3 Komponisten im Blickfeld widerstreitender Großmächte
JOMMELLI, TERRADELLAS UND GLUCK

„… der Ritter Gluck erachtete die 30 Jahre seines Lebens, in denen er damit beschäftigt war, den Spuren Pergolesis und Jommellis zu folgen, als verlorene Jahre …“ François-Louis Gand Le Bland Du Roullet[1]

„… Jommelli wurde von einem großen, gefeierten Komponisten derselben Schule in einem Anfall von Wut ‚Ciarlatano‘ genannt. Wenn er zu gut für gewöhnliche Ohren und zu gelehrt für faule Hörer geschrieben hat, dann ist das Quacksalberei und Jommelli war sicherlich schuldig …“ Charles Burney[2]

„Jommelli … Fürs Theater ist gewiss noch kaum ein größerer Mann aufgetreten. Hasse war so groß als er, einfacher, aber sangbarer, länger wirkend – und unstrittig übertraf ihn Gluck, der Sonnenflieger, ganz … Gluck's Genius überflügelt den Jommellischen. Tiefe und Höhe, reine Harmonie, kühne Übergänge, Neuheit in der Töne Gang und Verhalt, Gefühl für das Große, Außerordentliche und Shakespearische charakterisieren unseren Gluck …“ C. F. D. Schubart[3]

„Früher habe ich Lärm erzeugt, jetzt mache ich Musik ...“ D. Terradellas[4]

© Dr. Werner Robl, Berching-Weidenwang, Januar 2023

Beta-Version. Korrekturen in Inhalt und Rechtschreibung noch vorbehalten!

1 François-Louis Gand Le Bland Du Roullet: Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la Musique par M. Le Chevalier Gluck, Neapel Paris 1781, S. 172, Fußnote 2.
2 Charles Burney: A general history of music, vol. 4, London 1784, S. 565.
3 Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791): Schubart's Leben und Gesinnungen, von ihm selbst im Kerker aufgesetzt, Erster Teil, 1791, Stuttgart 1839, S. 92 (mit Fußnote), Orthografie angepasst.
4 Doménech Terradellas, Zitat aus Jean Jacques Rousseaus's „Lettre sur la musique française“, von 1753.

Karrierebeginn in Oberitalien

Niccolò Jommelli, Gemälde von Carlo Amalfi.

Der nur zwei Monate nach dem Komponisten **Christoph Willibald Gluck** in Aversa bei Neapel geborene **Niccolò Jommelli** (1714-1774) war der führende Komponist der neapolitanischen Schule seiner Zeit – mit den künstlerischen Schwerpunkten *„Opera seria“* und geistliche Musik.

Nahezu zeitgleich mit Christoph Willibald Gluck tauchte Niccolò Jomelli auch in Oberitalien auf, und wie dieser Debütant in seinem Metier komponierte und inszenierte er dort binnen weniger Jahre eine Vielzahl an Opern: Waren es bei Gluck zwischen 1741 und 1745 insgesamt 8 Opern und 2 Pasticcios[5] (mit Teilen aus früheren Opern), so kamen auf Jommelli im selben Zeitraum sogar 12 Opern und Pasticcios. Hatte der eine seinen Lebens- und Tätigkeitsschwerpunkt in der habsburgisch-österreichischen Großstadt Mailand, mit ca. 126 000 Einwohnern um 1750, so der andere in der Lagunenstadt Venedig, das damals noch freie Republik war und auf seinen Inseln 149 000 Einwohnern Wohnraum gab.[6]

Diese zeitgleiche Aktivität – man möchte angesichts des Werkumfangs fast sagen: Hyperaktivität - zweier junger Opernkomponisten, die sich die volkreiche Po-Ebene als Betätigungsfeld quasi aufteilten, ist kein Produkt des Zufalls, sondern hatte handfeste kulturpolitische Gründe. Um diese vollständig zu erfassen, ist es notwendig, die schon lange bekannte Biografie Jommelli’s unter ganz bestimmten Aspekten – auch im Vergleich mit der Gluck’schen Biografie - zu beleuchten und in einigen Punkten auch zu hinterfragen.

Dabei ist es erhellend, die politischen Rahmenbedingungen zu beachten, vor deren Hintergrund der Aufstieg beider Komponisten begann:

Es war damals die Zeit des ausgehenden Absolutismus und der von den jeweiligen Staatsführern verantworteten *„Kabinettskriege“*: Bei diesen kriegerischen Auseinandersetzungen ging es nie um die absolute Vorherrschaft in Europa, denn Erbfeindschaften der Völker, wie sie später die Nationalkriege des 19. und 20. Jahrhunderts prägten, waren zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt und somit auch nicht Teil der Angriffsdoktrin. Mit anderen Worten: Diese Kabinettskriege wurden in der Regel für begrenzte Ziele geführt und von *„grünen Tisch“* aus bzw. aus den jeweiligen Kabinetten heraus – daher der Name – nach Konzepten geplant, welche das prinzipielle Existenzrecht des Gegners nicht mehr (wie in den vorangegangenen Religionskriegen) bzw. noch nicht

5 Pasticcio bezeichnet eine Oper oder auch ein kirchenmusikalisches Werk (Oratorium, Passion), das aus bereits existierender Musik verschiedener Komponisten oder aus verschiedenen Werken eines Komponisten zusammengestellt ist. Die Blütezeit des Pasticcio liegt in etwa zwischen 1720 und 1750.

6 Diese und die folgenden Einwohnerzahlen anderer europäischer Städte aus B.R. Mitchell: IHS - Europe, 2003, S. 74 ff., und www.atlas-europa.de, URL: https://www.atlas-europa.de/t04/bevoelkerung/europ_staedte/pdf/BevStaedte-Tabelle_dt.pdf.

(wie in den Kriegen des Nationalismus) bestritten. So waren auch wechselnde Allianzen schnell möglich, wenn dies nur dem jeweiligen Souverän Vorteile versprachen. Dennoch zogen diese Kriege große Feldschlachten und hohe Verluste an Soldaten nach sich und sie verursachten auch enormes Leid bei der betroffenen Zivilbevölkerung, entweder direkt aufgrund der Durchzüge der Heere und ihrer Kampfhandlungen, oder indirekt durch Rekrutierung und Steuereintreibung.

Solche Kriege spielten sich gerade damals auch in Oberitalien ab:

Der Rastätter Friedensschluss hatte am 6. März 1714 den 13 Jahre währenden Spanischen Erbfolgekrieg beendet – einen Krieg von paneuropäischen Ausmaßen. Dabei waren die früher zur Spanischen Krone gehörigen Landesteile Oberitaliens, auf die zuletzt die französischen Bourbonen Anspruch erhoben hatten, d. h. die Lombardei mit dem Herzogtum Mailand, das Herzogtum Mantua und das Königreich Neapel (also ganz Süditalien) sowie die Insel Sardinien an die österreichischen Habsburger gefallen! Dies bedeutete für die Hauptstadt Wien eine gänzlich neu aufzubauende Administration in den neuen Landteilen, was in der Regel mit einer kompletten Auswechselung der Beamtenschaft vonstatten ging, mit allen negativen Begleiteffekten.

Italien nach dem Spanischen Erbfolgekrieg, um 1715.

Wegen dieser Härten war es für die neuen Machthaber opportun, mit besonderer Förderung des Kulturlebens resp. des weltlichen Opernbetriebes wenigstens den ortsansässigen Adel und das emporstrebende Bürgertum, also diejenigen Kreise, die man heute als *„intellektuell“* und *„wohlhabend“* bezeichnen würde, bei Lust und Laune zu halten.

Gerade die Gesangs- und Kompositionsschulen von Neapel, die bereits eine große und lange Tradition aufwiesen, werden den Machtwechsel nicht folgenlos *„verdaut“* haben. Zwar wissen wir heute darüber kaum Einzelheiten, zumal ja der konservative, traditionelle, insgeheim eher Spanien und den Bourbonen als den Österreichern zugewandte Teil der Musikszene, der im Übrigen auch unter dem Einflusses des hohen Klerus von Rom und des Kirchenstaates stand, trotz seiner Bedenken und Aversionen gegen Wien strenges Stillschweigen bewahren musste.

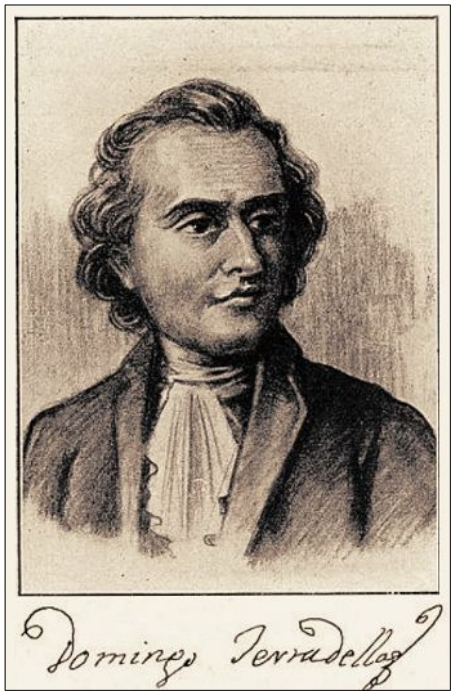
Wie dem auch sei: Der junge Jommelli ist - wie seine Herkunft sowieso vermuten lässt und seine weitere Karriere zeigt – zunächst eher dem österreich-abgewandten Flügel zuzurechnen, was sich allerdings später ändern wird.

So kam Jommelli zwar am 10. September 1714 unter Kaiser Karl VI. als Sohn eines wohlhabenden Tuchmachers und gleichzeitig als österreichischer Untertan auf die Welt, den primären Einfluss auf seine Entwicklung als Musiker übte jedoch der konservative Klerus seiner Heimatstadt aus: Vom Chorleiter im Dom von Aversa namens Muzillo erhielt er z. B. den Erstunterricht in Gesang und Cembalo-Spiel! Zeitgleich mit seinem späteren Konkurrenten Gluck, nämlich mit 16 Jahren, verließ Jommelli sein Elternhaus und ging nach Neapel, das schon damals eine der größten Städte Italiens, mit ca. 305 000 Einwohnern, war. Zunächst trat er in das *Conservatorio dei Poveri di Giesù Cristo* ein.[7] Dies war die Lehranstalt der sogenannten *Durantisti*. In der Tat soll der konservative, damals ausschließlich der Kirchenmusik zugewandte Francesco Durante (1684-1755) einer seiner ersten Lehrer gewesen sein.

Die Fassade des „Conservatorio dei Poveri di Giesù Cristo“ heute.

Ebenfalls zeitgleich mit Jommelli wurde in dieser Institution zur weiteren Ausbildung in der Kompositionslehre auch ein begabter junger Katalane aufgenommen, der am 13. Februar 1713[8] in Barcelona geboren, fast gleich alt wie Jommelli und Gluck war und den Namen **Doménech Miguel Bernabé Terradellas** trug. Wir werden auf ihn noch ausführlich in einem eigenen Kapitel zurückkommen.

Im Gegensatz zu Jommelli blieb der junge Terradellas einige Jahre unter denn Fittichen **Francesco Durantes**, während Niccoló Jommelli wegen einer gewissen Unzufriedenheit seines Vaters oder seiner selbst alsbald in das *Conservatorio della Pietà de' Turchini*, d. h. an die Lehranstalt der *Leisti* hinüberwechselte: Er erhielt dort Unterricht durch Francesco Feo (1691-1761) und zeitweise auch durch den berühmten, seiner Fraktion den Namen gebenden **Leonardo Leo** (1694-1744). In Neapel, in dem er bis zum 22. Lebensjahr blieb, kam Terradellas und Jommelli alsbald mit dem Opernbetrieb in Berührung. Man schrieb damals das Jahr 1736 – und in diesem hatte sich das politische Leben im Königreich Neapel und in ganz Italien ein weiteres Mal grundlegend geändert.



Doménech Tarradellas, Abb. der Biografie von Carreras i Bulbena, 1908.

7 Nach Angabe anderer Autoren sei Jommelli zuvor schon am Conservatorio Sant'Onofrio (unter Ignazio Protas und Francesco Leo) und am Conservatorio della Pietà dei Turchini erzogen worden, doch wir folgen hier der Argumentation der Biografen Saverio Mattei, wegen seiner Nähe zu Jommelli (Nekrolog 1774). Vgl. auch Hermann Abert: Niccolo Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908, S. 32f.

8 Die häufig kolportierte Jahreszahl 1711 ist falsch.

Schon unter der alten, habsburgischen Administration war 1720 in einer Vereinbarung mit dem Haus Savoyen zur Arrondierung des Staatsgebietes Sardinien gegen Sizilien getauscht worden. Eine Koalition entstand daraus zu diesem Zeitpunkt nicht, ganz im Gegenteil! Denn wenig später war ein weiterer Kabinettskrieg ins Land gezogen, bei dem es um die Thronfolge Polens ging und der sich zum Teil erneut in Italien abgespielt hatte: Wir ersparen uns, im Einzelnen zu schieden, worum es damals im italienischen Kampfsektor ging, aber 1733 entwanden Frankreich und Sardinien-Piemont (inklusive des Herzogtums Savoyen) mit einer Heeresstärke von 64000 Mann dem Heiligen Römischen Reich unter Kaiser Karl VI. das gesamte Herzogtum Mailand, inklusive seiner Hauptstadt. Zunächst endete die österreichische Gegenoffensive in einer weiteren, desaströsen Niederlage, in der Schlacht von Guastalla, aber am Ende kam es zu einem Kompromiss im Wiener Präliminarfrieden 1735, bei dem endlich der sächsische Herzog Friedrich August II. (1696-1763) als König August III. von Polen bestätigt wurde. Damit entfiel der weitere Kriegsgrund. Zwar erhielten die geschwächten Österreicher nun das Herzogtum Mailand und selbst das Herzogtum Parma und Piacenza zurück, aber das Königreich Neapel war ab sofort und auf Dauer für Österreich verloren. Es fiel zusammen mit der Insel Sizilien an die spanischen Bourbonen zurück und wurde von nun an wieder vom spanischen Kronprinzen Karl VII. regiert.

Italien 1736: Das Königreich Neapel mit Sizilien erneut in der Hand der Bourbonen!

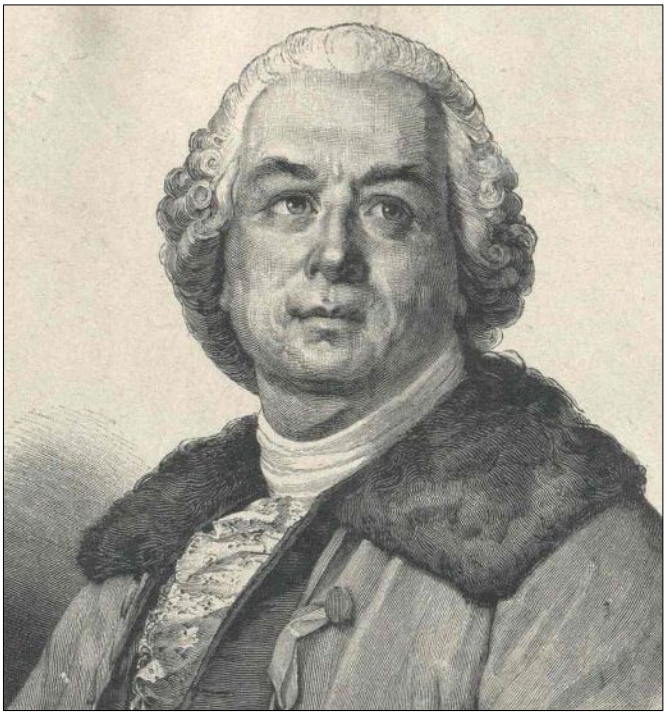
Genau als sich dieser der Aufklärung verpflichtete Bourbone in Neapel fest etabliert und als neuer König bereits erste Reformprozesse angestoßen hatte, im Jahr 1737, kam in Neapel Jommelli's erste Oper *„L'errore amoroso“* zur Aufführung: Diese war allerdings keine *Opera seria*, für die Neapel so berühmt war, sondern eine minder angesehene *Opera buffa*, wobei Jommelli nicht den Mut hatte, sich als Komponist zu *„outen“*. So erschien die Oper zunächst unter dem Pseudonym *"Valentino"* – und erst als sich herausgestellt hatte, dass das Stück beim Publikum ausreichend Anerkennung fand, gab Jommelli seinen Namen preis!

Man erkennt bei Jommelli und seinem Erstlingswerk ein taktisches Finessieren, gepaart mit einem schwachen Selbstvertrauen – und dies, obwohl er über viele Jahre als Musiker in Neapel exzellent ausgebildet worden war und sich schon zuvor der spanisch-bourbonischen Seite zugewandt hatte, also ab 1736 mit besonderer Protektion rechnen konnte.

Damit erschließen sich Charakterzüge, die sowohl einem Doménech Terradellas als auch einem Christoph Willibald Gluck sicherlich fremd gewesen wären. Der weitere Verlauf der Dinge wird das begründen.

Terradellas, der im Gegensatz zu Jommelli als Katalane eher der habsburger-freundlichen Musikergilde unter Francesco Durante zuzurechnen war,[9] debütierte im nämlichen Jahr in Neapel wie Jommelli: Sein Erstlingswerk an der *„Congregatione dell'Oratorio di San Filipp Neri“*, ein geistliches Singspiel namens *„Giuseppe riconocsciuto“* griff motivisch Kapitel 37 bis 46 des 1. Buches Mose auf und folgte einem stark bearbeiteten Libretto des gebürtigen Römers Pietro Metastasio.[10]

Was Christoph Willibald Gluck anbelangt, so hatte er zwar zum Jahreswechsel 1736/37 seine Schul- und Lehrzeit hinter sich gelassen und sich mit seinem Wechsel von Wien ins habsburgische Mailand ähnlich wie Jommelli und Terradellas ganz und gar dem Opernfach als Komponist verschrieben. Da er jedoch aus einer oberpfälzisch-böhmischen Försterfamilie stammte und seinen musikalischen Erstunterricht lediglich in Kreibitz, Prag und eventuell in Wien absolviert hatte, was sich mit den neapolitanischen Schulen in keiner Weise vergleichen lässt, entschloss er sich nach seiner Ankunft in Italien dazu, erst noch einige Jahre in Mailand das italienische Opernfach zu studieren, ehe auch er mit seiner ersten Oper – wohlgemerkt unter seinem eigenen Namen! - an die Öffentlichkeit ging. Dass diese Studienphase vornehmlich autodidaktisch ablief, ist verlässlich verbürgt![11]



Christoph Willibald Gluck, zeitgenöss. Xerografie.

Förderlich im Studium der *Opera seria* neapolitanischer Art mag ihm aber **Don Antonio Maria Melzi d'Eril** (1672-1748) gewesen sein, jener Mailänder Patrizier, der ihn Anfang 1737 von Wien mit nach Mailand nahm. Mailand war damals eine Großstadt von ca. 125 000 Einwohnern und stand damit der Hauptstadt des Habsburger-Reiches mit ihren 175 000 Einwohnern nur um ein Weniges nach. Graf Melzi war zuvor unter den Habsburgern über viele Jahre Generalpostmeister in Neapel gewesen und verfügte nun im Alter über so viel Vermögen, dass er sich nicht nur leisten konnte, sich mit der viel jüngeren Gräfin **Maria Renata Theresia von Harrach-Rohrau** (1721-1788)[12] zu verheiraten (am 3. Januar 1737 in Wien), sondern auch künftig in

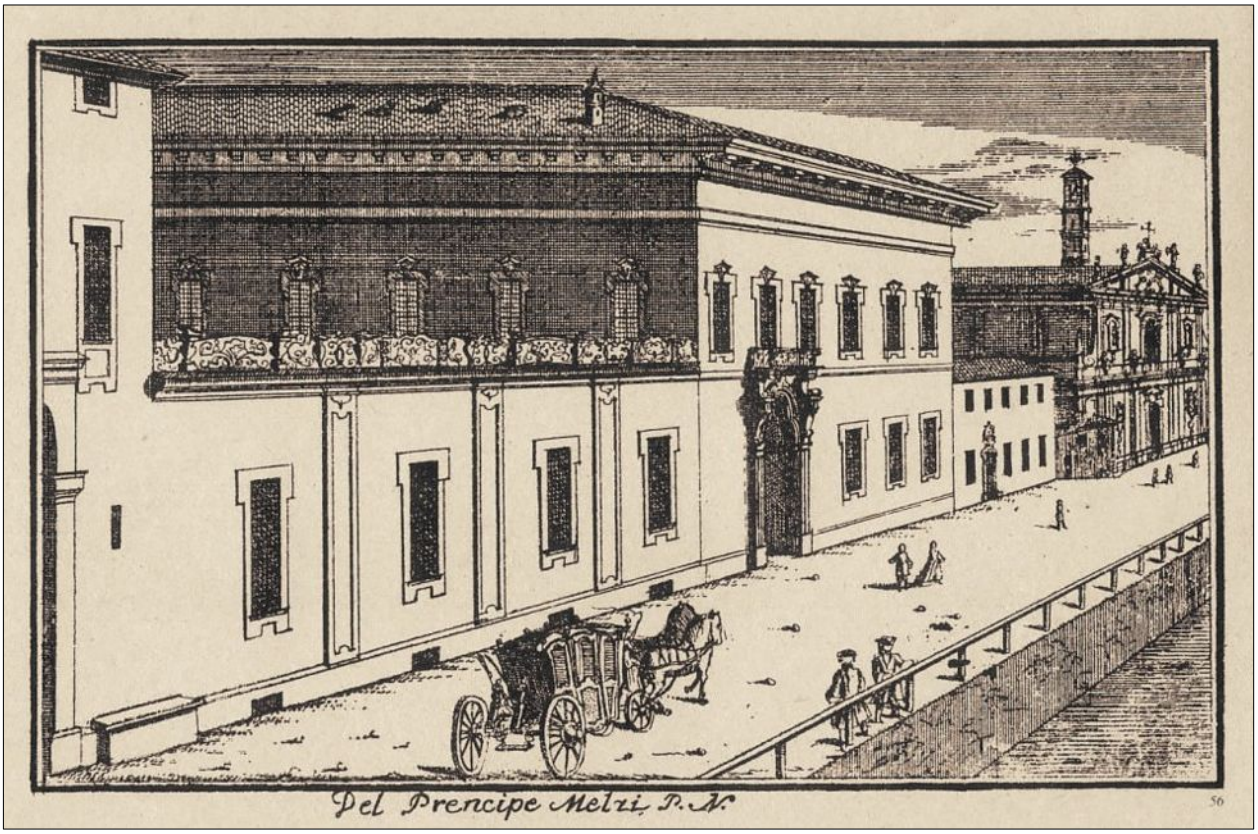
9 Dies erkennt man allein an der Auswahl des Stoffes. Die von Terradellas gewählte Oper, nach einem stark überarbeiteten Libretto von Metastasio, war bereits am 12. März 1733 von Giuseppe Porsile in der Hofburgkapelle in Wien vorgestellt worden.

10 Vgl. Giuseppe riconosciuto (Domènech Miguel Bernabé Terradellas) bei Opening Night! Opera & Oratorio Premieres, Stanford University, abgerufen am 18. Dezember 2020.

11 Auszug aus einer Kurzbiografie eines Bekannten Gluck's, der die Informationen über ihn von ihm selbst und damit aus erster Hand hatte und noch zu Lebzeiten Gluck's seine Gedanken niederschrieb: *„Als er um das Jahr 1738 Musiker des Prinzen Malfi* [gemeint ist Melzi] *in Mailand war und bereits Proben seiner musikalischen Talente gegeben hatte, riet man ihm, eine große, ernste Oper für das Mailänder Theater zu komponieren. Gluck sagte zu, und, in erster Linie den Eingebungen seines Genies folgend, entfernte er sich von der üblichen Routine der anderen Komponisten seiner Zeit und komponierte eine vor allem ausdrucksstarke Musik, mit der er in der Folge brillierte, und deren Schöpfer er sozusagen war ...“* Vgl. G. und R. Croll: Biographie des k. k. Hofkomponisten Ritter Christoph Gluck, München 2014, S. 15 und 17.

12 Die Gräfin war eine entfernte, 2 Generationen später geborene Verwandte des Aloys Thomas Raimund von Harrach (1669-1742), der von 1728 bis 1733 Vizekönig von Neapel gewesen war. Sie wird nach dem Tod ihres

Mailand eine eigene Hofkapelle zu unterhalten, in die er Gluck aufnahm. Wer weiß, ob nicht der musikbegeisterte Graf Melzi aus Neapel etliche Kompositionen mitgebracht hatte, die nun Gluck als Lehrmaterial dienen konnten.



Der vor 1737 neu errichtete „Palazzo Melzi“ an der „Cerchia dei Navigli“ (Mailänder Ringkanal), heute Milano, via Fatebenefratelli 21. Stich von Marc'Antonio dal Re, aus dem Jahr 1745. Im Jahr 1770 gab hier unter dem Nachbesitzer und habsburgischen Gouverneur Karl von Firmian der 13-jährige Wolfgang Amadeus Mozart mehrere Klavierkonzerte.

Don Antonio Maria Melzi d'Eril, zeitgenössische Abbildung.

Als sich Gluck dem Ehepaar **Melzi** anschloss und mit ihm Anfang 1737 in Mailand eintraf, waren das Herzogtum und die Stadt soeben nach ca. dreijähriger Besatzung durch französisch-piemontesische Truppen[13] wieder freigegeben und den Habsburgern zum weiteren Besitz überlassen worden.

Dies war übrigens genau die Zeit, in der auch der berühmte venezianische Freskenmaler Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) in Mailand eintraf, um alsbald den *Palazzo Clerici* mit dem berühmten Fresko *„Der Lauf des Sonnenwagens“* zu schmücken.

Auch Jommelli ließ sich zu Beginn seiner Karriere noch ein Weilchen mit weiteren Opern Zeit, aber er nutzte die Gelegenheit, sich nun auch beim hohen

Gatten (15. März 1748) in zweiter, morganatischer Ehe Francesco III. Maria d’Este, den Herzog von Modena und Reggio heiraten.

Klerus Roms, der sich in der Regel aus dem alten römischen Stadtadel rekrutierte und traditionsgemäß auf der Seite Neapels stand, in Szene zu setzen: So wurde 1740 im *Teatro Argentina* in Rom die erste *Opera seria „Ricimero Re dei Goti“* und im Folgejahr 1741 die Oper *„Astianatte“* mit steigendem Erfolg aufgeführt, wobei sich Jommelli vor allem der Protektion Henry Benedict Stuarts, des Duke of York, versicherte, der 1747 in den Kardinalsrang erhoben wurde.

Nach diesen Ersterfolgen wurde in der 146 000 Einwohner zählenden *„Ewigen Stadt“* auf Betreiben einflussreicher Kreise Neapels und Roms der durchaus begabte und sehr fleißige Niccolò Jommelli dazu motiviert, sich persönlich nach Oberitalien zu begeben und mit eigenen Werken jenem seit kurzem in Mailand wohnenden Komponisten die Stirn zu bieten, der aus Böhmen und damit gar nicht aus Italien stammte und sich dennoch alsbald anschicken würde, ihm in der *Opera seria* neapolitanischer Prägung den ersten Rang streitig zu machen: Christoph Willibald Gluck!

Der Zeitpunkt für den Karrierestart des jungen Gluck war ungemein günstig, denn am 20. Oktober 1740 war der österreichische Kaiser Karl VI. gestorben und – mangels männlichem Erben und Nachfolger - seine erst 23-jährige Tochter, die Erzherzogin **Maria Theresia** (1717-1780), in die Leitung des Vielvölkerstaates gefolgt. Schon im Mai 1739 hatten Maria Theresia und ihr Gatte Mailand erstmalig besucht, am 21. Januar 1741 erfolgte für sie die Erbhuldigung als Herzogin von Mailand, mit Treueschwur des Mailänder Senats, und noch am selben Tag übernahm der alte und erfahrene Feldmarschall, Graf **Otto Ferdinand von Abensberg und Traun** (1677-1748), offiziell die Statthalterschaft der Lombardei und des Herzogtums Mailand.

Christoph Willibald Gluck wird bei all diesen Feierlichkeiten persönlich zugegen gewesen sein!

Währenddessen war jedoch Niccolò Jommelli bereits in Bologna zur Stelle! Bologna war zwar mit 69 000 Einwohnern vergleichsweise eine der kleineren Großstädte Oberitaliens, aber es gehörte zum Kirchenstaat, war also sozusagen *„feindliches“* Ausland, in dem der Mailänder Einfluss nicht zur Geltung kam! Da Jommelli bereits damals den Ehrgeiz entwickelt hatte, zu gegebenem Zeitpunkt in Rom in die Akademie der heiligen Cäcilia aufgenommen zu werden, was ihm später die Chance bot, Kapellmeister am Heiligen Stuhl zu werden, stellte er sich dem Bologneser Musikgelehrten, Padre OFMConv **Giambattista Martini** (1706-1784) vor - zu einem Scheinstudium, nur um von diesem das Plazet für die höheren Weihen für Rom zu erlangen. Padre Martini scheint dieses Spiel durchschaut zu haben. Mit einem gehörigen Schuss Antipathie sah der Gelehrte Jommelli weniger als *„Musiker“*, denn als *„Philosophen“* an, der sich leider allzu leichtfertig nicht allein der Kirchenmusik, sondern auch den *„unwissenden Verderbern der Musik“*, also dem weltlichen Musiktheater, angeschlossen hatte. Nach Vorführung einer Fuge meinte Martini sogar, Jommelli am besten dadurch loszuwerden, indem er ihm bescheinigte, *„er könne doch von ihm gar nichts mehr lernen“*.[14] Wegloben nennt man eine solche Äußerung.

