; sondern jede Wiederholung macht das Werk den Zuhörern werther.«

<sup>45</sup> In Einzelfällen fiel die Aufnahme jedoch auch in Mailand durchaus positiv aus; das gilt beispielsweise für *La rosa rossa e la rosa bianca*, 1816, so *AmZ*, Jg. 1, Nr. 13 (27.3.1816), Sp. 210.

sehr mässig. Die Ursache, warum Hr. Mayer in Mayland seit einigen Jahren bey weitem weniger Glück macht, als z. B. in Genua, Neapel u. s. w., ist unstreitig, weil man hier seit einigen Jahren die herrlichsten Stücke Haydns, Mozarts, Beethovens und Weigls in Viganos Balleten hört; weil man hier die *Schöpfung*, die *Jahreszeiten*, *Così fan tutte*, andere schöne Opern von Weigl und Paer, nebst den herrlichen Quartetten und Quintetten von Haydn, Mozart, Beethoven, etc. kennt; weil der im verwichenen Herbst hier gegebene *Don Juan* von Mozart alles entzückt hat. Wie weit stehen nun hierin die übrigen Städte Italiens von Mayland ab!«<sup>46</sup>

Wo derartige Vergleichsmaßstäbe fehlten, musste die Spezifik des Mayr'schen Tonsatzes, insbesondere seine farbige Instrumentierung, als außergewöhnlich auffallen. Punktuell wurden dabei speziell in Mailand auch nationale Differenzen und Ressentiments spürbar; so heißt es etwa 1813, »nach deutschem Style riechende' Musik« gefalle einigen Italienern nicht.<sup>47</sup>

Im generellen Vergleich zwischen den Korrespondenzmitteilungen aus beiden Ländern lesen sich die italienischen Einsendungen nicht nur deutlich positiver, ja begeisterter; die Berichterstattung erscheint dort auch von einem anderen Gestus geprägt: Die Meinung der Kritiker steht entschieden stärker im Einklang mit dem Urteil des Publikums. Bei den deutschen Besprechungen überwiegt der Eindruck, als distanzieren sich die Rezensenten deutlich vom Urteil der Masse, wenn sie denn überhaupt (und höchst punktuell) über eine positive Publikumsresonanz berichteten. Die Opernbesucher beider Länder hingegen waren sich in ihrer Wertschätzung gegenüber den Opern Mayrs deutlich näher.

Die Frühphase der deutschen Simon Mayr-Rezeption erscheint also gleich aus mehreren Gründen von einigem Interesse. Zum einen wurde die Thematik der Rezeption bislang vor allem für spätere Jahrzehnte untersucht und blieb dabei insbesondere auf die Person Rossinis fokussiert. Trotz identischen Quellen-»pools« (die Berichterstattung in der *AmZ*) kamen die Autoren dabei zu unterschiedlichen Deutungen. Während Michael Wittmann die Gründe für die Ablehnung auf deutscher Seite primär auf der ästhetischen Ebene festmachte, brachte Claudio Toscani die Ressentiments für die zweite Hälfte der 1820er Jahre unmittelbar mit politischen Gründen in Verbindung (vgl. oben). Der Diskurs über Mayr und seine Werke liefert gleichsam den Prolog für die spätere Auseinandersetzung um Rossini und liest sich zugleich sogar als das diffizilere Kapitel einer transnationalen Rezeptionsgeschichte. Mayr vereinte beide Nationalitäten in sich und wurde als italienischer Komponist mit deutscher Herkunft diskutiert. Je nach Ge-

<sup>46</sup> *AmZ*, Jg. 17, Nr. 17 (26.4.1815), Sp. 289 (Nachrichten aus Mailand, vom 8. April).

<sup>47</sup> *AmZ*, Jg. 15, Nr. 4 (27.1.1813), Sp. 63. Allerdings distanziert sich der *AmZ*-Rezensent von dieser Haltung.

mengelage und Argumentationsrichtung wurde er zu demjenigen gemacht, als den man ihn gerade sehen wollte: in Italien als der Deutsche, der Tiefe in die Opernmusik gebracht hat, in Deutschland als Italiener bzw. als der Ex-Deutsche, der sich seiner neuen Heimat angepasst und seinen Stil an den Wünschen des Publikums ausgerichtet hat. Hier nun ist die politische Dimension besonders eng verknüpft mit dem Sündenfall des Plagiators: Aus Ärger über seine Verletzung geistigen Eigentums anderer wird er mit Nachdruck zum Italiener gestempelt.<sup>48</sup> Die »Vorgeschichte« um die Rezeption der italienischen Oper in Deutschland ist im Fall Mayrs bei weitem nicht nur eine ästhetische Angelegenheit gewesen; das zeigen insbesondere die beiden fachfremden Zeitschriften, deren eine in den offenen Aufruf an den König mündet, sich seiner Aufgabe im Dienst der Herausbildung einer deutschen Oper zu stellen. Politischer hätte eine Opernrezension nicht enden können. Der Standort Mayrs in der Geschichte der italienischen Oper lässt sich demnach nicht nur musikalisch als veritabler Vorläufer Rossinis definieren; Gleiches gilt vielmehr auch hinsichtlich der zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte: musikalisch-ästhetisches Ärgernis für die Kritiker, Gewinn und Vergnügen für das Publikum und eben auch punktueller Impuls in der Diskussion um Deutschlands Weg zu einer eigenständigen Opern nation.

---

<sup>48</sup> Erst die Forschungen der jüngeren Zeit machen deutlich, dass Mayr ein außergewöhnlich »intellektueller« Komponist gewesen ist, der eine große Bibliothek besaß und über ein eminentes Wissen verfügte. Ich danke Frau PD Dr. Iris Winkler sehr herzlich für entsprechende Informationen. Die sich aus dieser Kapazität ergebende Option eines ganz bewussten Einbaus von Zitaten wurde von den Zeitgenossen hingegen nicht gesehen und erst recht nicht verstanden.

## DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: [info@allitera.de](mailto:info@allitera.de)

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm  
unter:

[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

[www.facebook.com/AlliteraVerlag](http://www.facebook.com/AlliteraVerlag)

### Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München  
[info@allitera.de](mailto:info@allitera.de) • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de) • [www.facebook.de/AlliteraVerlag](http://www.facebook.de/AlliteraVerlag)