13 Die Ereignisse zwischen 1733 und 1736 lesen sich so: Am 26. Oktober 1733 Einfall französisch-piemontesisch-savoyardischer Truppen in die Lombardei, Flucht des Mailänder Gouverneurs und Hofstaates nach Mantua. Am 4. November 1733 Besetzung, Ende Dezember 1733 Kapitulation Mailands. Im Jahr 1734 Einsetzung einer neuen Regierung durch Herzog Karl Emanuel III. von Savoyen. Am 19. September 1734 Sieg der feindlichen Armeen in Guastalla gegen Österreich. Am 3. Oktober 1735 Waffenstillstand zwischen Frankreich und Österreich. Am 12. Februar 1736 Verheiratung Franz Stefans von Lothringen mit der designierten Kaiserin Österreichs, Maria Theresia. Am 9. September 1736 Rückkehr der Österreicher nach Mailand. Am 15. Dezember 1736 Eintreffen des designierten neuen Statthalters, Graf Otto Ferdinand von Abensberg und Traun. Ab dem 18. Februar 1737 alleinige Statthalterschaft von Mantua und Mailand. Der aus der Vereinigung der Herzogtümer Mailand und Mantua entstandene Staat nimmt später den offiziellen Namen *„Österreichische Lombardei“* an.

14 Laut Saverio Mattei. Vgl. dazu Abert, Jommelli, S. 41, mit Fußnoten.

Gleichwohl blieb Jommelli noch eine Weile in Bologna, ließ sich in diesem Jahr sogar in die dortige *„Accademia Filarmonica“* aufnehmen, wozu er als Eintrittsvoraussetzung doch noch die gewünschte geistliche Musik beisteuerte, und er inszenierte dort am 29. April 1741 im *Teatro Malvezzi* mit gutem Erfolg und bestem Sängermaterial die Oper *„Ezio“*, nach einem Libretto von Pietro Metastasio! Schon damals soll Jommelli's Hinwendung zur polyphonen Stimmführung in der Oper erfolgt sein - was ihn künftig von Gluck unterschied!

Padre Martini, Ölgemälde von Angelo Crescimbeni (1734-1781), um 1770.

An all diesen Ereignissen sieht man, dass Jommelli's Leben von Beginn seiner Musikkarriere an von unbändigem Fleiß und von großer Kunstfertigkeit im erlernten Fach geprägt war, aber leider auch von ungesundem Ehrgeiz und selbstsüchtigem Taktieren. Um es zu wiederholen: Diese Art von Karrierestreben – dessen sind wir uns sicher – setzte Jommelli von Anfang an in Gegensatz zu seinem Mitbewerber in der Po-Ebene, eben Christoph Willibald Gluck.

Ungeachtet dessen waren mit Jommelli's Einsatz nun nicht nur der Kirchenstaat, sondern auch das Königreich Neapel im Kulturleben Oberitaliens präsent und mehr noch, man versuchte damit, Österreich im Kampf um die kulturelle Suprematie in Italien den Rang abzulaufen!

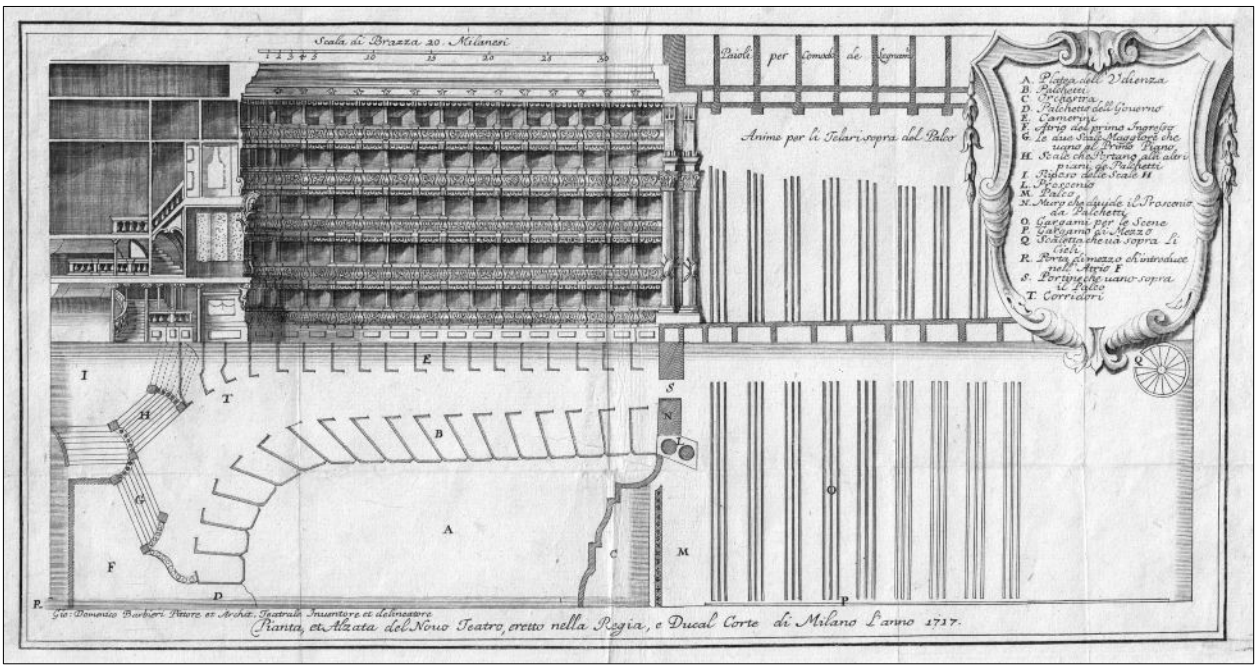
Im Grunde genommen belebte sich damit in der Po-Ebene des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet des Theaters jene erbitterte städtische Rivalität, die sich schon bei der Gründung des Veroneser und des Lombardischen Bundes 1164 und 1167 entwickelt hatte und sich auch auf andere Bereiche erstreckte. Damals hatte sich unter den verheerenden Feldzügen Kaiser Friedrichs I. Barbarossa bei gewissen Städten auch eine Antipathie gegen allzu viel Deutschtum herauskristallisiert, was sich bis in das 16./17. Jahrhundert hinein als Spaltung Italiens in *„Ghibellini“* (Waiblinger=Staufer) und *„Guelfi“* (Welfen=Gegenpartei) fortgesetzte.

Der 27-jährige *„Boemo“* Gluck ließ mit einer Gegenaktion gegen Jommelli's Auftreten in Bologna nicht lange auf sich warten: Noch im selben Jahr stellte er nach langer Vorbereitung seine erste Oper namens *„Artaserse“* fertig und debütierte mit ihr zu Karnevalsbeginn 1741, genau am 26. Dezember, im *Teatro Regio Ducale* in Mailand. Gluck hatte sich zuvor nicht aktiv nach vorne gedrängt; er musste zu diesem Debüt ausdrücklich aufgefordert werden. In der bereits zitierten Kurzbiografie Gluck's liest sich das so:

> *„Als er um das Jahr 1738 Musiker im Hause des Prinzen Melzi in Mailand war und bereits Proben seiner musikalischen Talente gegeben hatte, riet man ihm, eine große, ernste Oper für das Mailander Theater zu komponieren. Gluck sagte zu …“*

Diese Anmerkung ist vor allem deshalb wertvoll, weil ihr ein hohes Maß an Authentizität zukommt. Gluck's Biograf hatte den Sachverhalt noch von Komponisten persönlich erfahren.[15]

15 Vgl. Croll, Biographie, S. 15-23.



Grundriss des Teatro Regio Ducale in Mailand, aus der „Descrizione di Milano“ von 1737.

Für sein Erstlingswerk hatte Gluck von der Administration der Habsburger bestes Sängermaterial zur Verfügung gestellt bekommen, darunter den Mailänder Altkastraten und Porpora-Schüler Giuseppe Appiani, auch genannt *„Appianino“ oder „Pianino“*, der den Part des *„Arbace“* übernahm. Unterstützt wurde er vom Soprankastraten Giuseppe Jozzi sowie von der ausdrucksstarken Sopranistin Caterina Aschieri. Primadonna Aschieri wird in Mailand auch in den drei folgenden Gluck-Opern brillieren!

Ball im „Teatro Regio Ducale“ von Mailand, Stich von Marc'Antonio dal Re, 1742.

Gluck's Oper *„Artaserse“*, von der sich leider nur zwei Arien erhalten haben, muss ein grandioser Erfolg, ja eine Sensation gewesen sein: Gewidmet dem neuen Statthalter in Mailand, Graf Traun (1677-1748), erfuhr sie zahlreiche Wiederholungen!

Gluck drückte, was in der Vergangenheit immer wieder bestritten wurde, bereits diesem Erstlingswerk seinen ureigenen Stempel auf. Bezeugt ist dies durch die bereits zitierte Kurzbiografie des Komponisten:

> *„… den Eingebungen seines Genies folgend, entfernte er* [Gluck] *sich von der üblichen Routine der anderen Komponisten seiner Zeit und komponierte* [für seine erste Oper Artaserse] *vor allem eine ausdrucksstarke Musik, mit der er in der Folge brillierte, und deren Schöpfer er sozusagen war. Bei dieser Gelegenheit trug sich folgende Anekdote zu. Gluck war eng befreundet mit Sammartino, der in Mailand lebte und damals großes Ansehen in der Musikwelt genoss. Seine Oper hatte Gluck jedoch komponiert, ohne jemanden zu Rate zu ziehen - bis auf eine Arie, die einen anderen Text erforderte. Als die erste Probe von Gluck's Musik auf dem Theater abgehalten wurde, zog die Neugier eine Menge Leute an, um sich ein Urteil über diesen ersten Versuch eines neuen Komponisten zu bilden. Die Ohren der Anwesenden waren absolut nicht an diese Art von Musik gewöhnt, und je weiter die Probe fortschritt, desto mehr lachten alle Leute hinter vorgehaltener Hand und machten sich über den jungen Komponisten lustig. Gluck bemerkte das, sagte aber nichts dazu und beendete seine Oper in derselben Weise, ausgenommen jene Arie, die noch nicht in Musik gesetzt war. Diese Arie komponierte er in einem völlig anderen Stil als die übrigen, nur geeignet, den Ohren zu schmeicheln und ohne Beziehung zur ganzen Oper, gemäß den Wünschen der Italiener, die dieses Genre liebten, weil sie im Theater nichts anderes als ein oberflächliches Vergnügen suchten, ohne den tieferen Sinn der Teile und des Ganzen zu ergründen. Als die Oper fertig war, fand ihre Generalprobe statt. Sie zog noch mehr Menschen an als die vorherigen Proben, und nachdem die Zuschauer die bewusste Arie gehört hatten, die lediglich angenehm klang, brach Beifall aus, und einer sagte dem anderen leise ins Ohr, dass diese Arie Sammartino komponiert habe. Gluck lachte, verstand das alles sehr wohl, sagte aber nichts, und es kam zur Uraufführung seiner Oper, zu der man in Scharen herbeieilte. Der Erfolg dieser Musik war vollkommen, denn die Wahrheit setzt sich immer durch. Die vom Übrigen so abstechende Arie wurde nun als nichtssagend, nicht zum Ganzen passend empfunden und man meinte, sie verdürbe die Oper. Mit Genugtuung sagte Gluck nun nicht, dass die Arie von Sammartini sei, denn das Publikum hatte es ja bereits bemerkt. Durch die oben geschilderten Umstände gerechtfertigt, machte Gluck sich nun seinerseits über das Publikum lustig, im Verein mit Sammartino, mit dem er sich einer Meinung wusste. Unmittelbar nach diesem ersten Erfolg wollte man Gluck in allen Hauptstädten Italiens haben, damit er für sie Opern komponieren, und überall konnte er, den Umständen entsprechend mal mehr, mal weniger, seinem Namen Ehre machen ...“*[16]

Ein Kommentar dieser Anekdote erübrigt sich, denn sie sagt alles: Gluck war von Anfang an derjenige, der er auch später war – und der er deshalb nicht erst werden musste: ein großer Könner und ein überzeugter Individualist!

Wenn man gerade die letzten Worte der Anekdote für wahr hält, dann stand es kurz nach dem Auftakt des Konkurrenzkampfes zwischen Jommelli und Gluck trotz des Erfolges Jommelli's in Bologna zum Jahresende 1741 1:0 für Gluck!

16 Vgl. Croll, Biographie, S. 15-23.

Was aber war mit dem Satz gemeint: *„Man wollte Gluck in allen Hauptstädten Italiens haben“*?

Welche Städte waren hier angesprochen?

Auf jeden Fall und in erster Linie war damit die Lagunenstadt Venedig gemeint, daneben sicherlich auch Turin. Venedig, die *„Serenissima“*, hatte sich als seefahrende Republik in allen vorangegangenen Auseinandersetzungen und Kriegen die Neutralität und Unabhängigkeit bewahrt und musste deshalb bei der Wahl der Künstler keine politischen Rücksichten nehmen, weder, was die habsburgische, noch was die spanisch-bourbonische Seite anbelangt.

Innenansicht des Teatro San Giovanni Crisostomo in Venedig, 1709.

Trotz der Lage in einer Lagune war Venedig schon damals mit 149 000 Einwohnern eine der größten italienischen Städte und unterhielt deshalb gleich mehrere Theater. Das erste Haus am Platz, das *Teatro San Giovanni Crisostomo*, lag nur einen Steinwurf vom *Canale Grande* und der Rialtobrücke entfernt, stand allerdings in diesem Jahr für Gluck noch nicht zur Verfügung, denn dort hatte sich der schlaue Jommelli bereits den Auftrag zur Eröffnungsoper des venezianischen Karnevals gesichert: Am 26. Dezember 1741 erfolgte in diesem Theater die Premiere seiner Oper *„Merope“*!

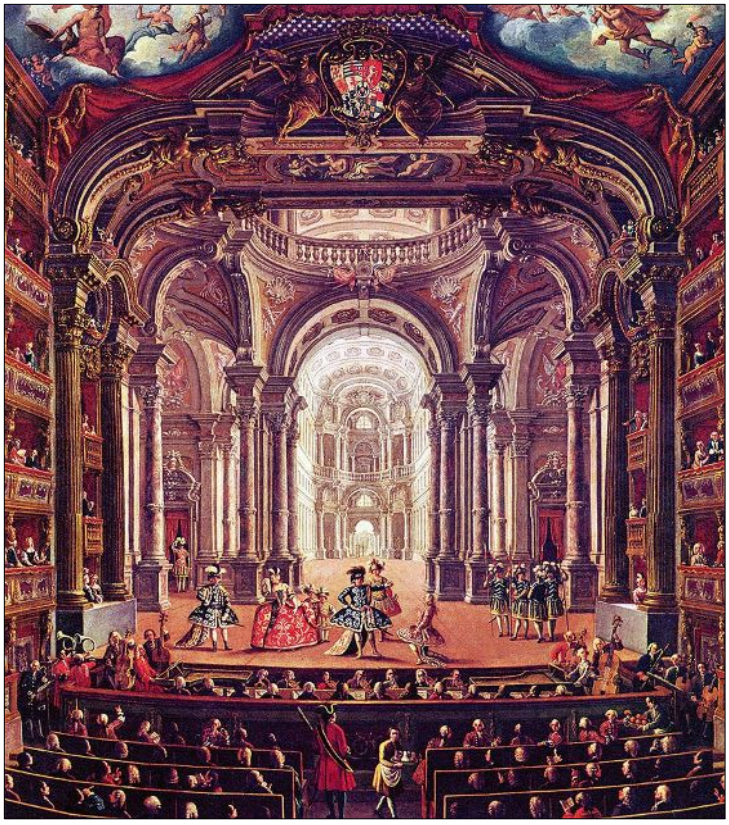
Daneben war in Bälde auch das zuvor mit den Habsburgern noch verfeindete Turin an Gluck interessiert, zumal alle politischen Hindernisse inzwischen ausgeräumt waren. Denn am 1. Februar 1742 hatte sich nach Geheimverhandlungen der in Turin residierende König von Sardinien-Piemont, Karl Emanuel III. von Savoyen, plötzlich mit Österreich verbündet, um die erneute Übernahme der Lombardei durch ein spanisch-französisches Invasionsheer zu verhindern. Fast zeitgleich, am 18. März 1742, endete in Mailand die Statthalterschaft des Grafen von Abensberg und Traun.

Zunächst war aber Gluck an der Reihe, sich seinerseits mit einer neuen Oper nach Venedig zu wenden, denn dort hatte man verstanden, dass Konkurrenz das Geschäft belebt! So hatte ihn die Familie Grimani in das *Teatro San Samuele* eingeladen, dass sie neben dem *Teatro San Giovanni Crisostomo* ebenfalls unterhielt. Am 2. Mai 1742, am Vorabend von Christi Himmelfahrt, kam dort Gluck’s *„Demetrio“* alias *„Cleonice“* zur Aufführung, und wieder wurde diese Oper unter der Mitwirkung des Soprankastraten Felice Salimbeni, der den Part des Demetrio sang, und der Sopranistinnen Barbara Stabili (als Prima Donna) und Teresa Imer[17] (als Secunda Donna) zu einem großen Erfolg.

Spätestens zu diesem Zeitpunkt hatte sich bei Gluck herauskristallisiert, was schon ein Rudolf Gerber (1899-1957) in seiner Gluck-Biografie von 1950 bemerkte:

17 Die gebürtige Venezianerin war eine skandalumwitterte, aber auch eine sehr geschäftstüchtige Sängerin, die sich ab 1745 verheiratete Teresa Pompeati, ab ca. 1759 liierte oder verheiratete Teresa Cornelys nannte. Sie traf mehrfach in ihrem Leben auch mit Giacomo Casanova zusammen und soll schon in Venedig eine Tochter mit ihm gezeugt haben.

„Auf alle Fälle zeigen die Werke dieser ersten Schaffensphase [Gluck's] *zweierlei: eine völlige Vertrautheit mit Technik und Stil der italienischen Opera seria und andererseits bereits einen wachsenden Eigencharakter ...“*[18]



Das Teatro Regio di Turino um 1752, Gemälde von Pietro Domenico Olivero (1679–1755).

Niccolò Jommelli hatte zu Beginn dieses Jahres, genauer gesagt am 20. Januar 1742, im *Teatro Regio* von Turin seine Oper *„La Semiramide riconosciuta“* zum Besten gegeben, er hatte also Venedig inzwischen verlassen. Vielleicht hatte er die *„scrittura“* für Turin seinem alten Lehrer Leonardo Leo zu verdanken, denn dieser unterhielt zum Turiner Hof beste Beziehungen und bezog seit 1739 von dort sogar eine stattliche Leibrente.

Im Jahr 1740 soll übrigens Leonardo Leo (1694-1744) neben Turin auch Mailand besucht und für gewisse Zeit im Haus des Komponisten **Giuseppe Ferdinando Brivio** (1700-1758) gewohnt haben. In dieser Zeit dürfte der Altmeister der neapolitanischen Musik auch Christoph Willibald Gluck kennengelernt haben. Vielleicht entwickelte sich daraus sogar kurz ein Lehrer-Schüler-Verhältnis. Im Gegensatz zu Jommelli sehen wir in manchen Stücken Gluck's und Leo's ein gewisses Maß an innerer Verwandtschaft!

Soweit im Rückblick - und nun wieder zurück nach Venedig im Frühjahr 1742:

Da Jommelli zur Zeit der Einstudierung der Gluck'schen Oper *„Demetrio“* vielleicht schon wieder von Turin zurück war, ist es denkbar, dass er in Venedig mit Christoph Willibald Gluck persönliche Bekanntschaft machte. So tief die fachliche Kluft zwischen den Komponisten auch gewesen sein mag, wir glauben nicht, dass ihre Konkurrenz auf der Opernbühne in eine Feindschaft mündete, die ein Treffen von vornherein verhindert hätte. Genauso wenig, wie sich viel später in Paris ein Christoph Willibald Gluck im unversöhnlichen Streit zwischen den *„Piccinisten“* und *„Gluckisten“* nicht zu einer Gegnerschaft zu **Niccolò Piccini** (1728-1800) hinreißen ließ. Dieser war übrigens genauso wie Niccolò Jommelli ein Neapolitaner der Leonardo-Leo- und der Francesco-Durante-Schule. Als sich 1779 Gluck mit dem 14 Jahre jüngeren Piccini in einer Gesellschaft traf, bemerkte er beiläufig, *„er habe nicht viele Opern komponiert, und auch diese nur mit vielem Studium und großer Anstrengung“*. Hierauf antwortete Piccini schlagfertig *„Ich mehr als Hundert und zwar mit sehr wenig Mühe.“* Da flüsterte hinter vorgehaltener Hand Gluck seinem Tischnachbarn weise ins Ohr: *„Das, mein lieber Freund, hätten sie nicht sagen sollen!“*[19]

18 Vgl. Rudolf Gerber: Christoph Willibald Gluck, Potsdam 1950, S. 27.
19 Vgl. Anton Schmid: Christoph Willibald Ritter von Gluck, Leipzig 1854, S. 433.

Selbst wenn zwischen diesem Ereignis in Paris und und einem potenziellen Treffen Gluck's mit Jommelli in Venedig mehr als drei Jahrzehnte liegen, so wird wohl 1742 der junge Gluck über Jommelli kaum anders geurteilt haben als der alte über Piccini, zumal auch dieser Komponist ein ausgesprochener *„Schnell- und Vielschreiber"* war, was einem Gluck durchaus Respekt abrang, musste er sich doch sputen, um nicht den Anschluss zu verlieren.

Eine offizielle Bemerkung Jommeli's über Gluck ist nicht überliefert, aber eine Äußerung des reifen Gluck, die zwischen 1774 und 1779 gegenüber seinem Freund und Helfer in Paris, François-Louis Gand Le Bland Bailli Du Roullet, gefallen sein dürfte, spiegelt eine gewisse Antipathie gegen Jommelli wider, die auf die damalige Zweit zurückgehen könnte.

> *„… Der Ritter Gluck sah die 30 Jahre seines Lebens, in denen er damit beschäftigt war, den Spuren Pergolesis und Jommellis zu folgen, als verlorene Jahre an …"*[20]

20 *„… le Chevalier Gluck regarda comme perdues les trente années de sa vie employées à suivre les traces de Pergolèse & de Jomelli."* François-Louis Gand Le Bland Bailli Du Roullet (1716-1786) in *„Essai sur les révolutions de la musique en France"*, wiedergegeben in Abbé Gaspard Michel Leblond: *„Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. Le Chevalier Gluck"*, Neapel, Paris 1781, S. 172, Fußnote. Ob es wirklich Pergolesi war, der in Zusammenhang mit Jommelli von Gluck erinnert worden war, bleibt dahingestellt. Auf eine persönliche Bekanntschaft beruht diese Nennung jedenfalls nicht, denn Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) war am 16. März 1736 in Neapel verstorben, also exakt in jenem Jahr, in dem Gluck erstmals in Oberitalien nachweisbar ist. Pergolesi hatte in der kurzen Spanne seines Berufslebens als Komponist so genial und unkonventionell komponiert, dass er kaum Gluck's Widerwillen hervorgerufen haben dürfte, falls dieser überhaupt Zutritt zu seinen Werlen gehabt hatte. Vielleicht ist Pergolesi in diesem indirekten Zitat Glucks einfach nur falsch erinnert. Bei Jommelli nehmen wir das aus diversen Gründen jedoch nicht an. Vgl. unsere Vortragsfolien zur Oper „Les Danaïdes" unter: https://www.robl.de/gluck/danaides/danaides.pdf.

Der Tod des Kastraten Giuseppe Appiani

Unmittelbar vor der Premiere in Venedig war dann ein Treffen mit Gluck schon nicht mehr möglich, denn der rastlose Jommelli weilte inzwischen wieder in Bologna:

Giuseppe Appiani, Strichzeichnung unbekannter Provenienz.

Zwei Tage nach Christi Himmelfahrt, am 5. Mai 1742, fand unter seiner Leitung im dortigen *Teatro Malvezzi* die Uraufführung seiner Oper *„Eumene“* satt. Jommelli erhielt dafür ein Salär von 900 Bologneser Pfund!

Bei dieser Oper war seinem Impresario oder ihm selbst ein echter Coup gelungen. Man hatte nämlich für dieses Ereignis den Altkastraten **Giuseppe Appiani** aus Mailand, wo er kurz zuvor noch in Gluck's *„Artaserse“* die Hauptrolle gesungen hatte, abgeworben – angelockt mit dem schwindelerregenden Spitzenhonorar von 3400 Bologneser Pfund (Lire). Das war ein Betrag, der bis dahin in Bologna noch nie einem italienischen Gesangsstar bezahlt worden war - und fast das Doppelte dessen, was in derselben Oper der Tenor Gregorio Babbi oder die Primadonna Maria Giustina Turcotti erhielten![21]

Gerade von Giuseppe Appiani, dem gebürtigen Mailänder und Freund des Mailänder Soprankastraten **Felice Salimbeni** (1712-1755), hätte man diesen Lagerwechsel nicht erwartet. Gluck hatte schon vor *„Artaserse“* mindestens zweimal, in den Jahren 1738 und 1739, Giuseppe Appiani als *Primo uomo* in den Opern des Mailänder Komponisten und Gesangslehrers Giuseppe Ferdinando Brivio *(1700-1758)* gehört und studiert. Am 10. Januar 1739 war der talentierte Sänger sogar für ein Jahresgehalt von 1800 Gulden als *„Virtuoso di Camera nell'attual servizio di S. M. La Regina d'Ongheria e Boemia ec. ec. - als Kammersänger in Diensten der Königin von Ungarn und Böhmen etc. etc.“* fest an die Oper in Mailand gebunden worden. Die Rede ist hier von der Mutter Maria Theresias, der österreichischen Kaiserin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel (1691-1750).

Wenn Giuseppe Appiani jetzt zu Niccolò Jommelli nach Bologna übergelaufen war, dann grenzte dies an Landesverrat!

21 Babbi 1980 Bologneser Pfund, Turcotti 1800 Bologneser Pfund. Für die Oper Mailand sind aus derselben Zeit Zahlen der Gehälter von Gesangsstars veröffentlicht, die z. T. mehr als das 5-fache der Bologneser Beträge betragen, doch gilt zu beachten, dass das Mailänder Pfund damals einen weitaus geringeren Wert besaß als das Bologneser Pfund. Leider ist eine direkte Umrechnung nicht möglich, da uns weder der damalige Wechselkurs zur Verfügung steht, noch bei den Mailänder Pfundangaben zwischen kleinem („peso sottino“) und großem Pfund („peso grosso“) differenziert ist. Vgl. Tabelle 2 in: Tanja Gölz: Man hat Regeln für alles …, Besetzungskonventionen und Rollenhierarchien in Glucks frühen Opere serie, in: Irene Brandenburg, Nils Grosch (Herausgeber): Die ‚andere' Stimme – Hohe Männerstimmen zwischen Gluck und Rock, Münster 2022, S. 71ff.

Unter diesem Aspekt mutet es schon eigenartig an, dass der gerade dreißigjährige Gesangsstar zwar seinen Part in der Oper *„Eumene“* am 5. Mai 1742 und in nachfolgend 22 Wiederholungen noch sang, aber für die letzten vier Vorstellungen plötzlich ausfiel und durch den weitaus weniger renommierten Aktkastraten Alessandro Veroni aus Urbino ersetzt wurde.

Wenig später war Giuseppe Appiani ein toter Mann, mit referiertem Exitus am 2. Juni 1742!

Zwar will eine zeitgenössische Quelle, dass Appiani nach mehrwöchiger Krankheit im nahen Cesena an Rotlauf[22] verstorben sei, doch ist
1. der Todesort widersprüchlich geschildert,[23]
2. diese Diagnose ziemlich unwahrscheinlich[24] und
3. wäre gerade in diesem Fall der Sterbeort Cesena sehr ungewöhnlich, hätte Appiani doch im reichen Bologna viel eher einen guten Arzt gefunden als im unbedeutenden Cesena.

Dass Giuseppe Appiani Bologna vielleicht fluchtartig verlassen hatte, stellt eine Episode aus Casanova's Lebensbeschreibung im Raum: **Giacomo Casanova** (1725-1798) erwähnt Appiani nämlich im 12. Kapitel seiner Autobiografie, anlässlich eines Liebesabenteuers mit dem Pseudo-Kastraten *„Bellino“* in Bologna, der in Wirklichkeit eine junge Dame namens Teresa Lanti war. Deren vorherigen Mentor und Beschützer aus dem Kastratenfach hatte Casanova zwar in gewohnter Manier – um noch lebende Personen, Nachfahren etc. nicht zu kompromittieren – bewusst mit einem falschen Namen unterlegt, nämlich mit dem Namen *„Felice Salimbeni“* (bei ihm geschrieben *„Salimberi“*), doch dieser Kastrat wies ganz exakt die Eigenschaften und das Schicksal des Giuseppe Appiani auf. Wenn Casanova, der in solchen Dingen dem Volk sehr genau auf das Maul schaute, für das Jahr 1742 behauptete, dieser Kastrat (also Appiani) sei plötzlich auf der Reise *„in Tirol“* als *„wahrer Philosoph“*, d. h. im christlichem Bekenntnis verstorben, dann ist für uns diese Ortsangabe wesentlich wahrscheinlicher und plausibler als die Ortsangabe *„Cesena“*.

Sollte etwa Appiani wegen Vertragsbruches nach Wien beordert worden sein? Er hatte wohlgemerkt einen Langzeit-Exklusiv-Vertrag mit dem Wiener Hofkammer als Kammersänger, den er nicht eingehalten hat! Die Anreise von Mailand oder Bologna *via* Brenner wäre genau über Tirol vonstatten gegangen! Sollte er dort verhaftet worden und/oder eines gewaltsamen Todes gestorben sein?

Wir werden den wahren Sachverhalt seines vorzeitigen Ablebens nie abschließend klären, aber der Verdacht liegt auf der Hand, dass Appiani in der Tat im fernen Tirol eines nicht-natürlichen

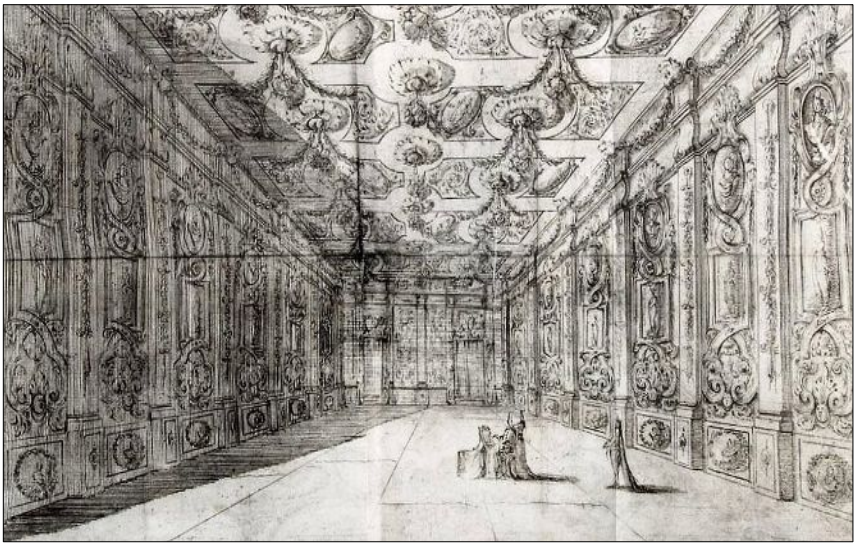
22 Vgl. Francesco Saverio Quadrio: Della storia e della ragione d'ogni poesia…, Libro III, Dist. IV, Capo VI, Mailand 1744: *„Questo valent Uomo fini per una Risipola de vivere in Cesena nel 1742, quand'era solo in eta di ventott'anni…“* Der Mailänder Quadrio berichtete nur aus der Ferne, vom Hörensagen. Appiani war in Wirklichkeit nicht 28, sondern 30 Jahre alt, als er starb. Italienisch *„Risipola“* bezeichnet einen sogenannten Rotlauf, als Streptokokkeninfektion (alias Erysipel) eine Extremitätenerkrankung mit massiver, nach kranial scharf begrenzter Rötung und Schwellung eines Armes oder Beines. Diese Krankheit bricht aber meistens erst in höherem Alter aus und verläuft aber nur selten tödlich. Alternative wäre der seltenere, aber wesentlich aggressivere Schweinerotlauf (alias Erysipelothrix), eine Infektion mit dem Bakterium Erysipelothrix rhusiopathiae. Das ist ein Keim, der über kleine Hautverletzungen ins Innere des Körpers gelangt und neben Hautrötungen auch hohes Fieber und schwere Allgemeinsymptome auslöst. Betroffen sind jedoch in der Regel nur Menschen mit Kontakt zu infizierten Schweinen und rohem Fleisch, also Metzger und Landwirte.

23 Bei François-Joseph Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Bd. 1, und Moritz Bermann, Österreichisches biographisches Lexikon, Bd. 2, steht Bologna als Todesort.

24 Bei Papst Innozenz III. (1655-1724) ist z. B. *„Risipola“* als Todesursache vermerkt, die Beschreibung seiner tödlichen Krankheit passt jedoch in keiner Weise dazu, eher zu einer wiederholten Vergiftung, z. B. mit Thallium: zunächst mehrwöchige Inappentenz, Schwäche und Gewichtsabnahme, dann zunehmend Bauchschmerzen, Erbrechen, Verdauungsstörungen und zuletzt hohes Fieber, Nervenausfälle und Bewusstseinsverlust.

Todes, womöglich ohne Beisein von Zeugen, gestorben ist, zumal wir gerade in Zusammenhang mit Jommelli auch noch von einem zweiten, ähnlich gelagerten Fall erfahren werden.

Die Konkurrenz Bolognas mit den Habsburgern in Sachen *„Kulturbetrieb“* kann übrigens auch der Anlass dafür gewesen sein, dass drei Jahre nach den geschilderten Ereignissen, im Jahr 1745, in Bologna das ganz aus Holz erbaute Barocktheater im *Palazzo Malvezzi* plötzlich in Flammen aufging. Bei diesem Unglück, das die Aufführung von Opern in Bologna über mehrere Jahrzehnte stark behinderte, wurde von Anfang an Brandstiftung vermutet!



Das Teatro Malvezzi 1694, Strichzeichnung unbekannter Provenienz.

Erst im Jahr 1763 war dann in der Nähe des alten Theaters das *Teatro Comunale di Bologna* fertig gestellt, für das nun ausgerechnet Christoph Willibald Gluck die Eröffnungsoper *„Il trionfo di Clelia“* zu komponieren hatte. Doch auch in dieser Zeit war die Lage in Bologna für einen treuen Parteigänger der Habsburger keineswegs sicher, und so fürchtete z. B. Gluck ein Attentat auf seine Person, als bei ihm in seiner Logis in Bologna ein verdächtig aussehender Mann vorsprach. Die Begegnung fand dann glücklicherweise ohne einen Zwischenfall statt, allerdings hatte Gluck’s Begleiter, der Violinist Karl von Ditters, zuvor seine beiden Sackpistolen hervorgeholt und entsichert, so dass Gluck und er schussbereit waren, als die suspekte Person den Raum betrat. Dabei wollte der ungepflegte Mann nur eine goldene Uhr von einem Verehrer Gluck’s überreichen, dessen Inkognito er ebenso wenig lüftete wie sein eigenes.[25] Die haarige Angelegenheit ging also am Ende für Gluck und seinem Begleiter glimpflich aus.

Caterina Aschieri, Stich von Marc'Antonio Dal Re, 1745.

Wie politisiert und mitunter gefährlich der Opernbetrieb damals war, erkennt man auch am Schicksal der bereits erwähnten Sopranistin **Caterina Aschieri** (ca.1710-1757), genannt *„La Romanina“*. Die gebürtige Römerin hatte sich noch zu Zeiten der habsburgischen Herrschaft in Neapel an das dortige *Teatro die Fiorentini* verpflichtet und für einige Jahre in einer ganzen Reihe von komischen Opern die jeweilige Hauptrolle gesungen. Doch kaum hatte der Bourbone Karl VII. als König von Neapel und Sizilien das Heft in die Hand genommen, warf er im Juli 1736 diese Sängerin ins Gefängnis und verwies sie nach kurzem Prozess des Landes, zusammen mit ihrer ganzen Familie, Mutter Maria Mazzanti, ihrer Schwester Albina, die auch Sängerin war,

25 Vgl. Karl Ditters von Dittersdorf: Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert, Leipzig 1801, S. 121ff.

und einem Bruder. Dies geschah sicherlich nicht wegen der Affäre mit einem Neapolitaner, wie manche Autoren vermuten,[26] sondern am ehesten vor dem Hintergrund, dass Caterina den vorherigen habsburgischen Statthalter als Geldgeber/Mäzen präferiert hatte. Wegen dieser Parteinahme wurde sie anschließend im habsburgischen Mailand mit offenen Händen aufgenommen, sang in 4 Gluck-Opern die weibliche Hauptrolle und wandte sich, als es 1745 auch dort gefährlich wurde, direkt nach Wien. Erst in einer politischen Tauwetterphase durfte sie, nunmehr als gefeierte Sängerin, *„triumphierend“* nach Neapel zurückkehren, wobei sie dort allerdings in Kürze als *„malveduta e poco piaciuta – unberechenbar und wenig beliebt“*[27] verschrien war und deshalb nicht lange blieb. Doch damit greifen wir weit vor.

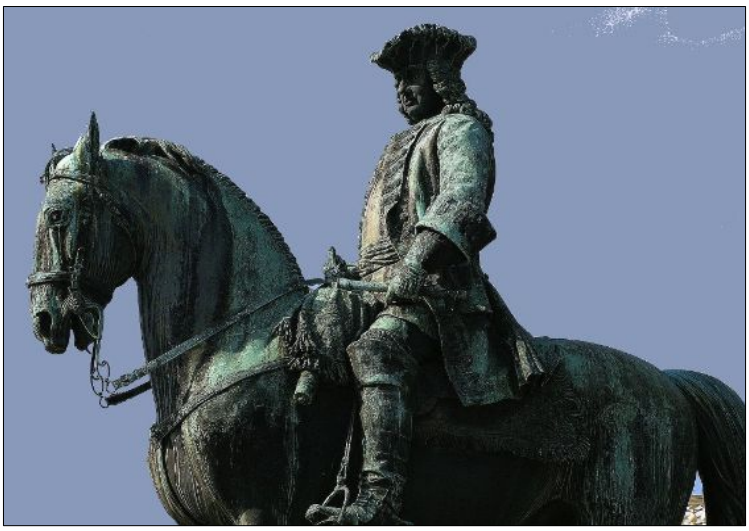
Wir kehren zurück ins Jahr 1742 und fassen zusammen:

Man lebte in diesen Zeiten barocker Prachtentfaltung als Musikschaffender von Rang durchaus nicht ungefährdet!

26 Vgl. Francesco Piovano: Un opéra inconnu de Gluck, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, JG 9, Heft 2, 1908, S. 241. Oder Stichwort *„Aschieri Caterina detta, la Romanina“* in Domenico di Palma: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 4, 1962.

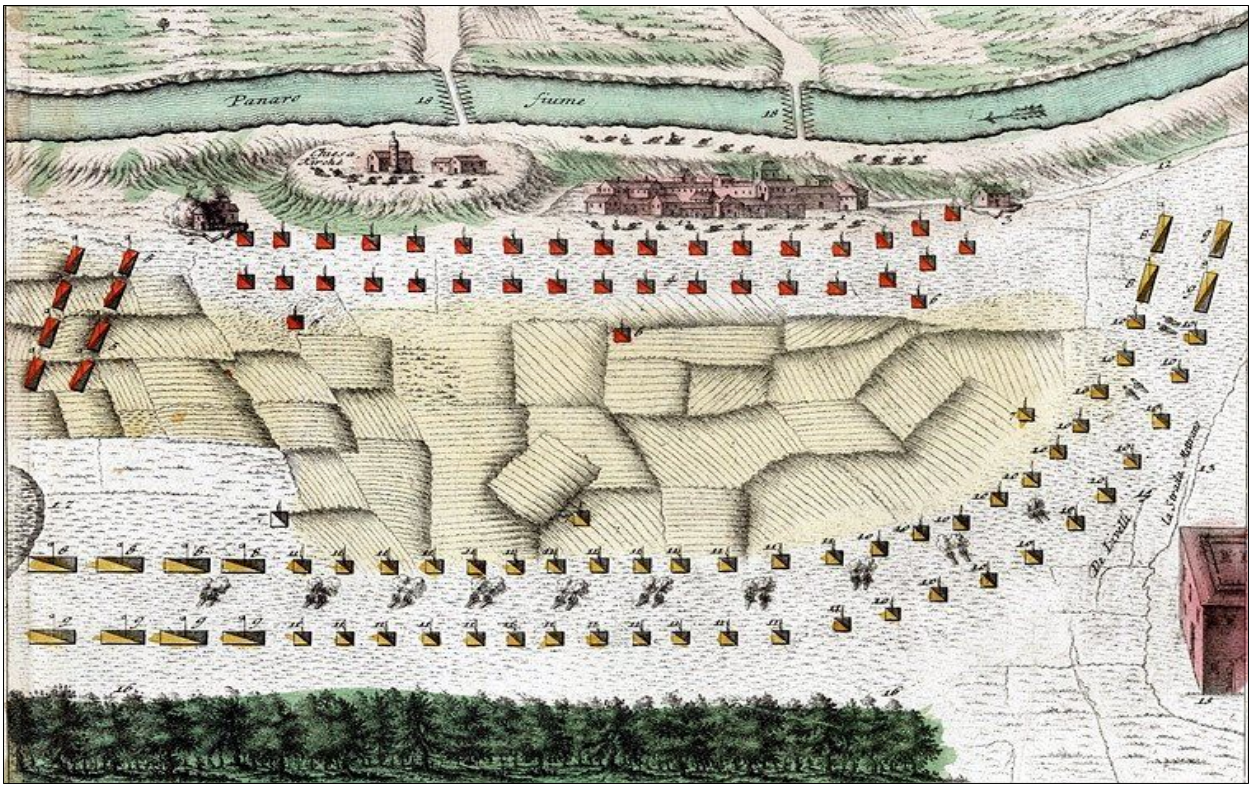
27 Zitat aus einem Brief Diego Tufarellis vom 21. November 1751.

Tonkünstler in kriegerischen Zeiten



Feldherr Otto Ferdinand, Graf von Abensberg u. Traun - Reiterstandbild am Maria-Theresia-Denkmal im Wien.

Im Jahr 1742, als Appiani plötzlich starb, war das Leben aber auch generell nicht unproblematisch, da im nahen Modena schon wieder der Krieg tobte und das ganze Land unter Kriegsrecht stand: Als sich Francesco III. d'Este (1698-1780), der Herzog von Modena und Reggio, weigerte, sich mit seinen Mannen dem vereinigten österreichisch-savoyardischen Heereskontingent unter dem Oberbefehl des Grafen von Abensberg und Traun (mit Hauptquartier in Villanova) anzuschließen,[28] marschierten die Habsburger kurzerhand im Herzogtum ein, vertrieben den Herzog und besetzten Correggio. Währenddessen hielten die spanisch-französischem Truppen den Südosten der Poebene besetzt und standen bei Bologna, Rimini, Cesena, Forli, Faenza und Imola.



"Action beym Panaro fluss an Campo Santo 1743".

28 Francesco III. d'Este, Herzog von Modena und Reggio, stand im Österreichischen Erbfolgekrieg wegen seiner Gattin, der Französin Charlotte Aglaé von Orléans, auf Seiten Frankreichs, weswegen er am 6. Juni 1742 von den Österreichern und Savoyarden aus seinen Herzogtum vertrieben wurde. Erst der Aachener Frieden vom 30. April 1748 gab ihm seine Besitzungen zurück. Trotz dieser Parteinahme für die Gegenseite machte ihn Maria Theresia sechs Jahre später, 1754, zum Statthalter der Lombardei.

Im Herbst des Jahres 1742 spitzte sich dann westlich von Bologna die Situation am Fluss Panaro bedrohlich zu, denn Österreich hatte sich dazu entschlossen, diesen Fluss, der aus dem Apennin in den Po hinabfloss, gegen ein weiteres Vordringen der Gegner um jeden Preis zu verteidigen.

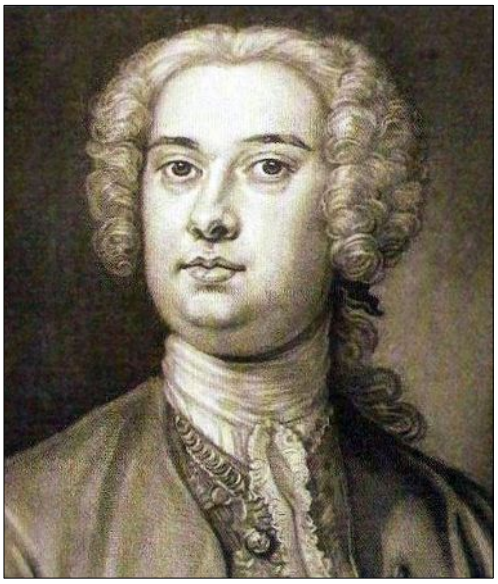
Doch erst am 4. Februar 1743 war es soweit, als der spanische General **Jean Bonaventure Thierry du Mont**, Graf von Gages, mit einem Heereskontingent den Panaro überschritt. Vier Tage später, am 8. Februar 1743, bliesen die österreichischen Truppen unter dem Oberbefehl des Grafen von Abensberg und Traun zum Gegenangriff bei der Ortschaft Camposanto. Diese Entscheidungsschlacht gewannen am Ende eines harten Kampftages die Österreicher – und die Invasion des Herzogtums Mailand war für das erste abgewehrt!

Vier Wochen zuvor, genau am 6. Januar 1743, hatte Christoph Willibald Gluck unter dem Eindruck der Invasionsgefahr in *Teatro Regio Ducale* von Mailand seine neue Oper *„Demofoonte“* inszeniert. In welcher Stimmung dies geschah, mag man sich vorstellen. Aber auch diese Oper wurde ein großer Erfolg. Deshalb wurde sie zum Himmelfahrtstag 1743 im besetzten Reggio Emilia (Herzogtum Modena) ohne die Anwesenheit Gluck’s, aber mit der Sängerin Caterina Aschieri, wiederholt, wobei allerdings der dortige Kapellmeister **Francesco** *„Ciccio“* **Maggiore** – ein Neapolitaner! - seinem Publikum nicht allzu viel Gluck zumuten wollte und deshalb mutwillig von 28 Gluck-Arien 13 gegen eigene Arien austauschte. Im nachfolgenden Winter 1743/44 wurde die Oper dann auch noch im *Teatro Massigli-Rossi* in Bologna aufgeführt, 1745 auch in Ferrara, und später - nach Gluck’s Weggang aus Oberitalien - weitere Male in Mailand, z. B. am 13. Mai 1747 zu Maria Theresias Hochzeit.

Aber auch Jommelli war in dieser Zeit nicht untätig gewesen und hatte am 26. Dezember 1742 im sicheren Venedig am *Teatro San Giovanni Crisostomo* die Turiner Oper *„La Semiramide riconosciuta“* wiederholt. Im Karneval darauf war Jommelli schon wieder in Turin und gab dort die Oper *„Tito Manlio“* zum Besten!

Es ist aber speziell die Gluck’sche Oper *„Demofoonte“* vom Januar 1743, an der man erneut und am besten den damaligen Kampf Gluck’s und Jommelli’s um die kulturelle Oberhoheit in Italien erkennen kann:

In der Oper, die wiederum dem scheidenden Statthalter Otto Ferdinand von Abensberg und Traun gewidmet war, übernahm der berühmte Sopran- und spätere Altkastrat **Giovanni Carestini** (1700-1760) aus Filottrano bei Ancona die Partie des Timante. Carestini war ein versierter Sänger, der zuvor schon mit Georg Friedrich Händel und Johann Adolf Hasse zusammengearbeitet und in ganz Italien viele Opernpartien gesungen hatte, und der sich nun ebenfalls in die gut bezahlten Dienste der Habsburger begab.


Giovanni Carestini. Mezzotinta 1735.

Es hat sich ein Schreiben erhalten, in dem sich Carestini wärmstens dafür einsetzte, dass die Gluck’sche Oper *„Demofoonte“*, deren Part er schon auswendig kannte, nun auch in *Teatro degli Obizzi* in Padua wiederholt würde. Doch daraus wurde nichts, denn die Familie Obizzi, die das Theater von Padua betrieb, liebäugelte mit der Gegenseite!

Deshalb bekam trotz der persönlichen Intervention Carestini's hinterher Niccolò Jommelli den Auftrag, für Padua die Oper *„Demofoonte"* (nach dem Libretto von Metastasio) zu schreiben, was dann auch geschah! Diese Jommelli-Oper wurde schließlich am 13. Juni 1743 in Padua zum Kirchweihfest gegeben – und Gluck und das Haus Habsburg hatten das Nachsehen! Vielleicht war diese Niederlage in Mailand bereits durch das große Erdbeben von 3. Mai 1743 angekündigt worden, das Gluck persönlich erlebt hatte!

Teresa Imer und Casanova in Venedig.

Zu Jommelli's *„Demofoonte"* in Padua hat sich ein Sänger-Vertrag erhalten, in dem **Teresa Imer**, vormalige Geliebte Casanovas und nachmalige Madame **Pompeati**, die zuvor in Gluck's *„Demetrio"* in Venedig (1742) aufgetreten war, gezielt mit der Gage von 35 venezianischen Zechinen zum Auftritt in Padua abgeworben wurde.[29]

Das Teatro Obizzi stand damals unter der Leitung des Kastraten Mariano Nicolini aus Brescia. Da dieser Nicolini im folgenden Jahr für Gluck in Turin den Poro sang, war er wenig nach diesen Ereignissen seinerseits abgeworben worden!

Wie man sieht, war das Geschäft mit den Opern damals von brutaler Konkurrenz geprägt, man focht mit harten Bandagen, besonders die Gesangsstars waren umkämpft, was ihren Marktwert steigerte, und nicht selten wurde mit unlauteren Methoden gearbeitet, um einem Haus zum Erfolg zu verhelfen!

Derweilen tobte im Umland der umworbenen Stars der Krieg:

Am 10. August 1743 wurde anstelle des wegen ineffizienter Heeresführung angeklagten Grafen von Traun der Feldmarschall und Fürst **Georg Christian von Lobkowitz** (1686-1755) zum künftigen Statthalter von Mailand und Parma ernannt. Am 15. September desselben Jahres zog er in Mailand ein, danach wurde in seinem künftigen Hauptquartier in Carpi von seinen Truppen empfangen.

Hierin lag für Christoph Willibald Gluck ein Glücksfall, aber auch eine Ironie des Schicksals, denn in diesem Lobkowitzer, welcher von seinem schwarzen Diener und Adjutanten Angelo Soliman begleitet wurde, begegnete ihm kein anderer als der Dienstherr seines Vaters Alexander Gluck auf Schloss Eisenberg in Nordböhmen, den er von klein auf und von persönlicher Anschauung kannte! Alexander Gluck war soeben, am 26. Juli 1743, in der nahe bei Eisenberg gelegenen Neuschänke (Gemeinde Hammer, bei Brüx) verstorben, was Gluck einen kurzen Heimatbesuch abgenötigt hatte![30]

29 Vgl. Daniel Brandenburg und Vera Grund: Gluck und das Musiktheater im Wandel, München 2015, S. 38.

30 Vgl. Werner Robl: Auf den Spuren des Komponisten Christoph Willibald Gluck - Die Försterfamilie Gluck in Nordböhmen (1718-1743), Berching März 2021, URL: http://www.robl.de/gluck/boehmen.html.

Ob sich Gluck und der Herr des Schlosses, von dessen Forsthaus er als Jugendlicher entflohen war, zu diesem Zeitpunkt persönlich trafen, bleibt allerdings dahingestellt, denn der unentschieden Hin und Her wogende Krieg entfernte den neuen Oberbefehlshaber alsbald von Mailand und Umgebung. Zwar gelang es dem Statthalter in der Folge, die Spanier aus Rimini zu vertreiben, aber beim Angriff auf das Königreich Neapel hatte er ausgesprochenes Pech, denn dem dortigen König und dem Herzog von Velletri gelang die Flucht, da sie durch den französischen Gesandten rechtzeitig von der drohenden Verhaftung unterrichtet worden waren.

Feldmarschall Georg Christian von Lobkowitz, Stich aus der Veste Coburg.

Nach diesem Fehlschlag zog sich der Fürst Lobkowitz mit seinen Truppen wieder nach Rimini zurück, aber mit stark gelichteten Reihen, denn viele Soldaten hatten in den ungesunden Pontinischen Sümpfen durch Krankheiten wie Malaria oder Fleckfieber ihr Leben verloren. Deshalb schlug dem Statthalter jetzt herbe Kritik von Seiten der eigenen Leute entgegen. Wenigstens der treue und loyale Gluck und die Theaterführung in Mailand widmeten ihm in der Folge zwei weitere Opern und ein Pasticcio.

Unmittelbar nach der Rückkehr aus Böhmen, am 26. September 1743, hatte Gluck im *Nuovo Teatro* der Stadt Crema, die seit jeher eine Verbündete Mailands war, anlässlich der Herbstmesse die Oper *„Il Tigrane“* zu inszenieren, nunmehr mit den Kastraten Felice Salimbeni und Giuseppe Gallieni in den Rollen des Tigranes und des Orontes, während der Tenor Settimio Canini den Mithridates und Caterina Aschieri die Kleopatra sangen.

Wenige Tage zuvor hatte sich die Kriegsgefahr im Herzogtum Mailand etwas verringert, weil am 13. September 1743 in Worms die Nationen Österreich, England und Sardinien einen neuen Beistandspakt gegen Spanien und Frankreich geschlossen hatten. Die Spanier und Franzosen reagierten allerdings prompt und vereinbarten ihrerseits am 25. Oktober 1743 im Vertrag von Fontainebleau, im Falle eines Sieges die gesamte Lombardei und das Herzogtum von Parma und Piacenza den Spaniern zu überlassen! Damit war für Mailand die Invasionsgefahr von Westen her schon wieder gestiegen.

Im Winter 1743 muss dann endlich der Statthalter Georg Christian von Lobkowitz in Mailand eingetroffen sein, denn für Ende Dezember 1743 arbeitete Gluck zur Begrüßung des Fürsten eine ältere Oper des Mailänder Komponisten und Gesangslehrers **Giovanni Battista Lampugnani** (1708-1788) namens *„Arsace“* um, wozu er einen komplett neuen ersten Akt beisteuerte. Lampugnani hatte zuvor wegen des Krieges und des Gluck’schen Erfolges Mailand verlassen und war *„resident composer“* am *King’s Theatre* in London geworden. Dorthin folgte ihm übrigens Gluck kurz vor dem Fall Mailands im Jahr 1745, wohingegen Lampugnani noch im selben Jahr wieder

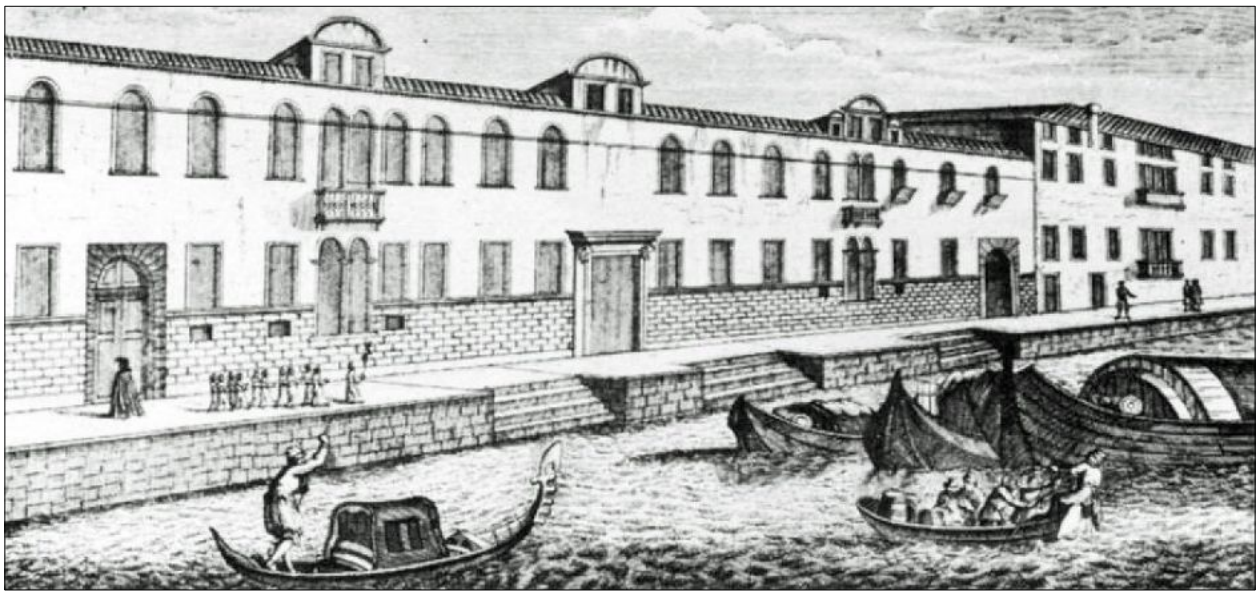
nach Oberitalien zurückkehrte, zunächst nach Padua, im Folgejahr auch wieder nach Mailand. Ob bei diesem Hin und Her zweier Mailänder Komponisten ein tieferer Zusammenhang besteht, müssen wir mangels näherer Information leider offen lassen.

Am 18. Januar 1744 folgte im *Teatro Regio Ducale* von Mailand die Gluck'sche Oper *„La Sofonisba"* alias *„Siface"*. Erneut war Georg Christian von Lobkowitz der Widmungsträger und erneut hatte Gluck an einer Vorlage Hand angelegt, nunmehr im Libretto Francesco Silvani's, dem er Arien-Strophen von Pietro Metastasio hinzufügte. Im Vergleich zu *„Il Tigrane"* in Crema im Vorjahr hatte sich in den beiden zuletzt genannten Opern die Besetzung der Sänger kaum mehr geändert, bei letzterer waren lediglich die Kastraten Giuseppe Useda und Francesco Trivulzi hinzugestoßen.

In dieser Phase intensiver Kompositionsarbeit Gluck's hielt sich der nicht minder produktive Niccolò Jommelli bereits wieder im Hoheitsgebiet der Republik Venedig auf, genauer gesagt in der Stadt Ferrara, wo er im *Teatro Bonacossi* am 2. Weihnachtsfeiertag 1743 die Oper *„Alessandro nell'Indie"* und am 20. Januar 1744 die Oper *„Ciro riconosciuto"* inszenierte.

Genau in dieser Zeit tauchte plötzlich auch Doménech Terradellas, der sich die Jahre mit eigenen Aufführungen eher in Rom und Neapel bereits einen Namen gemacht hatte[31] und erst kürzlich Kapellmeister an der Kirche *San Giacomo degli Spagnuoli* in Rom geworden war, mit einer eigenen Oper in Venedig auf, genauer gesagt, am *Teatro Giovanni San Crisostomo*, wobei sich seine Werk *„Artaserse"* der Premiere Jommelli's unmittelbar anschloss: Terradellas' Oper, die den *„Damen"* der Lagunenstadt gewidmet war, fand genau am 6. Februar 1744 statt und schloss damit die Karnevalsaison in Venedig ab. Über den Erfolg dieser Oper ist nichts bekannt geworden; einem Jommelli, der Terradellas so wie Gluck als Konkurrenten empfand und deshalb nicht leiden konnte,[32] dürfte sie jedoch ein Dorn im Auge gewesen sein!

Noch im selben Jahr gelang es Jommelli, in Venedig eine Dauerstellung als Leiter des *Conservatorio degli Incurabili* zu finden, wo der Hasse-Nachfolger Giuseppe Carcani soeben ausgeschieden war.



Ospidale e Conservatorio degli Incurabili. Stich aus dem 18. Jahrhundert.

31 Es handelt sich um folgende Opern: 1739 *„Astarto"* in Rom, 1740 *„Cerere"* in Rom, 1740 *„Gl'intrichi delle cantarine"* in Neapel, 1743 „Merope" in Rom.

32 Dafür werden wir weiter unten noch reichlich Hinweise liefern.

Dass **Johann Adolph Hasse** (1699-1783) bei dieser Nachbesetzung in Venedig persönlich die Hand im Spiel hatte, wird mitunter behauptet. Wir wollen jedoch die Frage seiner Beteiligung offen lassen, da er zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr vor Ort, sondern im fernen Dresden weilte. Den Erstkontakt zur Kunst- und Musikszene in Venedig hatte Jommelli schon anlässlich der Inszenierung seiner Oper *„Merope“* am 26. Dezember 1741 geknüpft, damals mit der dunkelhäutigen Altistin Vittoria Tesi-Tramontini aus Florenz in der Hauptrolle.

Die venezianischen Konservatorien waren in der damaligen Zeit generell die Zentren des barocken Frauengesangs, und so konnte Jommelli durch seine Stellung in Venedig nun aus einem großen Pool an Frauenstimmen schöpfen.

In dieser Zeit gelang ihm erstmalig auch wieder der Einstieg in die Kirchenmusik, mit dem Oratorium *„La betulia“* von 1743, einer vierstimmigen F-Dur-Messe von 1745 und nicht zuletzt mit dem viel bewunderten, zwei-chörigem *„Laudate pueri“* von 1746. Dies ist für uns ein untrügliches Zeichen dafür, dass Jommelli zu diesem Zeitpunkt bereits seinen Abschied von Venedig und seine Rückkehr nach Rom ins Auge fasste.

Aber damit greifen wir weit vor, denn noch war es nicht so weit!

Es folgte seitens Jommelli erst noch eine Wiederholung der Oper *„Ciro riconosciuto“* in Bologna, am 4. Mai 1744, sowie weitere Opern für Venedig, Turin und Padua. Im September 1744 gab Jommelli dann auch in Crema mit seiner Oper *„Antigono“* eine Vorstellung.

Nur in die Metropole Mailand konnte sich Niccolò Jommelli aus politischen Gründen zu keinem Zeitpunkt wenden – er galt damals den Habsburgern noch als *„persona non grata“* in Sachen Musik. Dies wird sich allerdings bald ändern!

Venedig war aber zunächst viel offener!

Jommelli’s dortige Aktivitäten lösten aber in gewissen Kreisen auch wieder die Nachfrage nach Gluck'scher Musik aus, also bediente man sich seiner – und Gluck wird sich durch den erneuten Ruf geehrt gefühlt haben. Schon am 13. Mai 1744 wurde in Venedig das Opern-Pasticcio *„La finta schiava“* aufgeführt, mit Texten des Venezianers Francesco Silvani und Arien von Giovanni Lampugnani, Leonardo Vinci und eben Christoph Willibald Gluck. Ob der dreißigjährige Gluck bei diesem Ereignis persönlich zugegen war, bleibt dahingestellt. Das Pasticcio wurde übrigens 1746 von Angelo Mingotti auch nach Graz und Prag importiert – womit Gluck’s Musik erstmalig auch in seiner Heimat präsent war!

Im Herbst desselben Jahres, genau am 21. November 1744, folgte dann in Venedig die Uraufführung der Gluck'schen Oper *„Ipermestra“*, welche Gluck mit Sicherheit zuvor persönlich einstudiert hatte. Aufführungsort war nun erstmalig das größte und renommierteste Theater in Venedig, das noch heute existiert und zuvor auch von Niccolò Jommelli und zuletzt auch Doménech Terradellas mit seiner Oper *„Artaserse“* bedient worden war: das *Teatro San Giovanni Crisostomo*! Auch diese Oper wurde ein großer Publikumserfolg, zum einen wegen der Art der Vertonung, zum anderen wegen der Gesangsleistung Vittoria Tesis, Settimio Caninis und anderer, meist weiblicher Stimmen. Als Pasticcio, allerdings mit großen Anteilen Gluck’scher Musik, wurde diese Oper von Giovanni Locatelli im Januar 1751 in Prag und wenig später auch in München wiederholt.

Damit war aber auch schon der Einsatz Gluck's in der Lagunenstadt erledigt; er sollte später nur noch im Rahmen von Reisen zu Kurzaufenthalten nach Venedig zurückkehren.

PORO
Drama per Musica
DA RAPPRESENTARSI
NEL REGIO TEATRO DI TORINO
NEL CARNOVALE DEL 1745.
Alla presenza
DI SUA MAESTÀ.

IN TORINO.

Appresso Pietro Giuseppe Zappata, e Figliuolo, Stampatori della Società de'Sign. Cavalieri.

PERSONAGGJ.

PORO Re d'una parte dell' Indie, amante di Cleofide.
Signor Mariano Nicolini.

CLEOFIDE Regina d'un' altra parte dell'Indie, amante di Poro.
Signora Angiola Paghetti.

ALESSANDRO.
Signor Domenico Bonifacci.

ERISSENA sorella di Poro.
Signora Domenica Casarini.

GANDARTE Generale dell'armi di Poro, amante d'Erissena.
Signor Giuseppe Gallieni.

TIMAGENE Confidente d'Alessandro, e nemico occulto del medesimo.
Signora Anna Maria Bianchi.

La Musica è del *Sig. Cristofano Gluck.*

Libretto Poro, Turin 1745.

Am 26. Dezember 1744, zum Auftakt des Karnevals 1745, inszenierte Gluck in Turin - als Hauptstadt des Königreich Sardinien-Piemont - jene Oper, die im gedruckten Libretto *„Poro“* genannt wird, aber dem metastasianischen Text *„Alessandro nell' Indie“* entspricht, also jenem Opernstoff, den wiederum Niccolò Jommelli genau ein Jahr zuvor in Ferrara, und Nicola Porpora schon im Jahr 1731 in Turin selbst präsentiert hatte. Der zeitliche Bezug zur Oper Jommellis kann, muss aber kein Zufall gewesen sein, denn es besteht mehrfach der Eindruck, dass Gluck ganz bewusst die Herausforderung annahm, für ein und denselben Text von Metastasio ein und demselben Publikum eine bessere oder zumindest gleich gute Vertonung zu liefern – im Vergleich zu Jommelli.

Gluck stand bei der Komposition dieser Oper unter hohem Zeitdruck und unter Doppelbelastung:

Er hatte zwar die *„Scrittura“* für den *„Poro“* schon im Juni erhalten, aber bis zu seinem November-Auftritt in Venedig noch keine Kostproben davon nach Turin geliefert, wie ein Schreiben aus Turin wiedergibt. Dennoch wurde die Oper rechtzeitig fertig. Aufführungsort war wie üblich das *Teatro Regio*. Unter den Sängern stach vor allem der Kastrat Mariano Nicolini hervor, jener *Bresciano*, der noch im Vorjahr das *Teatro Obizzi* in Padua geleitet hatte, inzwischen aber für die Oper in Turin abgeworben worden war. Lange Zeit waren von dieser Oper nur 4 Arien bekannt, inzwischen sind jedoch durch einen Neufund 8 weitere hinzugekommen.[33]

L'IPOLITO,
DRAMMA PER MUSICA
Da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell'Anno 1745.
DEDICATO
A SUA ALTEZZA
IL SIGNOR
GIORGIO CRISTIANO
DEL SACRO ROMANO IMPERO
PRINCIPE DI LOBKOWITZ,
DUCA DI SAGAN ec.
CAVALIERE DELL'INSIGNE ORDINE DEL TOSON D'ORO,
GENTILUOMO DI CAMERA, E CONSIGLIERE ATTUALE INTIMO DI STATO DI SUA MAESTA',
GENERALE MARESCIALLO DI CAMPO,
COLONNELLO D'UN REGGIMENTO DI CORAZZE,
COMANDANTE GENERALE DELLE TRUPPE DELLA M. S. IN ITALIA,
GOVERNATORE, E CAPITANO GENERALE DELLA LOMBARDIA AUSTRIACA,
COME PURE
SUPREMO GENERALE COMANDANTE NEL PRINCIPATO DI TRANSILVANIA,
E DELLE TRUPPE ESISTENTI IN ITALIA.

IN MILANO, MDCCXLV.
Nella Regia Ducal Corte, per Giuseppe Richino Malatesta Stampatore Regio Camerale.
Con lic. de' Superiori.

Deckblatt des Libretto der Oper „L'Ip(p)olito“ von Gluck.

Anlässlich der Oper *„Poro“* soll Gluck von seiner Majestät, dem Herzog von Savoyen und König von Sardinien, persönlich den Auftrag erhalten haben, das berühmte *„Mi-*

33 Vgl. https://www.gluck-gesamtausgabe.de/projekt/aktuelles/artikel/acht-neue-arien-von-gluck-entdeckt.html.

serere“ nach Psalm 50 für 8-stimmigen Chor zu komponieren. Ob er diesem Auftrag je nachkam, ist ungewiss. Eine Handschrift Gluck’s zu diesem geistlichen Werk wurde bisher nicht aufgefunden.

Gluck beendete schließlich am 31. Januar 1745 seinen oberitalienischen Kompositionsreigen in Mailand, mit der Oper „*L'Ippolito*“, die erneut Fürsten Georg Christian von Lobkowitz als Statthalter gewidmet worden war. Es handelte sich um die erst- und einmalige Vertonung einer griechischen Tragödie, deren Textvorlage nicht Pietro Metastasio, sondern der Mailänder Marchese Giuseppe Gorini Corio (1702-1768) geschaffen hatte. Von der Oper haben sich nur acht Arien und ein Duett erhalten. Unter den Sängern dieser Oper stechen die bereits bekannte Caterina Aschieri und der Mailänder Soprankastrat Angelo Maria Monticelli (1710-1758) hervor, der jüngst zu Gluck gestoßen war.

Mit der Oper „*L’Ippolito*“ endet Gluck’s frühe Schaffensphase in Oberitalien.

Wenn man die Libretti seiner damaligen Opern durchsieht, fällt auf, dass der Name des Komponisten meistens erst nach der Besetzungsliste der Sänger auftaucht, und ohne besondere Hervorhebung. Man kann daraus eine mindere Wertschätzung des Komponisten in der traditionellen *Opera seria* Italiens – im Vergleich zu den Gesangsstars - heraus-interpretieren, was sich auch an den Gehaltslisten der damaligen Zeit nachvollziehen lässt. Die Musikwissenschaftlerin Tanja Gölz hat dazu eine interessante Tabelle veröffentlicht, die wir hier im Auszug wiedergeben.[34] Darin erkennt man gut, was damals in der Mailänder Oper der habsburgischen Theaterleitung die Besetzung mit Sängern, Komponist und Orchester bezüglich des Salärs wert waren.

	1743	1744	1745
Primo uomo	11250 £ - Carestini	11250 £ - Carestini	11250 £ - Monticelli
Prima donna	2750 £ - Stabili	6250 £ - Aschieri	10000 £ - Aschieri
Secondo uomo	2500 £ - Elmi	2500 £ - Andreides	2000 £ - Mazzoni
Seconda donna	1650 £ - Casarini	3250 £ - Casarini	2750 £ - Girò
Primo tenore	2500 £ - Del Rosso	2250 £ - Canini	7750 £ - Amorevoli
Secondo tenore	1250 £ - Novelli	1000 £ - Trivulzi	-
Ultima parte	750 £ - Useda	875 £ - Useda	875 £ - Nicolini
Komponist	2400 £ - Gluck/Sammartini	1725 £ - Gluck	2550 £ - Galuppi/Gluck
Orchester	5770 £	9915 £	9184 £

Über die Absolutbeträge an Mailänder Pfund – im Vergleich zu anderen Opernhäusern Italiens - wollen wir aus oben genannten Gründen nicht befinden. Aber man sieht: Den Reibach machten damals die als „*primo uomo*“ gesetzten Kastratensänger, diese ersten „*Popstars*“ der Musikgeschichte. Sie brachten zahlendes Publikum in das Theater, also war ihr Marktwert dementsprechend hoch. Dem einen oder anderen Sänger aus der zweiten Reihe gelang ein Bewährungsaufstieg.

Deutlich hinter den Kastraten lagen die Primadonnen – es sei denn, sie genossen einen besonderen Ruf wie z. B. Caterina Aschieri – und völlig abgeschlagen waren damals noch die Komponisten und alle anderen Künstler. Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, dass die den Sängern bezahlten Beträge alle Aufführungen (oft zwanzig und mehr) umfasste, während bei den Kompo-

34 Auszug aus Tabelle 2 in: Tanja Gölz: Man hat Regeln für alles …, Besetzungskonventionen und Rollenhierarchien in Glucks frühen Opere serie, in: Irene Brandenburg, Nils Grosch (Herausgeber): Die ‚andere‘ Stimme – Hohe Männerstimmen zwischen Gluck und Rock, Münster 2022, S. 71ff.

nisten nur die reine Kompositionsarbeit und allenfalls die Mitwirkung bei den Proben und der Uraufführung vergütet wurde.[35]

Uns scheint aber, dass es gerade Gluck und kein anderer Komponist war, der in der Folge an diesem Missverhältnis etwas Grundlegendes ändern wird:

War es bis zu seinem Debüt in Mailand gar nicht zwingend erforderlich gewesen, dass ein Komponist bei der Einstudierung und Uraufführung seiner Oper persönlich anwesend war, so machte sich Gluck schon von seinen ersten Anfängen an in der Rolle des Inszenierers unentbehrlich. Und spätestens mit seinen Reformopern wird er - in Betonung der Bedeutung der Gesamtdramaturgie - mit unerbittlicher Strenge den Sängern nach und nach das Heft aus der Hand nehmen, ihnen alle Chancen eitler Selbstdarstellung nehmen und sie psychologisch auf die eher niederen Ränge einer austauschbaren Person zurückverweisen. Für diese Art der Qualitätssteigerung im Gesang gibt es diverse Beispiele aus der Gluck'schen Lebensgeschichte, vor allem aus seiner Zeit in Frankreich. Dass sich dieses *„Sich-auf-der Bühne-durchsetzen"* auch auf sein Salär auswirkte, ist unbestritten: Gluck war zum Ende seiner Karriere um ein Vielfaches reicher als z. B. ein Mozart!

Und noch heute gilt genau diese von Gluck inaugurierte und durchgesetzte Bedeutungsumkehr:

Wenn von einer Oper die Rede ist, dann wird nach ihrem Namen zuallererst der Komponist genannt – und erst dann folgen die Aufführenden!

35 Dies korreliert gut mit den allgemeinen Angaben in Daniel Brandenburg, Vera Grund: Gluck und das Musiktheater im Wandel, München 2015, S. 38: *„Die Gagen waren in der Opera seria höher als in der Opera buffa, Kastraten bekamen in Protagonistenrollen (als Primo uomo) im Schnitt das Doppelte bis Dreifache dessen, was ein Tenor erhielt, eine Prima donna, wenn sie nicht einen so klangvollen Namen hatte wie Francesca Cuzzoni oder Faustina Bordoni, bis zur Hälfte weniger als der Primo uomo. Bei den Interpreten der Opera buffa lagen die Gagen höchstens bei einem Viertel dessen, was die Stars der Opera seria verdienten."*

Abschied aus Oberitalien

Doch nun wieder zurück nach Mailand im Frühjahr 1745: Wenige Wochen nach der Gluck'schen Uraufführung von *„L'Ippolito"* spitzte sich wegen des Österreichischen Erbfolgekriegs die militärische Lage in der westlichen Po-Ebene erneut zu und sie begann, nun auch für die Kulturschaffenden in Mailand selbst brenzlich zu werden:

Denn im selben Jahr hatte in Mittelitalien das österreichische Heer nach einer verlorenen Schlacht bei Rimini bis hinter den Fluss Tanaro - auf der Höhe von Asti - zurückweichen müssen und damit das Herzogtum Mailand und seine Verbündeten einem Angriff schutzlos preisgegeben. Zunächst hatte sich das spanisch-französische und das spanisch-neapolitanische Heer bei Genua versammelt und die vereinigten Truppen waren an die Eroberung von Tortona, Piacenza, Parma und Pavia gegangen, währenddessen das österreichisch-sardinische Heer in der Schlacht bei Bassignana eine weitere Niederlage einsteckte. Bis zum Jahresende hielten die Verbündeten bereits das Piemont und fast die ganze Lombardei besetzt.

Einige Wochen, bevor die spanischen Truppen am 16. Dezember 1745 unter der Führung von **Fernando de la Torre**, Markgraf von Camposanto, in Mailand einrückten - allerdings zunächst, ohne das von Bastionen umgebene Schloss erobern zu können -, traf das Mailänder Umland ein zweites Übel: Durch eine aus dem Piemont eingeschleppte Seuche verendeten plötzlich ca. 80000 Rinder, was eine lokale Hungersnot zur Folge hatte.

Ferdinand Philipp von Lobkowitz, Gemälde aus Raudnitz.

Zu diesem Zeitpunkt hatte allerdings Christoph Willibald Gluck die Stadt Mailand bereits in Richtung London verlassen, wahrscheinlich in Begleitung der beiden Kastratensänger Angelo Maria Monticelli und Giuseppe Jozzi, die im Folgejahr mit ihm zusammen in London auftraten.

Dieser plötzliche Ortswechsel geschah mit hoher Wahrscheinlichkeit unter der aktiven Mithilfe des Fürsten **Ferdinand Philipp von Lobkowitz** (1724-1784), der ein Neffe des Mailänder Statthalters war. Der 21-jährige Fürst war nach dem Tod seines Vaters Philipp Hyazinth von Lobkowitz (im Jahr 1737) und nach Erlangung der Volljährigkeit Gesamterbe und Anführer des Hauses Lobkowitz (in der Hauptlinie) geworden, mit Sitzen in Prag und Wien.

Aus gutem Grund[36] begab sich Ferdinand Philipp von Lobkowitz damals auf eine längere Auslandsreise, die ihn zunächst nach Mailand führte und ihm die Gelegenheit gab, angesichts der angespannten Lage seinen Jugendfreund Christoph

36 Fürst Ferdinand Philipp von Lobkowitz war zum einen zur Loyalität gegenüber dem österreichischen Kaiserhaus verpflichtet, auf der anderen Seite musste er auf dessen Erzfeind Preußen Rücksicht nehmen, in dessen Hoheitsgebiet seit dem 1. Schlesischen Krieg sein Herzogtum Sagan lag. Einen Kollaborationsverdacht in Wien vermied er am besten, indem er sich für längere Zeit auf eine Auslandsreise nach Italien und England begab!

Willibald Gluck unter die Fittiche zu nehmen und diesen mit seinen Sängern von Mailand nach England zu vermitteln.[37]

Wenn die Abreise aus Mailand vor Anfang Oktober geschah, dann nahmen die Reisegefährten möglicherweise zuvor die Gelegenheit wahr, der Krönung des am 13. September 1745 zum Kaiser gewählten **Franz I. Stephan von Lothringen** beizuwohnen, die am 4. Oktober 1745 im Frankfurter Bartholomäus-Dom stattfand. Einen dokumentarischen Beweis gibt es allerdings nicht.

Die weitere Anreise nach London wird dann über Brüssel, Antwerpen, Rotterdam und Calais, und von dort per Schiff nach Dover erfolgt sein, da zu diesem Zeitpunkt die Seeblockade der Franzosen durch die Engländer noch nicht griff.

Christoph Willibald Gluck hatte im Folgenden in London mit zwei weiteren *„Kriegsopern“* relativ Glück. Denn auch London war damals alles andere als ein sicherer Hort. Während des Aufstandes der Schotten unter *„Bonnie Prince Charlie“*[38] herrschte auf der britischen Insel Krieg, und **Lord Middlesex**,[39] der Impresario und Betreiber des *King's Theatre* am Londoner *Haymarket* war nur unter Auflagen imstande, sein Haus für die italienische Oper zu öffnen. Dazu ließ er durch seinen Hausdichter, Abbé **Francesco Vanneschi** (-1759), das Libretto zu *„La caduta de' giganti“* schreiben, wobei dieser *„Sturz der Giganten“* - thematisch die Niederlage der Schotten quasi voraus nehmend - von Gluck nach Art eines Pasticcio vertont werden konnte. Es fanden fünf Aufführungen unter Mitwirkung der Kastraten Jozzi und Monticelli statt, zwischen dem 7. und 25. Januar 1746.[40]

Wenig später ließ Gluck ein weiteres Pasticcio namens *„Artamene“* folgen, das zwischen dem 4. März und 12. April 1746 immerhin zehnmal aufgeführt wurde. Mit der beim Londoner Publikum äußerst beliebten Kult-Arie *„Rasserema il mesto ciglio“* (die Gluck vermutlich schon 1743 zum Tod seines Vaters geschrieben hatte) zeitigte diese Oper einen deutlich größeren Erfolg als die vorangegangene.

Mit der verheerenden Niederlage der Schotten in der Schlacht von Culloden am 16. April 1746 war dann das Schicksal der aufständischen Schotten besiegelt und der Frieden auf der britischen Insel wieder vollständig hergestellt.

---

37 Ferdinand Philipp von Lobkowitz hatte als begabter Violinspieler schon 1736 mit den jungen Christoph Willibald Gluck im Gartenpalais der Lobkowitzer *„Auf der Wieden“* bei Wien musiziert, das allerdings bald wieder verkauft wurde. Wahrscheinlich gilt dasselbe auch schon für das große Palais in der Innenstadt, in dem nach dem Tod seines Vaters seine Mutter, selbst eine renommierte Lautenistin, als Gattin des Grafen Gundaker von Althan in zweiter Ehe lebte und dort auch Konzerte gab. 1745 kaufte Ferdinand Philipp noch kurz vor der Reise nach Italien und England dieses Palais, das noch heute den Namen *„Palais Lobkowitz“* trägt, für seine Dynastie an. Ludwig van Beethoven (1770-1872) ging in seiner Wiener Zeit wegen dort seiner Freundschaft mit Ferdinand Philipps Sohn Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772-1816) ein und aus.

38 Prinz Charles Edward Stuart (1720-1788).

39 Der Betreiber des Theaters, Lord Middlesex, ein begeisterter Cricket-Spieler, hieß eigentlich Charles Sackville, 2. Duke of Dorset Privy Council (1711-1769), er war als Lord Buckhurst von 1711 bis 1720 und Earl of Middlesex von 1720 bis 1765 geadelt, und betrieb zwischen 1734 und 1765 Politik im britischen Unterhaus. Zuletzt erfolgte auch noch die Aufnahme in den höheren Adelsstand, als Herzog von Dorset.

40 Nach dem Julianischen Kalender, der damals noch in England galt.

In dieser unruhigen Zeit hatten in Mailand Bürgerschaft und Stadtadel keine Chance, sich nach der Einnahme der Stadt den feindlichen Spaniern zu entziehen. Beide erwiesen sich deshalb in der Folge, wie nicht anders zu erwarten, als relativ opportunistisch. Anstatt die österreichische Sache zu verteidigen, schlugen sie sich nun zum großen Teil auf die Seite der Invasoren, so dass am 19. Dezember 1745 unter allgemeinem Jubel Philipp von Bourbon, der Infant Spaniens, in Mailand einziehen und dort den Titel *„König der Lombardei“* entgegennehmen konnte. Im Gegenzug dafür bestätigten die Spanier den vorherigen Stadtrat im Amt und regierten Mailand für einige Monate durch ihre eigenen Militärkommandanten Juan Gregorio Muniain und Josè de la Torre.

Das stark munitionierte Mailand im Jahr 1740. Ausschnitt aus dem Plan von Seutter.

Zu Weihnachten 1745 wendete sich durch den Friedensschluss zwischen Österreich und Preußen in Dresden (mit erneuter Abtretung Schlesiens an Preußen) in Oberitalien das Blatt. Denn nun konnte Österreich endlich viele frei gewordene Truppenteile an die italienische Front verlegen. Schon am 22. Januar 1746 setzte Maria Theresia in Mantua wieder eine Mailänder Exilregierung ein, nunmehr unter dem neuen Statthalter **Gianluca Pallavicini** (1697-1773), da der zuvor eher glücklos agierende Georg Christian von Lobkowitz inzwischen nach Böhmen abkommandiert worden war. Gluck wird ihm 1750 in Prag wieder begegnen und u. a. seiner Gattin und ihren Freundinnen aus dem Adel die Oper *„Ezio“* widmen, da sie für die notwendige Finanzierung gesorgt hatten!

In Italien waren nun endlich auch die Operationen des österreichisch-sardinischen Heeres erfolgreich: Nach der Ankunft der österreichischen Verstärkung startete am 7. März König Karl Emanuel III. von Savoyen den Angriff auf die Franzosen, nahm Asti ein und befreite das belagerte

Alexandria, wohingegen die Österreicher Codogno und Lodi wieder in ihre Gewalt brachten. In mehreren Schlachten bei Guastalla, Piacenza und Rottofreno befreiten die vereinigten Heere nach und nach alle besetzten Regionen und machten sich erneut zu den Herren der Lombardei, Piemonts und Savoyens, während sich die geschlagenen Spanier erst nach Genua und dann sogar in ihr Mutterland Spanien zurückziehen mussten. Mit Hilfe der britischen Flotte stießen nun die Österreicher sogar erfolgreich bis in die Provence vor ...

Wir wollen diesen Abschnitt der Kriegsgeschichte, der Christoph Willibald Gluck nur noch am Rande tangierte, aber nichtsdestotrotz sein persönliches Schicksal beeinflusste, mit einem kurzen Bericht darüber beenden, was sich in dieser Zeit in Mailand selbst zutrug:

Schon am 19. März 1746 mussten die spanischen Besatzer und der junge **Philipp von Bourbon** (1720-1765), bedroht von der piemontesischen und österreichischen Armee, Mailand wieder verlassen. Ihre übereilte Flucht verursachte den Brand des Klosters Sant'Angelo, bei dem wertvolle Fresken und die gesamte Bibliothek zerstört wurden. Am 9. Juli starb zum Unglück der Spanier auch noch König **Philipp V.** von Spanien (1683-1746). Sein Sohn **Ferdinand VI.** (1713-1759) folgte ihm nach und beabsichtigte nun nicht mehr, den Krieg in Italien fortzusetzen.

Am 25. August 1746 rückte General Pallavicini persönlich in Mailand ein und übernahm wieder die Zügel der Stadt. Zwei Jahre nach ihm wurde dann **Ferdinand Bonaventura II. von Harrach** (1708-1778) zum Statthalter von Mailand erklärt.

Mit der Rückkehr der Österreicher begann die Vergeltung gegen diejenigen Mailänder, die zuvor mit der spanische Seite besonders kollaboriert hatten. Die hochadelige Genuesin und Mailänder Patrizierin **Clelia Grillo Borromeo** (1684-1777) hatte zunächst etliche Widerständler aus dem Adel um sich versammelt, musste dann aber nach Bergamo flüchten und am 8. März 1748 von Seiten Maria Theresias die Beschlagnahme ihres gesamten Vermögens hinnehmen. Nach vorübergehender Verbannung nach Gorizia konnte sie allerdings später nach Mailand zurückkehren und erreichte dort noch das hohe Alter von 93 Jahren.

Clelia Grillo Borromeo, Ölgemälde.

Mit dem Friedensschluss von Aachen am 18. Oktober 1748 wurden dann auch die Ansprüche Philipps von Bourbon etwas befriedigt. Zwar war das Herzogtum Mailand und die Lombardei auf Dauer für ihn verloren, aber er erhielt zum Ausgleich das herzogtum Parma, dazu Piacenza und Guastalla. An das Königshaus von Sardinien-Piemont-Savoyen ging nun das rechte Ufer des Lago Maggiore, Vigevano und alle Ländereien von Oltrepò Pavese.

Mit zunehmenden Fortschreiten des Krieges - bei ungewissem Ausgang - hatte auch Niccolò Jommelli, selbst wenn er im neutralen und damit relativ sicheren Venedig saß, allmählich die Lust auf ein Verbleiben in Oberitalien verloren und er orientierte sich in der Zukunft wieder mehr in südlichere Gefilde zurück, nach Neapel und Rom – zumindest gedanklich:

Als ihn im Herbst 1744 durch Vermittlung des Gesandten in Venedig, Graf Finocchietti, der Vorschlag des neapolitanischen Staatssekretärs Marchese Mortallegri erreicht hatte, in Neapel die Nachfolge des am 31. Oktober 1744 verstorbenen Leonardo Leo als Kapellmeister anzutreten, nunmehr im *Conservatorio Sant'Onofrio*, lehnte er allerdings die Berufung noch ab, selbst wenn er sich geehrt fühlte. Statt seiner empfahl er Francesco Durante als Nachfolger Leos.

Mit dem Weggang Gluck's nach England Ende des Jahres 1745 war für Jommelli in Oberitalien auch die größte Reizfigur für weitere Produktivität entfallen. So waren seine Tage in Venedig bereits gezählt, selbst wenn sein endgültiger Weggang noch fast zwei Jahre auf sich warten ließ:

Am 26. Dezember 1745 gab er zunächst noch im *Teatro San Giovanni Crisostomo* in Venedig die Oper *„La Sofonisba“, im* Herbst 1746 inszenierte er eine weitere Oper namens *„Antigono“* im *Teatro di Lucca*, und wenig später, am 12. November 1746, folgte in Venedig seine letzte Oper *„Tito Manlio“*.

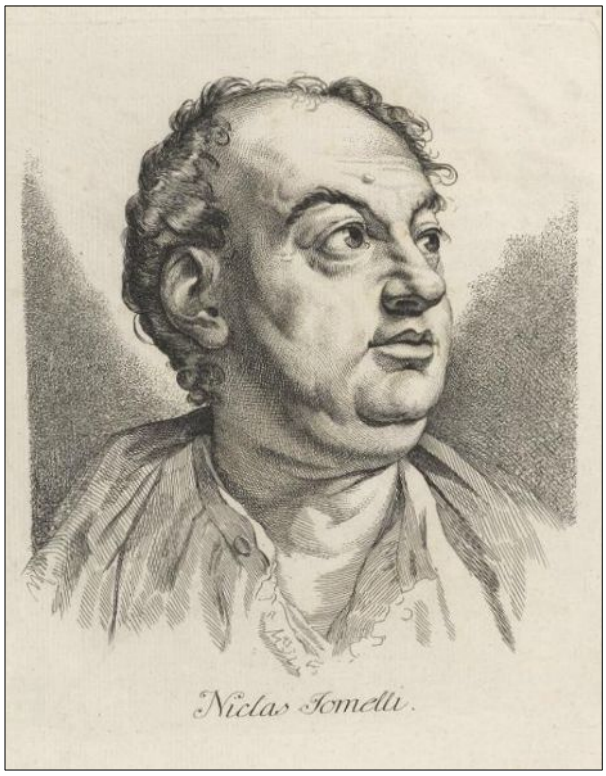
Als ihn dann im Folgejahr 1747 durch den Kurienkardinal **Alessandro Albani** (1692-1779) der Ruf nach Rom erreichte, gab es kein Halten mehr und die Aufgabe seines gut dotierten Postens in Venedig fiel Jommelli relativ leicht.

Gluck war inzwischen als Komponist in London und zuletzt auch Dresden unterwegs gewesen,[41] und Doménech Terradellas unmittelbar nach Gluck wie dieser für zwei Jahre nach London gegangen, als Direktor desselben Operntheaters am Haymarket, in dem Gluck kurz zuvor seine beiden Opern-Pasticcios inszeniert hatte - nunmehr mit eigenen Inszenierungen nach Vorlagen des in London als Autor der Wahl gesetzten Francesco Vanneschi: Es handelt sich um die Opern *„Mitridate“* (1746) und *„Bellerofoonte“* (1747). Danach trifft man Terradellas im Umfeld Jean Jacques Rousseau's an, so dass ein Zwischenaufenthalt in Paris, und 1750 auch nochmals in Oberitalien anzunehmen ist - mit der Oper *„Didone abbandonata“* in Turin und der Oper *„Imeneo in Atene“* in Venedig.

41 In Dresden resp. im Schlosspark von Pillnitz die Serenata „Le nozze d'Ercole e d'Ebe“, 29. Juni 1747.

Der Friede von Aachen und seine Folgen

Vor dem geschilderten Hintergrund sollte man meinen, dass der inzwischen nach Mittel- und Süditalien zurückgekehrte Jommelli seine beiden Konkurrenten im Opernfach weitgehend aus den Augen verloren hätte.



Niccolò Jommelli, Stich aus Halberstadt.

Doch dem ist nicht so, und so sollten sich im Jahr 1749 (Gluck) und im Jahr 1751 (Terradellas) ihre Wege noch einmal und nunmehr im wahrsten Sinne des Worten kreuzen – in sehr eigenartiger, ja erschreckender Weise!

Doch ehe wir zum springenden Punkt kommen, beschäftigen wir uns zunächst noch damit, wie es mit Niccolò Jommelli unmittelbar nach seinem Ruf nach Rom weiterging:

Es folgte, wohl bereits von Rom aus, eine Konzertreise nach Neapel und Perugia, und jeweils stellte Jommelli dabei seinen *„Ezio“*, nunmehr bereits in zweiter Fassung, vor: am 4. November 1748 im *Teatro San Carlo* in Neapel, im Karneval 1749 in Perugia.

Wenig später, am 6. Februar 1749, fand im *Teatro Argentina* in Rom die Premiere von Jommelli's Oper *„Artaserse“* statt. Einige Wochen später stellte sich Jommelli im *Teatro Ducale* von Parma mit der Oper *„Demetrio“* vor.

Zu diesem Zeitpunkt war Jommelli bereits bei politischem Tauwetter auf der Anreise nach Wien, d. h. in das Zentrum der Habsburger, gegen die er die Jahre zuvor mit seinen oberitalienischen Opern opponiert hatte.

Was war der Grund für diesen plötzlichen Gesinnungswechsel auf beiden Seiten?

Der Hauptgrund lag im schon erwähnten Frieden von Aachen, vom 18. Oktober 1748. Zwar hatte Maria Theresia, wie bereits erwähnt, in Oberitalien erhebliche territoriale Zugeständnisse machen müssen,[42] aber ihre faktische Macht war dort dennoch gestärkt, denn die Pragmatische Sanktion,[43] welche Maria Theresia die legitime Thronfolge ermöglichte, war nun endgültig und allgemein anerkannt und somit völkerrechtlich auf solide Beine gestellt. Gleichzeitig war für Österreich auf Dauer der weitere Kriegsgrund gegen Preußen weggefallen, dem nun Schlesien und

42 Überlassung der Herzogtümer von Parma, Piazenza und Guastalla an den spanischen Königssohn und Infanten Philipp von Spanien, Abtretung einiger Territorien der westlichen Lombardei an den alliierten Herzog von Savoyen und König von Sardinien, Karl Emanuel III., Rückgabe des Herzogtums Modena und Reggio an Francesco III. d'Este.

43 Die Pragmatische Sanktion, bereits erlassen von Kaiser Karl VI. am 19. April 1713, legte die Unteilbarkeit und Untrennbarkeit der habsburgischen Erbkönigreiche und Länder fest und sah erstmalig neben der Linearprimogenitur (männlicher Erbfolge) auch die subsidiäre weibliche Erbfolge vor.

die Grafschaft Glatz endgültig überlassen wurde. Damit konnten bedarfsweise große Kontingente des österreichischen Heeres, das inzwischen umfangsmäßig fast verdoppelt worden war (180 000 Mann ständig unter Waffen) nach Italien verlegt werden, was dort jede weitere Subversion oder Opposition gegen Österreich als aussichtslos erscheinen ließ. So war es ab sofort selbst im Königreich Neapel wieder opportun, dem Habsburger Hof entgegen zu kommen, was dieser seinerseits nur allzu willfährig und erfreut hinnahm und seinerseits den vormaligen Gegnern in Wien Tür und Tor öffnete. Dies betraf nicht nur, aber doch in erheblichen Umfang auch die Kulturpolitik und den vormals konkurrierenden Opernbetrieb. Eine Caterina Aschieri konnte nun zum Beispiel als Sängerin erneut nach Neapel zurückkehren, aus dem sie erst kurz zuvor noch vertrieben worden war. So begannen durch die Anerkennung Maria Theresias 50 Friedensjahre, die den wirtschaftlichen Aufschwung aller italienischen Staaten ermöglichten. Erst Napoleon Bonaparte wird 1796 mit seinem Italienfeldzug dieser Friedensphase wieder ein Ende setzen!

Auch in der römischen Kurie erkannte man 1748 das Gebot der Stunde: Die weitere Ablehnung der österreichischen Herrschaft in Italien lohnt sich nicht mehr!

Da man inzwischen Jommelli für höhere Aufgaben am Heiligen Stuhl vorgesehen hatte, hielt man es vielmehr für opportun, gerade Jommelli direkt in Wien als Komponist anzuempfehlen, zumal er für die Aufgabe, für die er vorgesehen war, eine weitere Qualifikation durch eine Tätigkeit im Ausland benötigte.

Welche Metropole war dafür besser geeignet als Wien, jene Stadt der Opern-Enthusiasten, die schon bisher der italienischen *Opera seria* ein offenes Ohr geliehen hatte, selbst im Krieg?

Im versöhnlichen Wien fühlte man sich wiederum durch das Kommen Jommelli's geehrt – und man vereinbarte alsbald einen konkreten Vorstellungstermin!

Als Drahtzieher hinter dem *„Deal“*, den man nun eingefädelte, sehen wir in erster Linie den schon erwähnten Kurienkardinal Alessandro Albani, einen äußerst klugen und kunstsinnigen, allerdings, wenn es darauf ankam, auch sehr verschlagenen Mann, der inzwischen zum Botschafter Wiens am Heiligen Stuhl aufgestiegen war.

Als Neffe Papst Clemens' XI. und enger Vertrauter Papst Benedikts XIV. hatte Kardinal Albani stets Zugang zum Heiligen Stuhl und zum inneren Kreis der Kurie.

Kardinal Alessandro Albani, Gemälde unbekannter Provenienz.

Ob dabei auch der Herzog von York, der inzwischen in das Kardinalskollegium aufgestiegen war, eine Rolle spielte, bleibt ungewiss, selbst wenn Jommelli für ihn im Jahr 1749 ein Passionsoratorium schrieb.

Im Weiteren ging es aber darum, durch die Akkreditierung Jommelli's in Wien die Voraussetzung zu schaffen, dass der Starkomponist, der ja bereits die niederen Weihen besaß, alsbald im Vatikan

die Nachfolge des gealterten und inzwischen arbeitsunfähig gewordenen Kapellmeisters Pietro Paolo Bencini (1670-1755) an der *„Cappella Julia“* von St. Peter antreten konnte. Dabei würde Jommelli zu Lebzeiten Bencini's formell als sogenannter *„Coadjutor“* fungieren – und hätte dennoch dabei das Heft in der Hand. Voraussetzung für diesen ebenso mächtigen wie gut dotierten Posten war allerdings die Mitgliedschaft in der päpstliche Musikakademie der Heiligen Cäcilia bzw. die Prüfung vor einem Ausschuss derselben. Nachdem Jommelli dieses Examen problemlos bestanden hatte, stand seiner Aufnahme am 20. April 1749 nichts mehr im Wege.

Laut Niccolò Piccini soll Jommelli, der bei der Planung und Durchsetzung der eigenen Karriere nichts anbrennen ließ, nochmals Unterricht bei Padre Martini in Bologna genommen haben, um sich dort hinterher einem ersten Examen zu stellen. Nach dem Bestehen soll sich Jommelli zu dem vermessenen Spruch verstiegen haben, nun sei es an ihm, seine Examinatoren zu examinieren. Es handelt sich hier um eine Anekdote mit fraglichem Wahrheitsgehalt, die jedoch ein weiteres Mal ein bezeichnendes Licht auf die Überheblichkeit und den Ehrgeiz Jommellis wirft.

Kurze Zeit später machte sich Jommelli auf die Reise nach Wien.

Zuvor musste aber noch mit einer Finte ein Konkurrent Jommelli's unschädlich gemacht werden, der ihm in Wien in die Quere hätte kommen können. Dieser Konkurrent hatte am 14. Mai 1748 zum Geburtstag Maria Theresias und zur Eröffnung des neuen Wiener Burgtheaters in Wien die hinterher höchst erfolgreiche Oper *„La Semiramide riconosciuta“* komponiert: Christoph Willibald Gluck!

Jommelli's Brieffreund Metastasio lobte zwar in einem Schreiben an Giovanni Claudio Pasquini vom 29. Juni 1748 diese Aufführung *„als eine der großartigsten Schauspiele, die man einem Souverän darbieten kann“*, bescheinigte aber Gluck in dieser Oper *„una musica arcivandalica insopportabile – eine erzvandalische, unerträgliche Musik“*. Und drei Jahre später meinte derselbe Librettist in einem Schreiben an den Kastraten Farinelli, im Komponisten Gluck brenne ein *„fuoco maraviglioso, ma pazzo - ein erstaunliches, aber letztlich verrücktes Feuer“*! Erst sehr viel später sollte Metastasio seine Meinung über Gluck ändern!

Ähnlich despektierlich wie Metastasio wird in diesem Jahr 1749 auch Jommelli über Gluck gedacht haben - und damit auch der Teil des römischen Stadtadels, der ihn unterstützte! Gleichzeitig aber fürchtete man, dass Gluck, der bereits an einer neuen Oper *„Telemaco“*[44] arbeitete, von seiner böhmischen Heimat alsbald zu seiner Braut Maria Anna Bergin nach Wien umziehen könnte, mit der er sich im Folgejahr verheiraten wollte. Das hätte enorm gestört!

44 Warum die Oper *„Telemaco“* von Gluck bereits im Jahr 1749 und nicht erst im Jahr 1765 komponierte wurde (wie es die ersten Biografen auch verkündeten), habe ich ausführlich im Rahmen einer Vortragsreihe zu den Schicksalsjahren Glucks 1746 bis 1752 begründet. Vgl. URL: http://www.robl.de/gluck/schicksalsjahre.html.

Gluck's frustrane Reise nach Rom

Einen Christoph Willibald Gluck konnte man in Wien nicht brauchen, wenn dort Niccolò Jommelli seine neue Aufgabe als Musik-Botschafter des Kirchenstaates erfüllen sollte!

Da entschied man an der Kurie, Gluck mit seiner neuen Oper *„Telemaco“* nach Rom zu locken, um Wien selbst für Jommelli's Sondereinsatz freizuhalten. Drahtzieher hinter dieser raffinierten Aktion muss wiederum Alessandro Albani gewesen sein, denn nur er war imstande, über den Nuntius des Heiligen Stuhls in Dresden, Bischof Alberico Archinto, einem Bekannten Gluck's aus seinen Mailänder Tagen, Gluck, der damals in seiner zweiten, nordböhmischen Heimat weilte, eine glaubhafte Einladung nach Rom zu übermitteln.[45]

Kapuziner an einer Poststation bei Florenz, Ausschnitt aus einem Aquarell von William Marlow, um 1770.

Wie erwünscht, machte sich Christoph Willibald Gluck in diesem Schicksalsjahr 1749 auf den Weg nach Rom, mangels gut gefüllter Reisekasse[46] in der Kutte eines Kapuziners, welche ihm unterwegs ein rasches Fortkommen und des Öfteren freie Kost und Logis ermöglichte, und gleichzeitig seine Anreise sicherer machte.

In Rom angekommen, traf ihn der Schlag!

Man eröffnete ihm alsbald, dass der Karnevalsbeginn am 26. Dezember 1749 für eine Aufführung seiner Oper *„Telemaco“* im *Teatro Argentina* nicht mehr zur Verfügung stand, da der Papst schon am Heiligen Abend, also 2 Tage zuvor, durch Öffnung der Heiligen Pforte im Petersdom ein Heiliges Jahr 1750 eröffnen würde, in dem in Rom jegliche weltliche Unterhaltung, also auch die Aufführung einer Oper, verboten war.

Hätte man ihm das nicht früher mitteilen können?

Sicher – doch eine Absage kam ganz bewusst nicht zustande. So sehr ihn die traurige Angelegenheit auch geschmerzt haben mag, der enttäuschte Gluck musste am Ende unverrichteter Dinge aus der Ewigen Stadt wieder abziehen.

Zuvor aber hielt man ihn dort noch eine ganze Weile hin, indem man ihm statt einer Opernaufführung die baldige Aufnahme in die *Accademia dell'Arcadia*[47] in Aussicht stellte, unter dem fiktiven Schäfernamen *„Armonide Terpsicoreo – Harmonides, die männliche Muse Terpsicore“*. Dieser Name bezog sich eindeutig auf Gluck's mitgebrachte Oper *„Telemaco“*,[48] die nicht zur Aufführung gekommen war!

45 Über den Bischof Alberico Archinto (1698-1758) und den älteren Bruder des Alessandro Albani, Kardinalbischof Annibale Albani (1682-1751), mehr in der soeben angegebenen Arbeit.

46 Gluck hielt in dieser Zeit all seine Ersparnisse zusammen, denn er brauchte sie für den Ehevertrag, den er im Folgejahr bezüglich seiner Braut, der reichen Maria Anna Bergin, abzuschließen hatte. Vgl. a. a. O.

47 Auch zu dieser Akademie, die auch Ausländer, also auch einen Christoph Willibald Gluck in ihren Reihen aufnahm, mehr a. a. O.

Die Mitgliedschaft in der Akademie würde Gluck, so erzählte man ihm, wenigstens zu späterem Zeitpunkt die Chance einer Opernaufführung in Rom eröffnen, was dann im Jahr 1756 mit der Oper *„Antigono“* auch tatsächlich der Fall war und ihm sogar die päpstliche Adelung zum *„Cavagliere della speron d'oro“*, zum *„Ritter zum Goldenen Sporn“* einbrachte.

In diesem Jahr 1749 konnte jedoch Gluck mit der getroffenen Notlösung keineswegs zufrieden sein, brachte sie ihm keinen einzigen Gulden und erst recht kein besonderes Renommee ein! Dennoch wird er der Mitgliedschaft in der renommierten Akademie zähneknirschend zugestimmt haben. Die Aufnahme, die für Gluck nur ein schwaches Trostpflaster war, scheint der ältere Bruder des Kardinal Alessandro Albani, Kardinal Annibale Albani, bewerkstelligt zu haben, da zu diesem Zeitpunkt nur dieser unter dem Schäfernamen *„Poliarco Taigetide – Poliarchus aus dem Taigetes“* in der Akademie der Arkadier als *„Pastore“* registriert war und damit die entsprechende Aufnahmebefugnis besaß.

Gluck scheint später – im Gegensatz zum päpstlichen Ritterschlag – den verliehenen Arkadier-Titel wegen der erlittenen Schmach ziemlich verachtet zu haben, denn er trug nach allem, was wir von ihm wissen, diesen Namen *„Armonide terpsicoreo“* nie aktiv!

Soweit Gluck's negative Eindrücke und Erlebnisse in Rom, im Jahr 1749.

Wir wissen nicht genau, wann genau und auf welcher Route Jommelli von Rom nach Wien und Gluck von Wien nach Rom reiste (und umgekehrt), aber man mache sich bewusst: Die beiden Konkurrenten im Ringen um die beste italienische Opernmusik ihrer Zeit könnten sich unterwegs in Oberitalien begegnet sein - Gluck als Beifahrer eines Fuhrwerks in einer einfachen Mönchskutte und der gut gekleidete, inzwischen aber schon ziemlich korpulent gewordene Jommelli in einer vornehmen Reisekutsche!

Doch selbst wenn sie sich unterwegs begegnet sein sollten, so ist doch kaum anzunehmen, dass sie Notiz voneinander nahmen!

Und ein Doménech Terradellas war übrigens zu dieser Zeit auch nicht fern! Man trifft ihn wenig später in Turin und Venedig an.

Niccolò Jommelli kam gut in der Kaiserstadt Wien an und inszenierte in der Zeit, in der Gluck dort nicht präsent sein konnte, sozusagen als Versöhnungswerk für die Habsburger nicht weniger als fünf Opern, darunter drei ganz neue: im Wiener Burgtheater fand am 30. August 1749 zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth Christine die Oper *„Achille in Sciro“* statt, am 4. Oktober 1749 folgte zum Namens- und Krönungstag Kaiser Franz' I. Stephan die Oper*„Ezio“* in einer weiteren Neubearbeitung, und schließlich debütierte Jommelli am 8. Dezember 1749, zum Geburtstag des Kaisers, mit der Oper *„Didone abbandonata“*.

Zu all diesen Opern waren ausgezeichnete Sänger verpflichtet worden: die bereits vorgestellte Altistin Victoria Tesi-Tramontini, die noch im Vorjahr in Wien in Gluck's Oper *„La Semiramide“* mitgewirkt hatte, dazu der deutsche Tenor Anton Raaff und schließlich der zweitbeste Kastratensänger aller Zeiten, Gaetano Majorano, genannt *„Caffarelli“*.

Dementsprechend stark fiel bei diesen Opern in Wien der Jubel aus.

---

48 Die Muse Terpsicore ist die Muse des Tanzes und des Chorgesangs. Diese Stilmittel – Tanz und Chorgesang - kommen reichlich in Gluck's Oper *„Telemaco“* von 1749 vor, nicht jedoch in der Oper *„Antigono“*, 7 Jahre später!

Es folgten, um Jommelli als Komponisten in Wien weiter zu verankern, noch zwei seiner bereits bekannten, aber jetzt auch neu bearbeiteten Opern *„Catone in Utica“* und *„Merope“*, im Folgejahr auch noch die Pasticcios *„Euridice“* und *„Andromeda“*.

Jommelli wurde während seines Aufenthaltes in Wien auch mehrfach von der Kaiserin Maria Theresia zum gemeinsamen Konzertieren am Cembalo empfangen und erhielt jedes Mal für seine Verdienste reiche Geschenke! Daneben pflegte er durch persönlichen Kontakt auch die Freundschaft mit Pietro Metastasio, der sich auf Dauer in Wien niedergelassen hatte. Jommelli wird später behaupten, er habe von Metastasio mehr gelernt als von Durante, Leo, Feo und Padre Martini zusammen.

Wahrscheinlich schon im Herbst 1749 – da wir mit *„Ciro riconosciuto“* in Venedig eine weitere Jommelli-Oper antreffen, die er vielleicht selbst einstudiert hat -, spätestens aber im April 1750, nach Aufführung seiner Oper *„L’uccellatrice“* in der Lagunenstadt, muss Jommelli dann wieder nach Rom zurückgekehrt sein. Mit diesem minutiös geplanten und letztlich auch verdienten Erfolg hatte Niccolò Jommelli in Wien als Komponist einem Christoph Willibald Gluck den Rang streitig gemacht, noch ehe sich dieser dort überhaupt auf Dauer platzieren konnte.

CATO
In
UTICA.
In einer Musicalischen
OPERA
Auf dem von Ihrer Kaiserl.
Königl. Majestät privilegirten
Neuen
THEATRO
Nächst der Burg zu Wien
Vorgestellet
In dem Jahr 1749.
Ubersetzt J. L. v. G.
Gedruckt bey Joh. Peter van Ghelen, Kaiserl. Königl. Hof-Buchdruckern.

Deckblatt des Libretto für Jommelli's Oper "Catone in Utica".

Zur Kenntnis genommen haben dies alles Gluck’s bisherige Biografen nicht!

Für Jommelli war alles bestens gelaufen, zumal er sich jetzt auch noch durch die geforderte Anerkennung im Ausland für den renommiertesten und am besten dotierten Posten der geistlichen Musik im Kirchenstaat qualifiziert hatte.

Gluck aber war in Rom bis auf die formelle Aufnahme in der Akademie der Arkadier leer ausgegangen.

Ob er sich schon zeitig im Jahr 1749 oder erst zum Jahreswechsel 1749/50 auf den Heimweg machte, ist ungewiss, aber es dauerte es nicht lange, da konnte er in Prag seine Oper *„Ezio“* inszenieren, zu der ihn der italienische Impresario **Giovanni Locatelli** zuvor verpflichtet hatte. Er gibt mehrere Gründe, warum sich Gluck gerade für diesen Metastasio-Stoff entschied, aber vielleicht geschah dies auch in der Absicht, mit einer besonders guten Leistung alsbald Jommelli’s Wiener Version des Vorjahres wieder vergessen zu machen!

Was aber Niccolò Jommelli anbelangt, so begann ihm am Gipfel seiner Laufbahn allmählich der Erfolg in den Kopf zu steigen!

Wir zählen das Jahr 1750:

Den Posten als Vizekapellmeister der *Cappella Julia* in Sankt Peter in Rom, den er schon zu Beginn des Heiligen Jahres hätte übernehmen sollten, trat er erst relativ spät, am 14. Juni 1750 an, was ihm einige Kritik von Seiten der Kurie einbrachte, da er zuvor am Himmelfahrtstag im *Teatro San Samuele* in Venedig die weltliche *Buffa-Oper „L'uccellatrice"* inszeniert hatte. Nichtsdestotrotz entwickelte Jommelli nach seinem verspäteten Amtsantritt in den beiden Folgejahren eine reiche kompositorische Tätigkeit für den Papst und den Heiligen Stuhl, mit mehr als 40, z. T. sehr umfangreichen geistlichen Kompositionen.[49]

Dennoch brachte es der erfolgsverwöhnte Jommelli nicht fertig, sich allein auf den Kirchendienst zu konzentrieren, zumal ihn in Bälde weitere, zum Teil sehr lukrative Aufträge zu weltlichen Opern erreichten. So wurde in Jahr 1751 im *Teatro Argentina* in Rom seine *„Ifigenia in Aulide"* aufgeführt, 1753 im *Teatro Alberti* die Oper *„Attilio Regolo"*, danach auch Opern in Turin und Bologna, und erstmalig 1749 auch eine Oper Parma (*„Demetrio"*) und 1753 auch zwei Opern in Mailand (*„Demofoonte" und „Lucio vero"*) wobei hier die Quellenlage etwas unsicher ist.

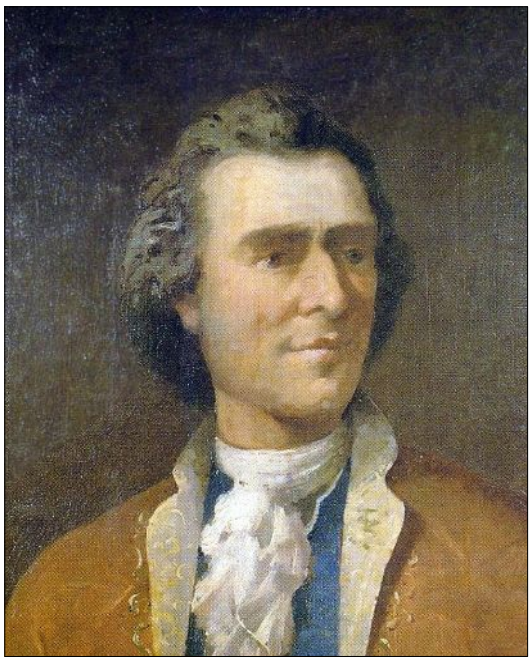
Teatro Argentina 1747, Gemälde von Giovanni Paolo Panini. In der ersten Reihe die Kardinäle!

Wahrscheinlich gelang dies alles unter der anhaltenden Protektion des Kardinals Alessandro Albani, der in seinem Palais in Rom auch andere Kunstrichtungen pflegte als allein die Kirchenmusik.

Spätestens ab dem Jahr 1751 muss sich in Rom eine ernstzunehmende Opposition gegen Jommelli in gewissen Kreisen des Stadtadels und des Klerus formiert haben, die wir zunächst nicht näher definieren können, die aber sicherlich mit seinen zunehmenden Star-Allüren zusammenhing. Und dies zeitigte, wörtlich genommen, tödliche Folgen!

49 Vgl. die Aufstellung bei Wolfgang Hochstein: Niccolò Jommelli (1714-1774) als Vizekapellmeister an S. Pietro in Rom, in: Die Musikforschung, 33. Jahrgang, Heft 2 (April–Juni 1980), S. 189ff.

Der Mordfall „Terradellas“



Domènech Terradellas, Gemälde von Beniamino Parlagreco.

Ganz unvermutet entstand Jommelli im Jahr 1751 ein weiterer und nunmehr sehr störender Konkurrent um die Publikumsgunst in Rom. Es handelt sich um den Komponisten und ehemaligen Kapellmeister **Domènech Terradellas**!

Terradellas war im Gegensatz zu Jommelli, der als Sohn eines reichen Tuchmachers geboren wurde, eher ein Naturbursche: Als Sohn einfacher katalanischer Bauern stammte er - so wie Gluck als Sohn eines oberpfälzisch-böhmischen Försters - aus einfachsten Verhältnissen und war seitens der schwer arbeitenden Familie zwar mit gutem Willen, aber sicher nicht mit musikalischem Geist und Wissen und verfeinerter Lebensart erfüllt worden. Und dennoch hatte er es inzwischen als Opern-Komponist zu etwas gebracht, wenngleich sein vorheriger Posten als Kapellmeister an der Kirche der Spanier in Rom sicherlich nicht mit Jommelli's Posten im Vatikan vergleichbar war.

Zurück in Rom und befreit von den Einschränkungen des Heiligen Jahres 1750, welches mit dem Weihnachtstag zu Ende gegangen war, stellte Terradellas zeitig im Frühjahr 1751 seine neue Oper *„Sesotri re d'Egitto“* dem römischen Publikum vor. Offizielle Berichte, dass diese Oper Terradellas' durchgefallen sei, scheinen nicht zu stimmen - ganz im Gegenteil:

Besondere Brisanz hat der Bericht eines Augenzeugen, der fast 50 Jahre später in der *„Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung“*[50] erschien. Er besagt, dass in Rom damals nicht die Oper Terradellas' durchgefallen sei, sondern vielmehr eine vorangegangene Oper Jommelli's.

Deshalb sei es anschließend zur Prägung einer Spottmünze und zur heimtückischen Ermordung Terradellas gekommen!

Der komponierende Terradellas am Clavichord, Karikatur von Pier Leone Ghezzi, 1743.

50 Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 24, den 12ten März 1800, Sp. 429-432. URL: https://archive.org/details/bub_gb_XAUVAAAAQAAJ/page/n247/mode/2up.

Hier zunächst der Originalausschnitt der Leipziger Zeitung (mit von uns hervorgehobenem Text):

429 1800. März. 430

Horn: Aimable Puissant (Seine). Flöte: Jean-Louis Tulou, und Joseph Guillou (Seine). Klarinette: Marie-Pierre Petit, und François-Antoine Marchand (Seine). Violine: Ferdinand Gasse (aus Neapel). Violoncell: L. Pierre Lartique (Seine), Charles Thomas (Herault), und Gabriel Berteau (Niederrhein). Pianoforte: Louis Philibert Saint-Aubin (Bouches-du-Rhone); Christian Kalkbrenner (aus Deutschland); Annette Solere, und Friedrich Lobry (Seine).

Accessit.

Hortense Benard (Loiret), Jeanne Bousquier (Seine), Joseph Dausoigne Mehul (Ardennes), Nicolas Poulain, Benigne-Rene, Richard, Stephanie Legrand, und Jean Treville (Seine).

Der Saal war voll. Die Tonstücke, die Solo's, und alle Zöglinge wurden mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Die Rede des Ministers machte auf das Publikum einen sehr grossen Eindruck: Beobachter würden haben bemerken können, dafs die Beyfallsbezeugungen eine verdiente Huldigung nicht blos gegen die kraftvolle Beredsamkeit des Redners, sondern auch gegen die treffenden Wahrheiten ausmachten, von denen sein Vortrag erfüllt war. (Im Auszuge aus dem *Journ. de Paris Nr. III. 21. Nivose, 8. année de la Rep.*)

Anekdoten.

Der Italiener Jomelli und der Portugiese Terradellas, zwey junge wetteifernde Opernkomponisten, befanden sich zu gleicher Zeit in Rom *) und buhlten um den Beyfall des Publikums. Beyde hatten Anhänger und Vertheidiger, die oft in offener Fehde gegen einander zu Felde zogen. Jomelli, der nachher auch in Deutschland eine vortheilhafte Rolle spielte, und Schöpfer eines verfeinerten musikalischen Geschmacks an dem Wirtembergischen Hofe ward, welcher sich bis auf den heutigen Tag erhält, schmeichelte dem Ohre durch seinen trefflichen Melodieengang, und gewann dadurch besonders die Zuneigung der Operistinnen und der Halbmänner, für die er seine Arbeiten so vortheilhaft einzurichten wufste, dafs sie auch in den unbedeutendsten Arien und begleiteten Recitativen gefallen und glänzen konnten, ob er gleich, damals wenigstens, im Fundamente des musikalischen Satzes, nicht dreiste genug seyn durfte, es mit wichtigern Männern seines Zeitalters aufzunehmen. — Man macht diesem Künstler ohnehin auch in spätern Zeiten den Vorwurf, dafs er mit italienischem Leichtsinne nur zu oft einer schönen Melodie oder einer schmeichelnden Harmonie die goldnen Gesetze der Kunst und die selbstständige Kraft des kernhaftern Ausdrucks aufgeopfert habe. Ob aus Mangel an tieferer Einsicht, oder mit Vorsatz, kann und will ich nicht entscheiden: das aber weifs ich ganz gewifs — Jomelli's Partituren wimmelten von Schnitzern, die ein Anfänger vermeiden würde; aber sein hinreifsender, schmelzender, göttlicher Gesang betrog selbst das geübteste Ohr des Zuhörers bey der Ausführung. In schweren Fällen erholte er sich oft Raths bey Andern; aber immer nur bey Leuten seiner Nation, weil er keinem Deutschen Rede gönnen wollte, oder sich vor ihnen fürchtete. Der Herzog, als ein unbezweifelter Kenner, sahe diese Schwäche seines Lieblings wohl ein, und darum sind keine Handpartituren von Jomelli jemals ins Publikum gekommen.

Der junge Terradellas, kaum zwey und zwanzig Jahr alt, war im Gegentheil ein aufstrebendes Genie, das die musikalische Sprache der Leidenschaften ganz in seiner

*) Einige wollen diese Scene nach Venedig verlegen, allein ich habe die Geschichte selbst aus dem Munde eines Mannes, der sich eben damals in Rom aufhielt. d. Eins.

431 1800. März. 432

Gewalt hatte, und nicht einer Prima Donna zu Gefallen den Text eines Allegro's zum Amoroso verunstaltete. Hiermit verband er tiefere Kenntnisse der allmächtigen Harmonie, und regelmäfsige Kühnheit in zweckmäfsigen, raschen Uebergängen, die sein Gegner Jomelli oft nur zufällig aus dem Glückstopfe zog. *) Natürlich hatte er durch diese Vorzüge die Beystimmung des Kennerpublikums für sich, und diese galt ihm mehr, als das Bravissimo der Kastraten und Theaterdamen.

Beyde Nebenbuhler führten während der Carnevalszeit, in einem Zeitraume von vierzehn Tagen, ihre Kunstwerke öffentlich auf. Terradellas hatte das Glück, oder — das Unglück, der erste zu seyn, der sich vor dem Richterstuhle des Publikums einstellte. Der Beyfall, den er einerndtete, war ohne Beyspiel. Acht Tage darauf hoffte Jomelli seinen beglückten Gegner zu demüthigen, denn er verliefs sich auf den Schutz der Damen: aber — er that einen Fehlschufs, und der kraftvolle Portugiese rifs ihm den streitigen Kranz aus der schwächern Hand. — Jomelli wurde ausgepfiffen!

Die freudetrunknen Anhänger des Terradellas ahndeten nicht die schreckliche Folge, welche sie durch ihren Enthusiasmus vorbereiteten. Sie liefsen eine Medaille auf ihn prägen. Hier war er auf einem Triumphwagen vorgestellt, und Jomelli zog ihn als Sklave durch die Strafsen von Rom. Auf dem Revers standen die einzelnen Worte: *io sono capace* — gerade Worte, welche in einem von Jomelli's neuesten Recitativen vorkamen. Am folgenden Morgen, nach der Verbreitung dieser Schaumünze, fand man den Leichnam des Siegers Terradellas mit Dolchstichen durchwühlt in der Tiber. Banditen hatten ihn ermordet!

Eine polnische Judenfamilie wollte sich bey ihrem Aufenthalte zur Messe in — — an einem Sabbathabend, bey feyerndem Handel, die Güte thun, ein Schauspiel zu sehen. Man gab gerade Benda's *Ariadne*. Als Ariadne erwachte, und wiederholt: Theseus, mein Theseus — rief, schüttelte der Hausvater schon verschiedenemale etwas unwillig mit dem Kopfe; als sie beym Erwachen des Sturms denselben Ausruf noch ängstlicher wiederholte, vermochte er seinen Unwillen nicht mehr in sich zurückzupressen, und sagte eifrig zu seinem Nachbar:

„Na — da seht mir — so sind sie, die „grofsen Damen! Hat kaum ausgeschlafen — „und macht sie nicht ein Geschrey um ihr „Theezeug!" —

*) Die wenigen Arien und Recitative, die von dem letzten Werke des Terradellas zu uns Deutschen gekommen sind, beweisen dieses. — Im akkompagnirten Recitativ zeigte er seine ganze Stärke, und dieser Punkt erregte besonders den Neid des Italieners, der sich hierauf mit Recht nicht wenig einbildete. Terradellas hat übrigens auch Kirchensachen geschrieben, wovon ich aber nur ein Motett gehört habe, worauf sich ein Pergolese etwas zu Gute gethan haben würde. A. d. Eins.

(Hiebey die Kupfertafeln II. und III., nebst dem Intelligenzblatt Nr. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Es handelte sich in der Tat um eine Nachricht von erheblicher Sprengkraft.

Schon der katalanische Musikwissenschaftler **Joseph Rafel Carreras i Bulbena** (1860-1931) hatte intensiv über seinen Landsmann Terradellas forscht und 1908 in einer Publikation die gut begründete Vermutung geäußert, dass hinter der Veröffentlichung kein Geringerer als der allseits bekannte Kapellmeister und Musikschriftsteller **Johann Friedrich Reichardt** (1752-1814) stehe! Reichard schrieb in der Tat des Öfteren für die Leipziger Zeitung und hatte 1783 und zuletzt 1790 auch Italien bereist. Von einem Besuch in Rom hatte er die Partituren zweier Opern Terradellas' in Abschrift mitgebracht, nämlich *„Merope"* (1743) und *„Sesostri re d'Egitto"* (1751). Demnach dürfte er 1800 so ziemlich der einzige Fachmann in Deutschland gewesen sein, der sich zur Musik Terradellas' differenziert äußern konnte - genauso, wie es der anonyme Informant im Artikel der Leipziger Zeitung auch tat!

Doch geben wir zunächst den Inhalt der unter der Rubrik *„Anekdoten"* abgedruckten Meldung, der in der Abbildung nur schlecht leserlich ist, ein weiteres Mal, so wortgetreu wie möglich, aber in der Orthografie dem modernen Sprachgebrauch angepasst, wieder:

„Der Italiener Jommelli und der Portugiese[51] *Terradellas, zwei junge wetteifernde Opernkomponisten, befanden sich zu gleicher Zeit in Rom*)*[52] *und buhlten um Beifall des Publikums. Beide hatten Anhänger und Verteidiger, die oft in offener Fehde gegen einander ins Feld zogen.*

Jommelli, der nachher auch in Deutschland eine vorteilhafte Rolle spielte und Schöpfer eines verfeinerten musikalischen Geschmacks am Württembergischen Hof war, welcher sich bis auf

51 Zwar wusste der Informant, dass Terradellas weder Spanier (resp. *„Castillano"*) noch Italiener war, aber er irrte dennoch in der Nationalität: Terradellas war Katalane, keine Portugiese!

52 Hier die Fußnote im Originaltext: „*) *Einige wollen diese Szene nach Venedig verlegen; allein ich habe die Geschichte selbst aus dem Munde eines Mannes, der sich eben damals in Rom aufhielt."*

den heutigen Tag erhält, schmeichelte dem Ohr durch seinen trefflichen Melodiengang und er gewann dadurch besonders die Zuneigung der Operistinnen und der Halbmänner[53]*, für die er seine Arbeiten so vorteilhaft einzurichten wusste, dass sie auch in den unbedeutendsten Arien und begleiteten Rezitativen gefallen und glänzen konnten, obwohl er, damals wenigstens, im Fundament des musikalischen Satzes nicht dreist genug sein durfte, es mit den wichtigeren Männern seines Zeitalters aufzunehmen. Man macht diesem Künstler ohnehin auch in späteren Zeiten den Vorwurf, dass er mit italienischem Leichtsinn nur zu oft einer schönen Melodie oder einer schmeichelnden Harmonie die goldenen Gesetze der Kunst und die selbstständige Kraft des kernhafteren Ausdrucks aufgeopfert habe. Ob aus Mangel an tieferer Einsicht oder mit Vorsatz, kann und will ich nicht entscheiden: Das aber weiß ich ganz gewiss – Jommelli's Partituren wimmelten von Schnitzern, die ein Anfänger vermeiden würde, aber sein hinreißender, schmelzender, göttlicher Gesang betrog selbst das geübteste Ohr des Zuhörers bei der Ausführung. In schweren Fällen holte er sich oft Rat bei anderen; aber immer nur bei Leuten seiner Nation, weil er keinem Deutschen Rede gönnen wollte, oder weil er sich vor ihnen fürchtete. Der Herzog, zweifelsohne ein Kenner, sah diese Schwäche seines Lieblings wohl ein, und darum sind keine Handpartituren von Jommelli jemals ins Publikum gekommen.*

Der junge Terradellas, kaum 22 Jahre[54] *alt, war im Gegenteil ein aufstrebendes Genie, das die musikalische Sprache der Leidenschaften ganz in seiner Gewalt hatte und nicht, um einer Primadonna zu gefallen, den Text eines Allegros zum Amoroso verunstaltete. Hiermit verband er tiefere Kenntnisse der allmächtigen Harmonie und regelmäßige Kühnheit in zweckmäßigen raschen Übergängen, die sein Gegner Jommelli oft nur zufällig aus dem Glückstopf zog.*)*[55] *Natürlich hatte er durch diese Vorzüge die Zustimmung des Kennerpublikums für sich, und diese galt ihm mehr als das Bravissimo der Kastraten und Theaterdamen.*

Beide Nebenbuhler führten während der Karnevalszeit, in einem Zeitraum von 14 Tagen, ihre Kunstwerke öffentlich auf. Terradellas hatte das Glück, oder – das Unglück, der erste zu sein, der sich vor dem Richterstuhl des Publikums einstellte. Der Beifall, den er erntete, war ohne Beispiel.

Acht Tage darauf hoffte Jommelli seinen beglückten Gegner zu demütigen, denn er verließ sich auf den Schutz der Damen: aber – er tat einen Fehlschluss, und der kraftvolle Portugiese riss ihm den streitigen Kranz aus der schwächeren Hand. - J o m m e l l i w u r d e a u s g e p f i f f e n !

Die freudetrunkenen Anhänger Terradellas ahnten nicht die schreckliche Freude, welche sie durch ihren Enthusiasmus vorbereiteten. Sie ließen eine Medaille auf ihn prägen. Hier war er auf einem Triumpfwagen vorgestellt, und Jommelli zog ihn als Sklave durch die Straßen von Rom. Auf dem Revers standen die einzelnen Worte: I o s o n o c a p a c e – gerade Worte, welche in einem von Jommellis neuesten Rezitativen vorkamen. Am folgenden Morgen, nach der Verbreitung dieser Schaumünze, fand man den Leichnam des Siegers Terradellas mit Dolchstichen durchwühlt im Tiber. B a n d i t e n h a t t e n i h n e r m o r d e t !"

53 Gemeint sind die Sopranistinnen und Sopran- und Altkastraten!

54 Hier irrt der Einsender ein zweites und letztes Mal. Terradellas wurde am 13. Februar 1713 in Barcelona getauft, er war also im Jahr 1751, um das es hier geht, 38 Jahre alt und damit sogar ein Jahr älter als Jommelli oder Gluck.

55 Hier die Fußnote im Originaltext: „**) Die wenigen Arien und Rezitative, die von dem letzten Werk des Terradellas zu uns Deutschen gekommen sind, beweisen dieses. - Im akkompagnierten Rezitativ zeigte er seine ganze Stärke, und dieser Punkt erregte besonders den Neid des Italieners, der sich hierauf mit Recht nicht wenig einbildete. Terradellas hat übrigens auch Kirchensachen geschrieben, wovon ich aber nur eine Motette gehört habe, worauf sich ein Pergolese etwas zu Gute getan haben würde. A. d. Eins."*

Soweit die Schilderung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Der Jommelli-Biograf Hermann Abert stellte 1908 diesen Vernichtungsschlag gegen Terradellas als gänzlich unglaubwürdige *„Räubergeschichte“*[56] hin. *„Dieser Bericht trägt den Stempel sensationellster Erfindung an der Stirne.“*[57] Jommelli sei ein *„hochachtbarer sittlicher Charakter“* gewesen, meinte Abert, ließ allerdings für diese Annahme jegliche Begründung und jeglichen Nachweis vermissen.

Abert stieß damit in dasselbe Horn, auf dem bereits 1869 der italienische Forscher, Archivar und Bibliothekar Francesco Florimo in seinem Werk *„Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli - Historischer Bezug zur Musikschule von Neapel“*[58] geblasen hatte. Zwar berichtete Florimo ausführlich über Terradellas' Laufbahn und Leben in Rom und verschwieg den Bericht in der Leipziger Zeitung nicht, aber meinte dazu nur lapidar: *„Però questa strana e funesta storia è tanto falsa, quanto odiosa, ingiusta e nauseante - Aber diese seltsame und unheilvolle Geschichte ist ebenso falsch wie hasserfüllt, unfair und ekelerregend.“*[59]

Für uns ist entscheidend: Weder Abert noch Florimo waren der Sache nachgegangen – und Terradellas ist tatsächlich ganz unvermutet 1751 aus dem Leben beschieden!

Die fehlende Umfeld-Recherche, an die sich bisher auch kein anderer gewagt hat, wollen wir nun nachholen, denn immerhin waren uns ja schon im bisherigen Leben Jommelli's einige merkwürdige Verhaltensweisen und Charakterschwächen aufgefallen – und dies lange, bevor wir von dieser Mordgeschichte erfuhren.

Ehe wir in die Details einsteigen, stellt sich die Kardinalfrage:

Warum hätte jener Augenzeuge aus Rom im Jahr 1800 über ein Ereignis lügen sollen, das fast ein halbes Jahrhundert zurücklag, bei dem alle beteiligten Personen schon nicht mehr am Leben waren? Warum hätte er lügen sollen angesichts der Tatsache, dass um 1800 Jommelli's, aber auch Terradellas' Kompositionen in Deutschland längst eine Ablösung durch aktuellere und beliebtere erfahren hatten?

Unseres Erachtens konnte es ihm nur um das gehen, was das Ziel eines jeden Wissenschaftlers sein müsste: Der geschichtlichen Wahrheit nach Jahrzehnten der Verdrehung endlich zum Sieg zu verhelfen!

Sicher: Die Informationen, die der Einsender – wahrscheinlich Reichardt! - erhalten hatte, waren nicht in allen Punkten präzise, aber immerhin berichtete er ja in einer Fußnote davon, dass er beileibe nicht der einzige war, der um den Mordfall *„Terradellas“* wusste. Das heißt schon einiges!

Wenn die Information darüber bis 1800 nur hinter vorgehaltener Hand weitergeben worden waren, so nimmt es auch nicht wunder, dass sich einige irrige Annahmen, z. B. über den Ort des Geschehens (Venedig statt Rom) oder über die Landsmannschaft Terradellas', einschleichen konnten.

56 Obwohl in dem Bericht kein Wort von einem Raubmord steht.
57 Abert, Jommelli, S. 56.
58 Band 1, ab Seite 265.
59 A. a. O., S. 266.

Dass der Einsender bei dieser Veröffentlichung anonym bleiben wollte, liegt wohl auch nicht an seiner Feigheit, sondern an der politischen Brisanz, die in der Nachricht steckt. Auch wenn viele Jahre vergangen waren: Die einflussreichen Kreise in Rom, die vermutlich für Terradellas' Beseitigung gesorgt hatten, waren u. U. noch immer am Werk, vor allem dann, wenn sie der römischen Kurie zuzurechnen waren! So war der Informant in der Tat gut beraten, weder seinen Namen noch den seines Gewährsmannes preiszugeben.

Wir wollen im Folgenden, um den Verlauf der Analyse etwas abzukürzen und den Leser nicht zu sehr mit methodischen Details der Recherche abzulenken und zu belasten, diese Mordgeschichte hypothetisch als gegeben hinnehmen und dann sorgfältig prüfen, ob sie sich mit den objektivierbaren Daten zu Jommelli und Terradellas in Einklang bringen lassen:

Zunächst: Die Geschichte muss sich in der Tat im Jahr **1751** in Rom abgespielt haben.

Jommelli hatte im Vorjahr seinen Dienst als Kapellmeister von St. Peter in Rom verspätet angetreten und deshalb nahezu das gesamte Heilige Jahr 1750 damit verbracht, geistliche Werke für den Heiligen Stuhl zu komponieren und einzustudieren, in erheblichem Umfang und unter erheblichen Anstrengungen, wie er selbst sagte.[60]

Doch dann ging er zum Jahreswechsel noch an die Opera seria *„L'Ifigenia in Aulide"*, welche im Karneval des Jahres 1751 im *Teatro di Torre Argentina*, in dem von der Familie Sforza Cesarini[61] ab 1730 errichteten und von großen Teilen der römischen Kurie präferierten Stadttheater, uraufgeführt wurde. Als Premierentag wird in einigen Publikationen der 9. Februar genannt;[62] doch entspricht dieser Tag einem gewöhnlichen Werktag (Dienstag), sodass wir den vorangegangenen Samstag, den 6. Februar 1751, präferieren.

Nach den Angaben der Musikalischen Zeitung müsste dann Terradellas' Oper *„Sesostri re d'Egitto"* schon 14 Tage vorher über die Bühne gegangen sein, dies wäre Samstag, der 23. Januar 1751, gewesen. Leider weist auch in diesem Fall das erhaltene Libretto kein genaueres Datum aus, aber wenigstens wird in ihm der Karneval 1751 bestätigt, der mit dem Aschermittwoch, den 24. Februar 1751, endete. Diese Premiere fand im *Teatro delle Dame* alias *Teatro Alibert* statt.

Soweit unsere Annahmen. Selbst wenn die tatsächlichen Aufführungsdaten im Wochenend-Schema von den von uns präferierten abgewichen sein sollten, ergibt sich hier keine innere Unstimmigkeit zwischen Anekdote und Kalender-Realität.

Schon acht Tage später – hier ist offen, ob nach Terradellas' oder nach Jommelli's Uraufführung, also am Sonntag, den 3. oder den 16. Februar 1751 - soll Jommelli bereits versucht haben, Terradellas öffentlich zu demütigen – unter dem *„Schutz der Damen"*. Dieser Erfolg stellte sich dann offensichtlich nicht ein, sodass Terradellas in Bezug auf die Publikumsmeinung als Sieger aus dem Vergleich beider Opern hervorgehen konnte.

---

60 Erstbiograf Saverio Mattei hatte folgende Information aus dem Munde Jommelli's selbst: *„Or egli confessava, che si era così immerso nel 50. in questi studi gravi e severi … - Nun gestand er, dass er sich im Jahr 1750 so sehr in diese schweren und gestrengen* [kirchlichen] *Studien versenkt hatte …" Vgl.* Saverio Mattei: Elogio del Jommelli …, Neapel 1785, S. 83f. Nahezu wortgleich auch bei Francesco Florimo: La scuola musicale di Napoli, Kap. Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana, Bd. 1, Neapel 1880, S. 233.

61 Weswegen Jommelli seine Oper der Schirmherrin *„Anna Barberini, Duchessa Sforza Cesarini, Principessa Savelli, Peretti, Cabrera"* widmete.

62 Vgl. Corago-Datenbank der Università du Bologna, Libretti Jommelli, URL: http://corago.unibo.it/risultato libretti autore/Jommelli%20Niccol%C3%B2.

Welche Damen waren hier gemeint?

Dazu muss man wissen, dass in der Barockzeit gerade der weibliche Adel einen ungeheuren Einfluss auf die Opernpraxis ausübte - egal, in welcher Stadt. So haben z. B. Gluck und sein Impresario Locatelli nahezu gleichzeitig mit den römischen Komponisten im fernen Prag zwei Opern den adeligen Schutzdamen – „a*lle Dame protettrici dell'Opere*“ -, unterstellt, nämlich die Oper „*Ezio*“ (1750) und die Oper „*Issipile*“ (1752). Es waren genau diese Damen, die das Stadtgespräch über eine Oper dominierten und die Opernaufführungen überhaupt erst möglich machten, indem sie z. B. ihre Ehemänner zur Finanzierung heranzogen. In Prag wird das in den jeweiligen Vorworten der Libretti sogar wortwörtlich erwähnt.

Nicht anders in Rom. Doch welche Damen hätte Jommelli zu seinem Schutz zuziehen können?

Was das *Teatro Argentina* anbelangt, in dem er seine Oper zelebriert hatte, so verließ er sich vielleicht auf die Widmungsträgerin des Libretto aus dem Hause Sforza Cesarini, **Anna Balberini**, und auf deren weibliche Bekannte und Verwandte. Sie bestimmten das Stadtgespräch sicherlich mehr als die Männer, sie beeinflussten bedarfsweise auch das Feuilleton, sie entschieden im Einzelfall durchaus mit, ob eine Oper Wiederholungen fand.

Doch hier scheint sich an jenem Sonntag für Jommelli keine Hilfe ergeben zu haben. Wahrscheinlich scheute man das Stadtgespräch, das eindeutig zugunsten Terradellas' ausgefallen war!

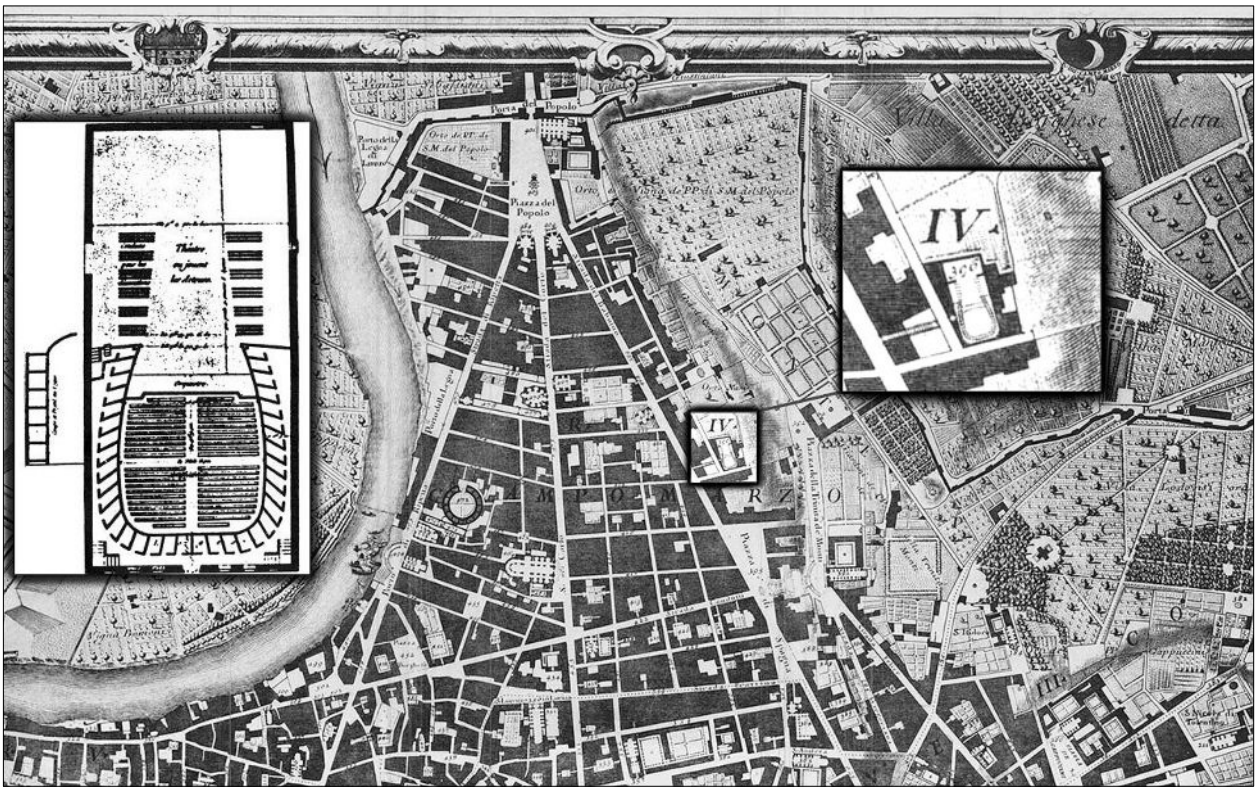
Wir glauben weniger daran, schließen aber nicht aus, dass die „*Dame*“ des *Teatro delle Dame*, in dem Terradellas seine Oper inszeniert hatte, einem Jommelli zur Seite gesprungen wären. Dahinter stand niemand anderes als die damalige Theaterleitung, die ja den Begriff „*Dame*“ sowohl ihrem Theater als Namen als auch speziell Terradellas' Libretto als Widmungsträger vorangestellt hatte. Sollte sie nun auf Befehl Jommellis und seiner Hintermänner ihren Kompositionsstar diskreditieren und diffamieren? Es wäre ein saftiges Eigentor gewesen! Die Theaterleitung hätte natürlich Terradellas wegen eines „*Flops*“ auch aus dem künftigen Programm nehmen können, es gibt aber keinen Hinweis darauf, dass solches geschah.

Aber eine Einflussnahme gleich welcher Art scheint es gegeben zu haben, denn immerhin finden wir im *Teatro delle Dame* im Winter desselben Jahres, in dem Terradellas starb, genauer gesagt am 28. Dezember 1751, tatsächlich Jommelli gesetzt - mit einer weiteren Oper namens „*Talestri*“. Vielleicht geschah dieser Wechsel zu Jommelli ganz gezielt, um den Einnahmeverlust, der für das Theater mit dem Tod Terradellas' verbunden war, auszugleichen und so die Theaterleute und belastende Gerüchte zum Verstummen zu bringen!

Nun muss man wissen, dass Terradellas als Spanier[63] gerade in diesem ganz aus Holz erbauten Theater gut aufgehoben war, denn es lag an der Ecke der *Via Alibert* und *Via Margutta* und damit nur einen Steinwurf von der Botschaft Spaniens beim Heiligen Stuhl am *Spanischen Platz* entfernt.[64] In deren Umfeld sich hatten damals viele katholische Spanier niedergelassen. Terradellas' hatte übrigens in diesem Jahr 1751 eine Wohnung ganz in der Nähe des *Teatro delle Dame* bezogen, in der *Strada Paulina*, heute *Via del Babuino.* Sie verläuft *in* Verlängerung der altrömischen *Via Flaminia* (im Norden Roms), von der *Piazza del Popolo* bis zur *Piazza di Spagna*.

63 Terradellas war zwar gebürtiger Katalane aus Barcelona. Diese Stadt gehörte jedoch nach dem Sieg der spanischen Bourbonen im Jahr 1714 wie ganz Katalanien zum Königreich Spanien und hatte seitdem keine Selbstverwaltung und keinen Autonomiestatus mehr.

64 Die Botschaft im 1620 erbauten „*Palazzo di Spagna*“ liegt östlich des Tiber im Stadtviertel Campo Marzio, an der „*Piazza di Spagna*“ - daher der Name -, mit seiner berühmten „*Spanischen Treppe*“, die 1725 fertiggestellt worden war.



Lage des Teatro delle Dame im Stadtplan von Nolli (1748), nahe der Piazza di Spagna und der ehemaligen Strada Paulina.

Das 1718 gegründete *Teatro delle Dame* hieß ursprünglich nach seinem Erbauer *Teatro Alibert* und war als Ersatz des von Papst Innozenz XII. zerstörten *Tordinona*-Theaters errichtet worden. Damit hatte es eine gewisse anti-kuriale und anti-päpstliche Tradition und war vor Erbauung des *Teatro Argentina* das größte und beliebteste, weil eher freigeistige Theater Roms gewesen. Nach einem Konkurs war es 1726 von einem Konsortium römischer Adeliger aufgekauft und nach einer Renovierung ab dem Jahr 1738 weiterbetrieben worden. Diese Leute, die zum Teil dem Malteserorden nahe standen, gaben ihm den Namen *„delle Dame – der Frauen“*, vielleicht eine provokante Anspielung darauf, dass das vom Heiligen Stuhl abhängige Theaterwesen auf jeglichen Einsatz von Schauspieler<u>innen</u> und Sänger<u>innen</u> hatte verzichten müssen. In diesem Status bespielte es 1751 auch ein Domènech Terradellas. Ansonsten finden wir hier diverse Male Kastraten wie Farinelli, Carestini oder Marchesi in den Hauptrollen. Erst 1798 konnte unter französischer Oberherrschaft mit der Sopranistin Teresa Bertinotti-Radicati eine leibhaftige Frau öffentlich auftreten. Später kam es zu einem allmählichen Niedergang des Theaters; im Jahr 1863 brannte es nieder und wurde hinterher nicht wieder aufgebaut.

Wenn man so will, dann bildeten das eher papstnahe und größere *Teatro Argentina* und das eher weltliche und kleinere *Teatro delle Dame* um 1750 ein Gegensatz-Paar. Hinter beiden Theatern standen mächtige, durchaus konkurrierende Interessengruppen, die sich aus unterschiedlichen Teilen des römischen Stadtadels und der Bevölkerung rekrutierten. Allein wegen der räumlichen Nähe werden die zahlreichen Spanier Roms das *Teatro delle Dame* präferiert haben!

Nach diesen Erläuterungen kommen wir zu einer ganz entscheidenden Frage:

War es überhaupt möglich, dass sich hinter Terradellas und seiner Oper *Sesostri* eine Gruppe von einflussreichen Römern gestellt hatte, die sich im herben Gegensatz zu Jommelli sahen und diesem seine Stellung als päpstlicher Kapellmeister und seinen Einfluss in Rom neideten?

Nicht anders kann ja die besagte Spottmedaille verstanden werden, für deren Prägung Einfluss und Geld aus dritter Hand vonnöten waren.

Dass Jommelli damals in Rom als Favorit gesetzt war, setzen wir als gegeben voraus, denn immerhin war er ja schon einige Jahre für die Kurie tätig gewesen – auch in Oberitalien gegen einen Gluck. Außerdem hatte er inzwischen den wichtigsten Kapellmeister-Posten der römisch-katholischen Kirche vereinnahmt und sich vor allem der Protektion des einflussreichen Kardinals Albani und des Herzogs von York versichert.

Galt Ähnliches auch für Terradellas, der ja ganz plötzlich in diesem Jahr in Rom aufgetaucht war - nach einem längeren Auslandsaufenthalt in London, Paris und in Oberitalien? Einem echten *„Newcomer“* hätte man eine öffentliche Provokation Jommelli's, wie sie die Spottmedaille darstellte, kaum zutrauen können!

Doch Terradellas war kein Newcomer. Er war, wie bereits erwähnt, in Rom bestens bekannt und hatte ebenfalls eine Anhängerschaft hinter sich versammelt. Wie Jommelli hatte Terradellas in Neapel studiert, im Gegensatz zu diesem ausschließlich in der Schule von Francesco Durante, und schon im Karneval 1738/39 und 1742/43 waren in Rom seine Opern *„Astarto“* und *„Merope“* (beide am 3. Januar), mit Erfolg im *Teatro delle Dame* über die Bühne gegangen, wohlgemerkt nach Libretti des Wiener Hofdichters Apostolo Zeno (1668-1750).

Wohl in Konsequenz dieses Erfolges hatte Terradellas im Jahr 1743 sogar den wichtigen Dauerposten eines Kapellmeisters an der Kirche *„San Giacomo degli Spagnuoli – Sankt Jakob der Spanier“*[65] erhalten und diesen über 2 Jahre mit geistlichen Kompositionen inhaltlich gefüllt, ehe er ihn nach internen Querelen 1745 wieder verlor. Leider wissen wir nichts über die damaligen Hintergründe, aber ein möglicher Konfliktstoff innerhalb der als *„spanisch“* bezeichneten Bevölkerungsgruppe Roms liegt in der Tatsache, dass Terradellas als gebürtiger Katalane kein echter Spanier war und eventuell einer Fraktion latent aufsässiger Katalanen in Rom zugezählt wurde, die insgeheim lieber die Habsburger als die Bourbonen auf dem spanischen Königsthron[66] gesehen hätten. Die Wahl des von ihm bevorzugten Librettisten Zeno, aber auch sein Status als *„Durantista“* deuten in diese Richtung!

Man sieht also: Der Name *„Terradellas“* war 1751 in Rom durchaus ein Begriff, der Komponist hatte sich schon in den Vorjahren einen Namen gemacht, er hatte sehr wahrscheinlich auch schon eine Anhängerschaft um sich versammelt und nachweislich auch schon Anfeindungen einstecken müssen. Dass er zu Jommelli und dessen Unterstützern in einem Gegensatz stand, wird durch den politischen Hintergrund selbstverständlich – lange vor den Opern des Jahres 1751: *„Sesostri“* und *„Ifigenia“*.

Auch in diesen wichtigen Punkten ist also der Inhalt der Mordgeschichte völlig konsistent mit den historischen Begebenheiten!

---

65 Die an der Piazza Municipio gelegene Kirche ist schon 1540 von Don Pedro Alvarez de Toledo und einer spanischen Jakobsbruderschaft errichtet und dem Nationalheiligen Spaniens geweiht worden. Zur Zeit der spanisch-bourbonischen Herrschaft in Italien war sie die wichtigste Kirche der spanischen Gemeinde in Rom.

66 In dieser Zeit Philipp V. , bis 1746.

Damit zurück zu den Opern *„Sesostri“* und *„Ifigenia“*.

Die Unterstützer Jommelli's in der späteren Musikwissenschaft haben der Ermordung Terradellas' jegliche Glaubwürdigkeit abgesprochen.[67] Speziell sein Biograf Abert hat obendrein ein Dauergerücht anderer Art referiert, nämlich Terradellas' völlig missglückte Oper *Sesostri* sei *„nach landläufigen Gerüchten“* die Ursache seines Todes gewesen![68] Hier werden also Gerüchte über einen ein Selbstmord angedeutet und Terradellas und seiner Oper nach römischer Tradition der gesenkte Daumen gezeigt!

Dass es sich dabei um einen völligen Missgriff handelt, ist jedem klar, der Terradellas' *„Sesostri red'Egitto“* als schwungvolle Oper genossen hat. Inzwischen liegt mehrere Einspielungen der Oper vor, welche die Schönheit dieses Werkes mit ihren unkonventionellen Accompagnato- und Secco-Rezitativen und ihren vielen wunderschönen Arien selbst dem musikalischen Laien zu Gemüte führen.[69] Genau in diesem Sinn hatte sich schon um 1800 der sachverständige Reichardt, falls er der Autor der anonymen Meldung war, geäußert. Er hat recht behalten: *„Sesostri“* kann 1751 in Rom gar nicht durchgefallen sein, selbst wenn man einen anderen Publikumsgeschmack als heute unterstellt! Die Oper selbst gibt nicht den geringsten Anlass dazu!

Wie aber stand es seinerzeit mit Jommeli's *„Ifigenia“*?

Der Mythos, diese Oper sei ein großer Erfolg gewesen, wurde von Jommelli gegen Ende seines Lebens künstlich erzeugt – und er wurde nach seinem Tod fleißig weiterverbreitet, erst von seinem neapolitanischen Bekannten Saverio Mattei, dann vom Experten Francesco Florimo und schließlich von Hermann Abert und unzähligen weiteren Autoren. Bei Mattei (1785) und bei Florimo (1881, wobei dieser Mattei zitiert) liest sich Jommellis einstige Aussage so:

> *„La sua opera però in contrò ciò non ostante così felicemente, che nel 53. si fece replicare in Napoli con egual successo. - Seine Arbeit* [nämlich die Oper ‚Ifigenia'] *war jedoch so erfolgreich, dass sie im Jahr 1753 in Neapel mit gleichem Erfolg wiederholt wurde …“*[70]

> *„Ciò non ostante l'opera ebbe un esito così felice, que nel 1753 si fece replicare in Napoli con egual successo - Dennoch war die Oper so erfolgreich, dass sie 1753 in Neapel mit gleichem Erfolg wiederholt wurde …“*[71]

---

67 Vgl. spanische Wikipedia zu Terradellas, Fußnote 3: *„Ningún musicólogo serio avala esta teoría - Kein ernsthafter Musikwissenschaftler unterstützt diese Theorie.“*

68 Vgl. Abert, Jommelli, S. 56.

69 Vgl. z. B. Einspielung bei Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=2RTFdlbDC98. Hierzu eine Rezension bei Amazon: *„… Obwohl am starren formalen Seria-Konzept der Zeit vor Glucks Reformen (nur durch ein Terzett und 3 kurze Accompagnatos durchbrochener Wechsel von Secco und Dacapo-Arie) nichts geändert wurde, gelingt dem Komponisten eine für seine Epoche höchstmögliche Verfeinerung aller Parameter: Absolute Souveränität im Umgang mit der menschlichen Stimme, virtuose Beherrschung aller emotionalen Schattierungen, hohe Differenzierung der einzelnen Formteile, ungewöhnlich reiche Klangfarben durch Einbezug von Holz- und Blechbläsern sowie eine ausgereifte Harmonik lassen jede Arie zu einem quasi konzertanten Ereignis für sich werden … Atemberaubend hoch sind die technischen und musikalischen Anforderungen an alle Mitwirkenden, deren Rollen nahezu gleichwertig konzipiert sind, was um 1750 keineswegs die Regel war. Kein Wunder, dass Terradellas zu seiner Zeit zu den führenden Komponisten weltweit gezählt wurde und höchste Zeit, dass er nun endlich aus dem Nebel der Vergessenheit tritt … Insgesamt jedoch liegt mit dieser sorgfältigen und inspirierten Produktion endlich eine Referenzaufnahme in Sachen Terradellas vor, was nicht hoch genug bewertet werden kann. Uneingeschränkte Kaufempfehlung ...“*

70 Vgl. Mattei, Elogio, S. 84.

71 Vgl. Florimo, Scuola, S. 233

Also allein die Wiederholung der Oper in Neapel zwei Jahre später rechtfertigte ihren vorherigen Erfolg in Rom! Wobei in Neapel eine umfangreiche Neubearbeitung Jommelli's vorlag, ebenso wie später bei einigen deutschen Aufführungen. So geht keine überzeugende Argumentation!

Dennoch würde man bei oberflächlicher Betrachtungsweise den proklamierten Erfolg der Oper durchgehen lassen, wenn nicht ausgerechnet der alte Jommelli selbst Mattei gegenüber in einer Art von Freud'schem Versprecher den Misserfolg der römischen Fassung zugegeben hätte!

Dies geschah genau in den Sätzen, die dem zuletzt zitierten Satz vorangingen:

> *„Or egli confessava, che si era così immerso nel 50. in questi studi gravi e severi, che dovendo nel 51. scriver l'Infigenia* [so!] *per Argentina, si trovò così intorpidita la sua fantasia teatrale, che non sapea più produrre un motivo brillante, un espressione gaja, ma sentivasi sempre trasporato ad una certa Ecclesiastica gravità. - Er gestand, dass er sich* [im Heiligen Jahr] *1750* [als Kapellmeister von St. Peter in Rom] *so sehr in diese ernsten und strengen Studien* [der Kirchenmusik] *vertieft hatte, dass er im Jahr 1751, als er die ‚Iphigenie' für das Teatro Argentina schreiben musste, seine theatralische Fantasie so abgestumpft fand, dass er kein brillantes Motiv, keinen freudigen Ausdruck mehr hervorbringen konnte, sondern sich immer in einen gewissen kirchlichen Ernst versetzt fühlte."*[72]

Bei Florimo liest sich derselbe Inhalt so:

> *„Nel tempo que l'occupò, compose molta musica ecclesiastica, ed egli confessa, che si era così immerso nel 1750 il codesti studi gravi e severi, que, dovendo nel 1751 scriver l'Iphigenia per le teatro argentina, trovò così intorpidita la sua fantasia, que non sapeva più produrre un motivo brillante, un espressione gaia, ma sentivasi sempre trasportato ad una gravita ecclesiastica. - In der Zeit seiner Beschäftigung* [in St. Peter in Rom] *komponierte er viel Kirchenmusik, und er gestand, dass er 1750 so sehr in diese ernsten und strengen Studien vertieft war, dass er 1751, als er die Iphigenie für das Theater am Torre Argentina schreiben musste, seine Fantasie so betäubt fand, dass er nicht mehr wusste, wie er ein brillantes Motiv, einen freudigen Ausdruck hervorbringen sollte, sondern sich immer in einen kirchlichen Ernst hineinversetzt fühlte."*[73]

Damit haben wir es schwarz auf weiß und sogar aus dem berufenen Munde des Betroffenen:

Jommelli's Oper war 1751 aus stilistischen Gründen ein Fehlgriff und konnte in keiner Weise mit Terradellas' Oper *„Sesostri"* konkurrieren – genauso wie es die verpönte Mordgeschichte will!

Einmal mehr hat sich diese bis ins kleinste Detail aus wahr erwiesen!

72 Vgl. Mattei, a.a.O.
73 Vgl. Florimo, a. a. O.

SESOSTRI
RE D'EGITTO
Drama per Musica
DA RAPPRESENTARSI
IN ROMA
NEL
TEATRO DELLE DAME
Nel Carnevale dell' Anno
MDCCLI.
DEDICATO
ALLE DAME.
IN ROMA,
Con licenza de' Superiori.
Si vendono da Fausto Amidei Libraro al Corso
il Palazzo del Sig. Marchese Raggi.

L'IFIGENIA
Dramma per Musica
Da Rappresentarsi nel Teatro di
Torre Argentina.
Nel Carnevale dell' Anno 1751.
DEDICATO
All' Illma ed Eccma Signora
LA SIGNORA
D. ANNA BARBERINI
Duchessa Sforza Cesarini, Principessa Savelli, Peretti, Cabrera.
IN ROMA,
Con licenza de' Superiori.
Si vendono da Fausto Amidei Libraro al Corso sotto
il Palazzo del Signor Marchese Raggi.

Deckblätter der Libretti zu den Opern "Sesostri" von Terradellas und "L'Ifigenia" von Jommelli.

Wie ging es weiter?

Über die Opern entstand im Frühjahr ein Streit, die Gemüter in Rom erhitzen sich, und es kam zu mehr oder wenig offen ausgetragenen Feindseligkeiten der zerstrittenen Lager, die sich wohl eine ganze Zeit hinzogen.

Am Ende scheint das Pendel zugunsten Terradellas' ausgeschlagen zu haben, und Jommelli und seine Unterstützer an der Kurie mussten nun sogar um seine weitere Karriere am Heiligen Stuhl fürchten. Doch genau darauf waren die Anhänger Terradellas' offensichtlich aus, sonst hätten sie sich nicht so sehr engagiert! Vermutlich waren auch viele einfache Leute und gebürtige Spanier oder Katalanen darunter, die sich an der Willkür von Teilen der römischen Kurie und am schamlosen Karrierestreben eines Jommelli rieben.

Davon berichtet die Mordgeschichte jedoch nur wenig und spricht lediglich davon, dass *„die freudetrunkenen Anhänger des Terradellas nicht die schreckliche Freude ahnten, welche sie durch ihren Enthusiasmus vorbereiteten …“*

Schließlich entschloss man auf Terradellas' Seite, mit einer Medaille, die man alsbald in Rom zu verbreiten gedachte, Jommelli ein weiteres Mal zu demütigen. Sie prägen zu lassen, nahm sicherlich Geld und Zeit in Anspruch, und es ist sogar anzunehmen, dass die Medaille im Ausland resp. in Spanien oder Katalonien entworfen und geprägt wurde, denn das Ganze musste im Geheimen geschehen, und die Prägestöcke des Vatikans standen für eine solche Aktion wohl kaum zur Verfügung.

Wie dem auch sein: Das bestellte Kontingent an Medaillen (oder auch Münzen) kam noch rechtzeitig in Rom an. Das Motiv, das die Medaille zeigte, und den Zeitpunkt, an dem man sie in Umlauf bringen wollte, hatte man zuvor sorgfältig ausgewählt!

Zunächst zum Aussehen: Wir lesen in der Anekdote: Die Medaille zeigte auf der Rückseite die Worte: *„Io son capace – Dazu bin ich imstande.“*

Man könnte das für ein Fantasiewort halten, doch auch in diesem Punkt ist dem nicht so! Denn mit dem Zusatz, es hätte sich dabei um ein Zitat aus einem von Jommelli's neuesten Rezitativen gehandelt, stellt sich erneut die Botschaft in der Leipziger Zeitung als absolut zuverlässig und wahr heraus:

Das *„Io son capace“* stammt männlich aus dem Schlusssatz von Jommelli's letztem Intermezzo, das er gerade noch rechtzeitig vor Weihnachten 1749 in Rom im *Teatro della Pace*[74] aufgeführt hatte, ehe alle Theater der Stadt wegen des Heiligen Jahres 1750 für ein ganzes Jahr ihre Pforten schlossen. Der Name des gesungenen Kurzschauspiels lautet: *„La cantata e disfida di Don Trastullo – Die Kantate und Herausforderung von Don Trastullo“*, mit dem Nachsatz *„Intermezzo a tre voci per musica – Zwischenspiel mit drei Stimmen und Musik“*.

Auf einen kurzen Nenner heruntergebrochen, handelt es sich bei *Don Trastullo* um einen aufgeblasenen Adeligen, welcher glaubt, mit Mitteln der Komödie (z. B. Steigen aus einer Tabaksdose) und unter Einsatz seines vermeintlichen Wissens in den Stilmitteln des antiken Theaters, nämlich Musik, Gesang, Dichtung und Schauspiel, in einer homerischen Szene in Troja als *„Paris“* das eher durchtriebene und lebensfrohe Mädchen *Arsenia* in der Rolle der *„Helena“* zur Hochzeit verführen zu können, obwohl es einen anderen Mann liebt. Das Vorhaben misslingt gründlich und das Mädchen bekennt sich frei zu dem viel jüngeren und schlagfertigen *Giambarone*.

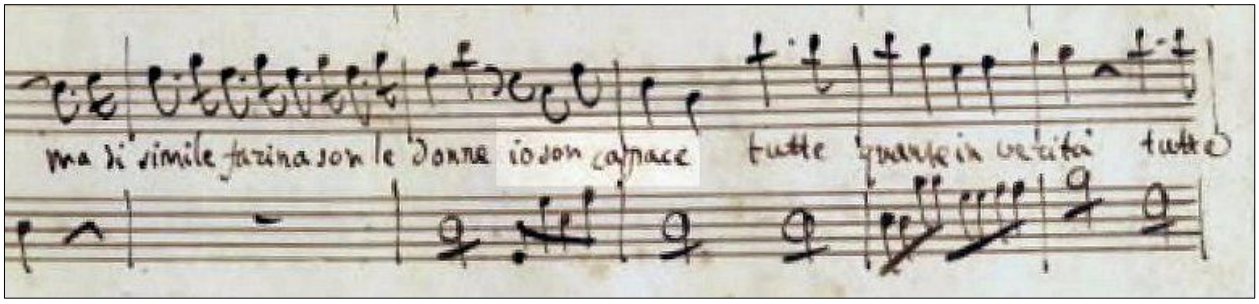
D. TRASTULLO
INTERMEZZO
A TRE VOCI PER MUSICA
DEL SIG. NICOLO' JOMELLI
DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO
IN SAN GIOANNI IN PRESICETO
IL SETTEMBRE DEL' ANNO 1753
IN BOLOGNA
PER BARTOLOMEO BORGHI
Con licenza de' superiori.

Deckblatt des Libretto von Jommelli's Don Trastullo, Bologna 1753.

74 Das *„teatro della pace“*, kurz *„teatro pace“* wurde 1691 aus Holz erbaut, es lag etwas westlich der Piazza Navona und war der Komödie und den Intermezzos gewidmet. Im Jahr 1853 wurde es wegen Unzugänglichkeit geschlossen. Eine nahe gelegene Straße, die Via del Teatro Pace, ist heute seinem Andenken gewidmet.

Ein Duell um das Mädchen zwischen Don Trastullo und Giambarone gerät daraufhin zum läppischen Scheingefecht, und am Ende räumt der Genashörnte das Feld, voller Verachtung allen Frauen gegenüber, mit einem Fluch für *Arsenia* auf den Lippen:

> *„Ah stregaccia malandrina, ma di simile farina sono le donne;* ***io son capace****, tutte quante in veritá, que il diavol le strascini que io per me non ci hò pietà.*
>
> *Ach du böse Hexe, aus solchem Mehlstaub sind also die Frauen! In Wahrheit hole sie alle der Teufel!* ***Dazu bin ich imstande****, und es gibt meinerseits für sie kein Mitleid mehr.“*



"Io son capace ..." Ausschnitt aus einer Kopie der Originalpartitur Don Trastullos, vom Niccolò Jommelli, aus dem Jahr 1749.

Jommelli’s Gegner zitierten vermutlich gern und ganz bewusst aus dieser Posse, denn sie hielten sie 1751 für eine Allegorie auf das Verhältnis zwischen Jommelli und Terradellas! Offensichtlich identifizierten sie Jommelli mit dem aufgeblasenen Tölpel, den der ehrgeizige *Don Trastullo* darstellte. Dagegen war der wesentlich populärere Terradellas in der Figur des schlauen und schneidigen *Giambarone* repräsentiert. Und das Mädchen *Arsenia* stellte das sachkundige römische Theaterpublikum dar, das bezüglich seines Favoriten zwischen beiden zu entscheiden hatte und ungeniert die richtige Wahl traf. Damit war *Don Trastullo* alias Jommelli an der Nase herumgeführt!

Nicht zuletzt deshalb fand die Komödie *„Don Trastullo“* hinterher in Italien wie im Ausland weite Verbreitung!

Das älteste Libretto, dessen Titelblatt umseitig abgebildet ist, stammt z. B. von einer Ausführung in Bologna zwei Jahre später. Der Autor bleibt in allen Vorlagen dieser Art unerwähnt, im Gegensatz zum Komponisten, Niccolò Jommelli. Dass man das römische Original verschwinden bzw. erst gar nicht drucken ließ, erklärt sich durch die besagte Mordgeschichte zwanglos, wie noch zu vernehmen sein wird!

Die Vorderseite der Spottmedaille, die Jommelli bloßstellen sollte, nahm ein Motiv aus einer neuen Oper heraus, die dieser demnächst in Rom aufführen wollte. Es handelt sich um das Melodrama *„Cesare in Egitto“*, nach einem Libretto des Kurienkardinals und Münzsammlers Pietro Ottoboni (1667-1740), der nach einem lasterhaften Leben ca. 10 Jahre zuvor in Rom verstorben war.

Der dritte Akt dieser Oper beginnt mit einer Sinfonie und zeigt den Einzug des Ägypters Ptolemäus in der Stadt Alexandria, auf einem Triumphwagen, mit dem er zusammen mit seinem General Achillas dem Invasor Gaius Julius Cäsar die Kopftrophäe seines schlimmsten Gegners Pompeius bringt. Auf der Vorderseite der besagten Spottmedaille von 1751 sah man genau jenen

ägyptischen Triumphwagen, nur dass an Stelle des Ptolemäus der Komponist Domènech Terradellas mit dem Wagen in Rom einzog. Und dieses Gefährt wurde nicht etwa von vier Pferden, sondern von keinem Geringeren als Niccolò Jommelli gezogen. Nur für solch niedere, sklavische Dienste hielt man also einen Jommelli geeignet: *„Io son capace!“*

Einmal mehr erkennt man an der Leipziger Anekdote, wie genau sie mit dem Bild der geprägten Spottmedaille zur historischen Realität einer alten Posse und einer neuen Oper Jommelli's passt.

Aber die ganze Angelegenheit wird noch auffälliger!

Zunächst stellt sich die Frage, für welchen Termin und für welches Zielpublikum man die Austeilung der Spottmedaille avisiert hatte.

Am ehesten brachte man sie an den Mann (bzw. die Frau), wenn man sich am Premierentag vor den Toren des Theaters aufstellte, in dem zeitnah die Oper *„Cesare in Egitto“* startete. Wenn man die Medaille gerade an Jommelli's Premierenpublikum austeilte, dann wäre dieses mit hoher Wahrscheinlichkeit zu Beginn des Dritten Aktes in schallendes Gelächter ausgebrochen und hätte die weitere Aufführung *ad absurdum* geführt, - egal, wie gut oder schlecht Jommelli's Musik auch war.

Somit stellt sich die dringende Frage nach dem Datum dieser Premiere, über das sich leider keine schriftliche Information erhalten hat. Hier unsere Schlüsse:

In diesem Jahr 1751 waren die beiden Karnevalstermine für Opern bereits vergeben gewesen, und im folgenden Herbst oder Winter, so wissen wir, führte Jommelli bereits wieder neue Werke auf, am 9. September in Spoleto die Oper *„Ipermestra“* und am 28. Dezember 2022 in Rom die Oper *„Talestri“*.

So verbleibt nur ein einziger Termin, für den Jommelli in Rom seine Oper *„Cesare in Egitto“* geplant haben kann. Dies war der Vorabend des Hochfestes der Himmelfahrt Christi, ein Feiertag, der in diesem Jahr auf dem 20. Mai fiel und an dem in der Regel ganz Rom bei herrlichem Wetter in Feierlaune und auf den Beinen war! Genau am 6. Mai 1750, ebenfalls am Vorabend des Himmelfahrtfestes, hatte Jommelli bereits die *Opera buffa „L'uccellatrice“* im Teatro *San Samuele* in Venedig aufgeführt, sodass sich sein Antritt als Kapellmeister des Heiligen Stuhles in Rom verzögerte, was ihm im Heiligen Jahr beinahe seinen neuen Posten gekostet hätte. Nur durch persönliche Intervention des Papstes Benedikt XIV. blieb Jommelli in seinem Amt,[75] was ihm hinterher jene kompositorische Gewaltleistung für die Chöre von St. Peter abverlangte, die ihm wiederum die Energie und schöpferische Kraft für die verrissene Oper *„Iphigenie auf Aulis“* raubte. Damit hatte der ernsthafte Zwist zwischen den Jommellianern und Terradellianern in Rom ja seinen Ausgang genommen!

So war die Medaillenverteilung für den Himmelfahrtstag geplant, doch das Schicksal wollte es anders.

75 Vgl. Artikel *„Jommelli Niccolò“* in der Online-Enzyklopädie Wikipedia: *„Noch in Rom war Jommelli per Dekret vom 20. April 1749 zum Maestro coadiutore (Vizekapellmeister) der Cappella Giulia am Petersdom ernannt worden, wo er am 1. Januar 1750 seinen Dienst antreten sollte. Er ließ jedoch diesen Termin verstreichen und begab sich stattdessen zur Aufführung der Opera buffa L'uccellatrice nach Venedig … Die Congregazione di Santa Cecilia wollte daraufhin den Vertrag rückgängig machen, doch Papst Benedikt XIV. setzte sich persönlich für Jommelli ein, der seinen Dienst am 14. Juni 1750 schließlich antrat ...“*

Schon zeitig erfuhren die Anhänger Jommellis durch Verrat aus den Reihen Terradellas' von diesem Plan, der in ihren Augen perfide war.

Da beschloss man, nachdem schon zwei Jahre zuvor für Jommelli's *„politischen"* Auftritt am Wiener Hof ein Christoph Willibald Gluck erfolgreich ausgebootet worden war, nun aus Rache im Fall Terradellas' zum Äußersten zu gehen und den verachteten Katalanen als wichtigstes Hindernis für Jommelli's weitere Karriere in Rom ein für allemal auszuschalten.

So wurde der geniale Katalane von einem bestellten Himmelfahrtskommando erstochen - genau im Morgengrauen des 19. Mai, vor dem Fest Christi Himmelfahrt, das am nachfolgenden Vorabend des 20. Mai 1751 mit einer feierlichen Vesper begann.[76]

Vermutlich gab es zwischen Terradellas und seinem Mörder einen heftigen Zweikampf, womit sich in schrecklicher und grausamer Weise das Schicksal erfüllte, das in einer Szene im Intermezzo des *„Don Trastullo"* nur gespielt worden war.[77] Aaus dem Spaß eines fingierten Duells war blutiger Ernst geworden!

Das war die Rache des Jommelli, selbst wenn er persönlich gar nicht der Mörder war, ja vielleicht diesen Mortd auch nicht selbst bestellt hatte!

Don Trastullo:
Dunque comincio, ma però sta attento:

Tu sei già fritto al mondo;
Tu sei morto, o disgratiato,
Ed io, che ti hò ammazzato,
Ti piango, et ti ripiango,
Uh poverello tè.
Aspetta in tua mal'ora,
Ma fermati, che ancora.
Ti bo da compianger pi tè
Cadesti, ma pugnando,
Trofeo di questo brando
Perchè sosti insolente,
Col dar di naso a me,
Fermati in tua mallora
Che cascherài pur giù.

Giambarone: *Oh, a noi quattro stoccante.*
Don Trastullo: *Si, spassiamoci alquanto. Siete in ordine?*
Giambarone: *In guardia, Già sono sù la vita!*
Don Trastullo: *Via venga ad attaccarci ...*

Don Trastullo:
Also: Ich fange an, aber hüte Dich:

Du bist bereits für die Welt verdorrt;
Du bist tot, du Unglücklicher,
Und ich, der ich Dich erstochen habe,
Trauere um Dich und beweine Dich,
Ach Du Ärmster!
Warte noch zu Deinem Unglück,
Doch halt, ich muss
Dich noch mehr bedauern.
Du bist gefallen, hast Dich gewehrt,
Zum Siegeszeichen dieses Dolches!
Warum warst Du so unverschämt.
Mit der Nase auf mich zeigen,
Halt ein in Deinem Unglück,
Denn auch ich muss erst noch fallen!

Giambarone: *Nun, lass mich viermal zustoßen!*
Don Trastullo: *Ja, wir wollen uns amüsieren! Seid ihr in Ordnung?*
Giambarone: *Aufgepasst, ich bin noch am Leben!*
Don Trastullo: *Komm schon und greif an ...*

76 Mit der Vorabendmesse begann nach altchristlichem Brauch bereits der Feiertag!
77 Vgl. Libretto von Don Trastullo, Teil 2, Szene 2, gespielter Zweikampf, mit der Folge Rezitativ, Arie, Rezitativ.

Nach dem Anschlag sollen die angeheuerten Banditen die Leiche Terradellas' in den Tiber geworfen haben, wo sie am nächsten Tag aufgefunden wurde! So will es die Anekdote. Es handelte sich hierbei um den in Rom im Lauf der Zeit tausende Male benutzten und deshalb geradezu standardisierten Entsorgungsweg eines meuchlings Ermordeten!

Zuvor hatten wenigstens Terradellas' Anhänger, die von dem Attentat nichts ahnen konnten, noch die besagte Schaumünze auf den Straßen Rom verteilt – mit Freude, wie die Anekdote will. Dies geschah aber nicht an Christi Himmelfahrt, sondern schon viele Tage vorher, denn inzwischen war die geplante Uraufführung von Jommelli's Oper in Rom plötzlich und ohne Angaben von Gründen abgesagt worden! Dafür spricht jedenfalls der fehlende Nachweis eines Libretto in Rom, wenn man es nicht alternativ nach einer Aufführung hat verschwinden lassen (was weniger wahrscheinlich ist)!

Als der Mord geschehen war, wusste natürlich jeder, der es wissen wollte, über den Zusammenhang zwischen Jommelli und dem Mord an Terradellas und die Hintergründe der Absage Bescheid! Und dennoch konnte Jommelli hinterher nicht verhaftet werden, denn dieser konnte ein perfektes Alibi vorlegen! Zum besagten Zeitpunkt war er nämlich gar nicht in der Ewigen Stadt anwesend gewesen!

Wo war Jommelli stattdessen?

Für dasselbe Jahr 1751 fand sich ein Libretto von Jommellis Oper *„Cesare in Egitto"* in einer Stadt, welche über 830 km Luftlinie von Rom entfernt lag: Das war Straßburg im schönen Elsass!

Dort soll denn nach den Informationen der Corago-Datenbank die Uraufführung der Oper stattgefunden haben – im Beisein Jommelli's wohlgemerkt!

Das dortige Libretto wurde zweisprachig – im italienischen Original und in französischer Übersetzung - vom renommierten Straßburger Verlagshaus Heitz gedruckt und in Umlauf gebracht. Leider ist bei diesen Ausgaben nur das Jahr, aber nicht das genaue Datum der Premiere vermerkt! Es müsste der Himmelfahrtstag gewesen sein!

Haben wir uns demnach mit der Geschichte der geplanten Uraufführung in Rom im Grundsätzlichen getäuscht?

Wir glauben dies nicht:

- Zum einen ist es äußerst unwahrscheinlich, dass Jommelli, der gerade in diesem Jahr 1751 wegen seiner vielfältigen Aufgabe als Kapellmeister von St. Peter von Rom nahezu unabkömmlich war und deshalb auch alle anderen Opern dieses Jahres in Rom uraufführte, plötz-

CESARE
IN EGITTO.
DRAMMA
PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
IN
ARGENTINA
L' Anno 1751.
SOTTO LA PROTTEZZIONE
DI SUA ECCELLENZA
IL SIGNOR
PRETTORE REALE.

IN ARGENTINA
Appresso Giovanni Henrico Heitz,
1751.

Deckblatt des Straßburger Librettos zu "Cesare in Egitto", das 1751 auch in französischer Übersetzung erschien.

lich so weit nach Norden gereist sei, nur um ausgerechnet dort seine neue Oper zum Besten zu geben. Für eine solche Reise muss schon ein wichtigerer Grund vorgelegen haben!

- Zum anderen konnten wir nachweisen, dass die Sängergruppe, die damals in Straßburg Jommelli's Oper sang, zum großen Teil auch schon in den Jahren 1749 und 1750 als Opernsänger in Straßburg gearbeitet hatten[78] und dies noch im selben Jahr ein weiteres Mal wiederholen werden.[79] Es handelt sich hierbei um den hohen Tenor oder Soprankastraten[80] Francesco Guerrieri, um die Sopranistin Anna Tonelli-Bambini, fakultativ um den Bassisten Giuseppe Cosimi und/oder um einen gewissen Giuseppe Giardini. Dieses Trio/Quartett bildete offensichtlich damals so etwas wie eine Tournee-Truppe der zweiten Kategorie, mit fest gesetzten Auftrittsorten in Europa.[81]

  Ein solches Ensemble hatte man natürlich von Rom aus relativ schnell anstellen können, wenn man eine Opernpremiere verlegen wollte! Speziell Guerrieri treffen wir später häufig bei Jommelli in Stuttgart und Ludwigsburg an,[82] sodass zwischen beiden ein ausgesprochenes Nahverhältnis bestanden haben muss, das wahrscheinlich schon aus Guerrieri's und Jommelli's italienischer Zeit herrührte und einen entsprechenden Deal im Jahr 1751 erleichterte.

Unter Berücksichtigung all dieser Informationen ist es am wahrscheinlichsten, dass Jommelli und/oder sein Unterstützerkreis sofort, als sie von der geplanten Diffamierungskampagne der Terradellas-Fraktion erfahren hatten, die Ermordung des Katalanen ins Auge fassten und gleichzeitig die Verlegung der Oper in das ferne Straßburg organisierten, um Jommelli selbst mit einem hieb- und stichfesten Alibi aus der Schusslinie zu nehmen! Insofern muss er doch bis zu einem gewissen Punkt in die Pläne eingeweiht gewesen sein, und dennoch konnte ihn der Informant in Leipzig nicht persönlich für den Mord verantwortlich machen!

In der Kürze der Zeit, die zur Verfügung stand, konnte allerdings so ein raffiniertes Vorhaben nur gelingen, wenn bei der Planung Mitglieder der Kurie in Rom beteiligt waren, was wir sowieso annehmen. Konkret: Nur, wenn ein Mitglied der Kurie – Alessandro Albani oder gar der Papst selbst? - François-Armand-Auguste de Rohan-Soubise-Ventadour (1717-1756), der 1747 in Rom zum Kurienkardinal und 1749 in Straßburg zum Bischof[83] gewählt worden war, ins Boot nahm, dann war es möglich, dass dieser Bischof als Stadtherr Straßburg's Jommelli's Anliegen durch raschen Austausch mit einer anderen, bereits gesetzten Oper zu Christi Himmelfahrt unsetzte bzw. sein Plazet dafür erteilte[84] – wohlgemerkt unter Beibehaltung der Besetzung der beiden Vorjahre. Nur so und nicht anders konnte der raffinierte Plan mit dem Alibi aufgehen!

---

78 1749 in der Oper *„La libertà nociva“* von Rinaldo di Capua, 1750 in der Oper *„Ambeto“* von Giuseppe Carcani.

79 1751 Oper *„Bertoldo“* von Vincenzo Ciampi.

80 Beides war prinzipiell bei ein und derselben Person möglich, wenn die Kastration im Kindesalter nicht zur völligen Testosteron-Depletion geführt hatte.

81 Darunter neben Straßburg auch München, Innsbruck und zuletzt auch Paris. Vgl. Stichwort *„Francesco Guerrieri“* in der Plattform „Quell'usignolo“, URL: http://www.quellusignolo.fr/castrats/guerrieri.html.

82 Z. B. bei den Opern *„Artaserse“* (Stuttgart 1756), *„L'asilo d'amore“* (Stuttgart 1758), *„L'Alessandro nell'Indie“* (Stuttgart 1760), *„La clemenza di Tito“* (Ludwigsburg 1765), *„Demofoonte“* (Ludwigsburg 1765), *„Il cacciator deluso“* (Tübingen 1767), *„Calliroe“* (Ludwigsburg 1770 und 1771) u. einige andere mehr.

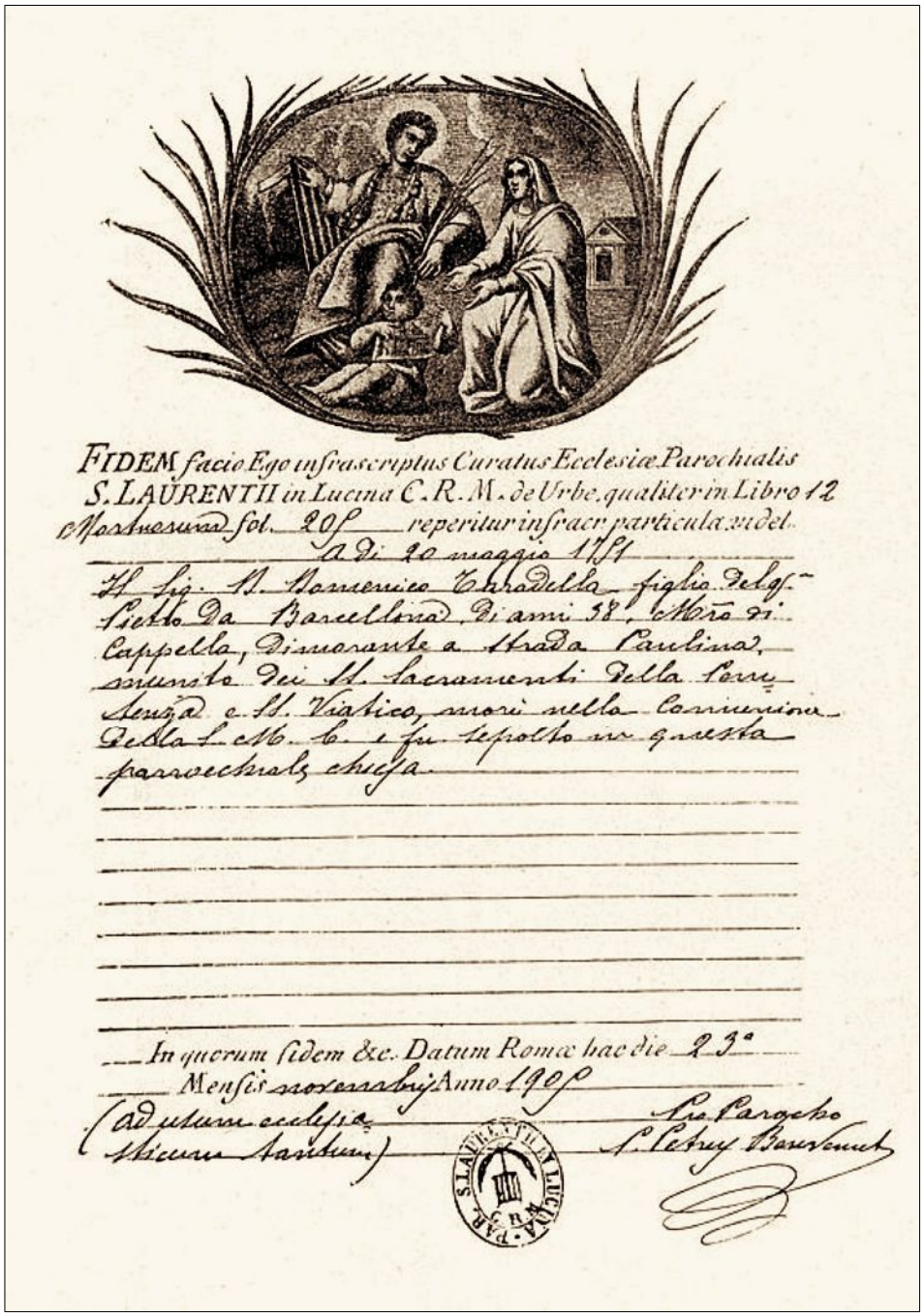
83 Die Wahl war ein Skandal, denn der Franzose, der seinem Großonkel ins Amt folgte, war dafür nach dem kanonischen Recht um 7 Jahre zu jung!

84 Dieser Kardinal und Bischof gehörte im besetzten Straßburg zur französischen Fremdherrschaft und entscheid sicher nicht zugunsten eines Katalanen namens Terradellas! Für seine Entourage, und nicht etwa für die deutschsprachige Einwohnerschaft Straßburgs, war auch Jommelli's italienische Oper bestimmt, daher das zusätzlich Libretto in französischer Sprache!

Zugegebenermaßen kann man zu Jommelli und seiner obskuren Oper *„Cesare in Egitto“*, welche nie andernorts wiederholt wurde und deren Partitur verloren ist (beziehungsweise in Rom gezielt vernichtet wurde), weitere Erklärungen konstruieren, doch wollen wir diese übergehen, weil sie am gewaltsamen Tod Terradellas’ nicht ändern.

Zu guter Letzt: Woher wissen wir so genau um den Todestag Terradellas’ in Rom?

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte der katalanische Musikwissenschaftler **Carreras i Bulbena** extensiv über seinen Landsmann Domènech Terradellas Nachforschungen angestellt und geklärt, wann und in welcher Kirche er nach seinem Tod bestattet wurde. Unter Einschaltung einiger Vermittlungspersonen aus kirchlichen Kreisen erreichte ihn 1908 eine Abschrift des Totenbuches mit relativ genauen Angaben, welche in seiner Veröffentlichung desselben Jahres abgedruckt wurde.



FIDEM facio Ego infrascriptus Curatus Ecclesiæ Parochialis S. LAURENTII in Lucina C. R. M. de Urbe, qualiter in Libro 12 Mortuorum fol. 205 reperitur infrascr particula videl.

a di 20 maggio 1751

Il Sig. D. Domenico Terradella figlio del q.m Pietro da Barcellona di anni 38, circa di Cappella, dimorante a Strada Paulina, munito dei SS. Sacramenti della Penitenza e SS. Viatico, morì nella Comunione della S. M. C. e fu sepolto in questa parrocchial chiesa.

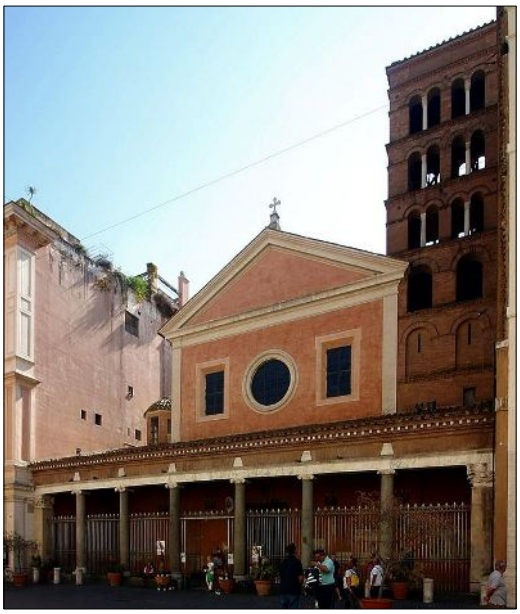
In quorum fidem &c. Datum Romæ hac die 23.a Mensis novembris Anno 1905

(ad usum ecclesiæ Micum Sanctum)

Pro Parocho
P. Petrus Bauerlunck

PAR. S. LAURENTII IN LUCINA

Demnach wurde Doménech Terradellas, geboren in Barcelona und wohnhaft in der *Strada Paulina* in Rom, genau am 20. Mai 1751, also exakt an Christi Himmelfahrt, innerhalb der Pfarrkirche *San Lorenzo di Lucina* in Rom zur letzten Ruhe gebettet, nachdem er *„am Vortag im Alter von 58 Jahren verstorben war, zuvor versehen mit dem Sterbesakrament und der letzten Wegzehrung.“*[85]


San Lorenzo di Lucina in Rom.

Die Kirche San Lorenzo di Lucina liegt ca. 600 Meter von Terradellas' einstiger Wohnung entfernt, in etwa in der Mitte zwischen dem Tiber und der Piazza di Spagna gelegen, war also nicht die durch den Wohnsitz oder die Landsmannschaft begründete Pfarrkirche des Katalanen.

Eigenartigerweise fand man im Widerspruch zum Eintrag im Totenbuch und zu einigen anderen Berühmtheiten, die sich in San Lorenzo in Privatgräbern bestatten ließen - darunter der berühmte Maler Nicolas Poussin (1594-1665; ‚Et in Arcadia ego‘) und der Komponist Josef Myslivеček (1737-1781), ein Landsmann Gluck's -, das Grabmal oder die Gruft Terradellas weder innerhalb noch außerhalb der Kirche, was zu der Spekulation Anlass gab, er sei in einem normalen Massengrab anonym beerdigt worden. Ein solches könnte aber sicherlich nicht in der gut durch Ausgrabungen erforschten Kirche selbst, sondern höchstens in deren Nähe gelegen haben. Zumal die Grüfte in der Kirche auch schon zu Lebzeiten gekauft und mit Gaben zum laufenden Unterhalt versehen werden mussten, was im Fall des relativ jungen Terradellas sicherlich nicht der Fall war.

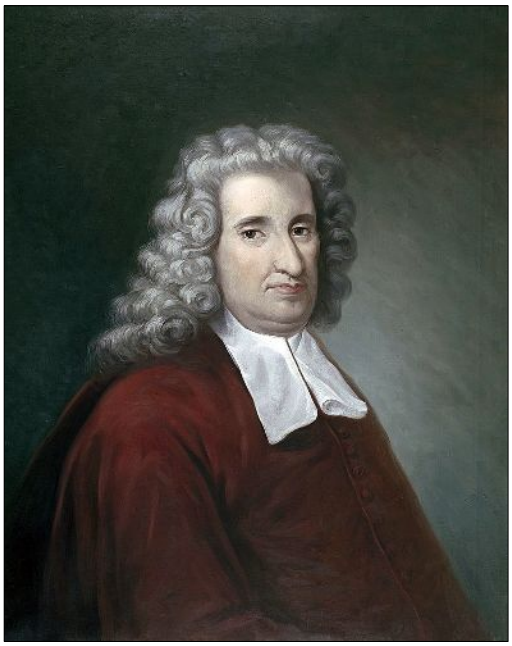
Die Aussage des Totenbuches *„in questa parrochiale chiesa“* kann also so nicht stimmen, was nun den Verdacht untermauert, hier wurde nur geschrieben, aber nicht eine tatsächliche Bestattung belegt!

Wahrscheinlicher erscheint uns die Annahme, dass man zu unbekanntem Zeitpunkt alle physischen Spuren Terradellas', auch seine sterblichen Überreste, verschwinden ließ, um auch *ex post* ja keinen dunklen Fleck auf der weißen Weste Jommellis oder seiner Anhänger zuzulassen. Ob in dieser Kirche oder anderswo, sei dahingestellt.

Warum aber dem toten Terradellas gerade in dieser altehrwürdigen Kirche und in keiner anderen Kirche Roms, auch nicht in *San Giacomo degli Spagnuoli*, wo er einst Kapellmeister gewesen war, ein Eintrag im Totenbuch – und eventuell doch ein Begräbnis? - vergönnt wurde, wird spätestens dann klar, wenn man beachtet, wer in dieser Kirche zu seinem Todeszeitpunkt das Sagen hatte.

Bei dieser Kirche handelt es sich nämlich um eine der Titularkirchen Roms, also derjeniger Kirchen, an die ein Kurienmitglied, Bischof oder Kardinal, titel-mäßig gebunden wurde, was die Voraussetzung für jedes höhere geistliche Amt in Rom war.

85 Vgl. Abbildung der Abschrift aus dem Totenbuch, datiert vom 23. November 1908 und unterschrieben vom amtierenden Pfarrer, in: Carreras, Terradellas, S. 44.



Giulio Alberoni,Gemälde von José María Galván y Candela, 19. Jhd.

Beim Titularpriester von *San Lorenzo* (zwischen 1740 und 1752, also auch in jenem Jahr 1751) handelt sich um keinen Geringeren als um **Giulio Alberoni** (1664-1752). Das ist jener Kardinal, der als gebürtiger Piacenzer König Philip V. von Spanien mit Elisabetta Farnese aus Parma verheiratet hatte, daraufhin zum spanischen Staatsminister aufgestiegen war und ab 1717 Spanien unumschränkt regiert und das zerrüttete Staatswesen umfänglich reformiert hatte. Nachdem Alberoni 1719 nach missglückten Militäraktionen am spanischen Hof in Ungnade gefallen und aller Ämter enthoben worden war, flüchtete er sich in den Schutz der Päpste Clemens XI., der ihn vor den Nachstellungen Spaniens verbarg, Clemens XII., der ihn zum Legaten von Ravenna machte und schließlich Benedikt XIV., der ihn 1740 zum Legaten von Bologna ernannte. Nach mehrjähriger Amtszeit unter Kriegsverhältnissen zog sich Kardinal Alberoni schließlich 1743 in seine Heimat zurück, um dort das Priesterseminar, das noch heute seinen Namen trägt, das *Collegio Alberoni* aufzubauen.

Wenn er aber als Kardinal in Rom weilte, was weiterhin regelmäßig der Fall war, dann versah er seine geistlichen Aufgaben in der Kirche *San Lorenzo di Lucina*, in deren Pfarrhaus er vermutlich auch logierte. Einem solchen Mann, der fließend Spanisch sprach, sich aber mit den spanischen Bourbonen überworfen hatte, trauen wir durchaus zu, dass er mit dem Katalanen Terradellas bereits zu Lebzeiten Bekanntschaft geschlossen hatte. Und ein solch gewichtiger Mann sollte nach dessen gewaltsamen Tod auch den breiten Rücken besessen haben, den toten Komponisten gegen den Willen anderer Mitglieder der Kurie von seinem Ortsgeistlichen in aller Diskretion, würdig und *„wahrhaft christlich“*, bestatten zu lassen.

Was heißt aber *„wahrhaft christlich“*?

Die Formulierung, die sich im Totenbuch von San Lorenzo findet – „versehen mit dem Sterbesakramenten und mit der letzten Wegzehrung“ - ist kein Beleg für die Unstimmigkeit der Mordgeschichte, sondern nichts anderes als die Standardformulierung für ein christliches Begräbnis. Sie schließt in keiner Weise aus, dass Terradellas die Kirche San Lorenzo nur noch als Wasserleiche betreten hatte – wenn überhaupt. Indem man im Totenbuch jeglichen Hinweis auf die eigentliche Ursache seines Ablebens vermied, ermöglichte man Terradellas genau jene ewige Ruhe, die er sich vermutlich zu Lebzeiten gewünscht hätte. Genau darum und um nichts anderes scheint es dem sympathisierenden Kardinal Alberoni gegangen zu sein!

Also auch in der Totenanzeige kein innerer Widerspruch zur Leipziger Anekdote!

An Spekulationen darüber, ob Terradellas etwa akut erkrankt gewesen sei, oder ob er noch lebend, von Wunden übersät, aus dem Tiber gefischt worden sei, um hinterher nach der letzten Wegzehrung doch noch zu versterben, wollen wir uns nicht beteiligen, denn zu präzise und der historischen Realität entsprechend sind im Großen und Ganzen die Aussagen der Mordgeschichte aus der Leipziger Zeitung von 1800, und zu zahlreich die Indizien, die sie untermauern, sodass uns das Herumdeuteln in diesem einzigen, nur auf den ersten Blick hin widersprüchlich erscheinenden Punkt als wenig zielführend erscheint.

Warum sollte der im Tiber schwimmende, von Dolchstichen durchlöcherte Leichnam Terradellas' nicht stimmen, wenn doch alles andere an dieser Geschichte stimmt, bis ins kleinste und unbedeutendste Detail, was sich ein noch so raffinierter Flunkerer nie hätte ausdenken können?

Terradellas' wichtigster Biograf, Joseph Rafel Carreras i Bulbena (1860-1931), spürte übrigens 1908 selbst, dass sein Fall auf ein stattgehabtes Gewaltverbrechen schließen ließ, er zog sich aber als vorsichtig taktierender Historiker auf die relativ nichtssagende Formel in Terradellas' Totendokument zurück, ließ damit am Ende alles offen und übersah leider auch die zahlreichen weiteren Indizien, die wir in dieser Arbeit beigebracht haben. So wollte er am Ende den Mordfall nur dann als gegeben anerkennen, wenn man die besagte Io-son-capace-Medaille auffände.[86] Sein Kollege Josep Dolcet suchte genau deswegen 2007 nach ihr in einem italienischen Münz-Inventarium.[87]

Wir wundern uns nicht, dass dieses Beweisstück bislang nicht aufgetaucht ist. Eine Münze mit einem Sammlerwert, wie Dolcet annahm, war es von vorneherein nicht, sondern vermutlich nur ein relativ kleines Medaillon, das man sich per Öse um den Hals hängen oder ans Revers stecken konnte. Einen Großteil dieser Anhänger werden 1751 die Schergen der Kurie in Rom beschlagnahmt haben, der Rest konnte mangels materiellem Wert und Verständnis der Symbolik in den 272 Jahren, die inzwischen vergangen sind, durchaus verloren gehen.

Unabhängig davon gibt es weitere Indizien allgemeiner Art, die für den Wahrheitsgehalt der Mordgeschichte des Jahres 1751 sprechen:

- Das geradezu betretene Schweigen oder manchmal auch die gespielte, durch nichts begründete Empörung in der Gilde später Musikwissenschaftler mag als Indiz für das *„Geschmäckle"* gelten, das Terradellas' plötzlichem Tod von Anfang an anhing.

- Im Übrigen sind nicht nur damals, sondern zu allen Zeiten in der Großstadt Rom in reichlicher Zahl Leichen den Tiber hinabgeschwommen, wie die Geschichte längst erwiesen hat. Der Begriff *„Tiberleiche"* ist schon seit der Zeit der Römer geradezu sprichwörtlich. Terradellas' Ende ist also, wenn auch schlimm, für römische Verhältnisse nichts Besonderes.

Die dunklen Wasser des träge dahinfließenden Tiber in Rom, Gemälde von R. Wiegmann.

86 Vgl. Carreras, Terradellas, S. 25, Fussnote (5) Ende: *„La exsistentia de la medalla acunyada per celebrar lo triomf d'en Terradellas sobre en Jommelli* [sic] *no queda comprobada. Seria un gran descobridement la troballa de aquesta medalla; gran honra per nostre biografiat i per Catalunya sa patria: la cercarem ab ver delit, i, si la trobàm, ne donarém compte - Die Existenz der Medaille, die geprägt wurde, um den Triumph Terradellas' über Jommelli zu feiern, ist nicht bewiesen. Es wäre eine große Entdeckung, diese Medaille zu finden; eine große Ehre für unseren Terradellas oder für Katalonien, seine Heimat: Wir werden mit Freude danach suchen, und wenn wir sie finden, werden wir darüber berichten."*

87 Online unter der URL: https://www.lamoneta.it/topic/19976-io-sono-capace.

- Die Bestechlichkeit und der unheilige Konkurrenzkampf, die unchristlichen Machtspiele und die sklandalösen Finanzskandale am Heiligen Stuhl sind spätestens seit Vatileaks 1.0 bis 3.0 selbst unbedarften Zeitgenossen kein Geheimnis mehr. Im Vatikan herrscht selten reine Heiligkeit und Frömmigkeit, vielmehr es menschelt an allen Ecken und Enden! Das wunderbare Phänomen *„Kirche“* sollte nie mit ihren Mitgliedern und deren Verhalten verwechselt werden!

- Nicht nur in der Barockzeit, sondern auch schon die Jahrhunderte zuvor und danach rekrutierte sich das Gremium der Kurienkardinäle zum großen Teil aus dem untereinander heillos zerstrittenen und obendrein mit dem Papst um die Entscheidungsgewalt konkurrierenden Stadtadel Roms. Und in fast allen Zeiten gab es innerhalb der Kurie mehrere Fraktionen, die miteinander um Einfluss rangen und sich auch gegenseitig befehdeten – selbst mit unlauteren Mitteln. Zahlreich sind in diesem Punkt auch die Beispiele für Kriminalität.

- Auch wollen wir nicht vergessen, dass in Zusammenhang mit der Kirchenkarriere Jommelli’s Intriganz und Missgunst der Kurie die Aufführung von Gluck’s Oper *„Telemaco“* im Jahr 1749 vereitelt haben, was *per se* auch nicht harmlos ist.

- Des Weiteren spricht die Tatsache, dass Niccolò Jommelli in seinen letzten Jahren, die er wieder in und bei Neapel verbrachte, keinen nennenswerten Erfolg mit seinen Kompositionen mehr erzielte, für einen anhaltend beschädigten Ruf. Dies wird zwar nicht offen erklärt, sondern meistens auf einen zu opulenten, französisch beeinflussten Kompositionsstil zurückgeführt, über den sich z. B. auch ein Mozart mokiert hat, aber reicth das als Erklärung? Unseres Erachtens könnte auch eine frühere Affäre in Rom, die man sich in Neapel nur hinter vorgehaltener Hand erzählte, zur Distanzierung beigetragen haben: Man wollte den alten Jommelli dort nicht mehr als Komponisten!

- Des Weiteren kündigt sich mit dem Anschlag auf Terradellas in Rom eines Karrierebruch Jommelli’s an - trotz Vorlage eines Straßburger Alibis, nach dem Prinzip *„Aliquid semper haeret - Irgendetwas bleibt immer hängen“*! Dieser Karrierebruch vollzog sich in der Tat: Nach knapp 3 Jahren, in denen Jommelli seinen Dienst an der päpstlichen *Capella Giulia* trotz großartiger geistlicher Kompositionen unter immer geringerem Engagement und auch immer geringerer Anerkennung versah, kam es plötzlich zu seinem Weggang nach Württemberg. Mit diesem Umzug verließ Niccolò Jommelli für volle 16 Jahre sein Vaterland, von gelegentlichen privaten Heimatbesuchen abgesehen! In Rom und speziell am Heiligen Stuhl hatte es offensichtlich zuvor keinen mehr gegeben, der ihn zur Umkehr bewegen wollte. Ganz im Gegenteil: Man scheint ihn sogar aktiv weggelobt zu haben!

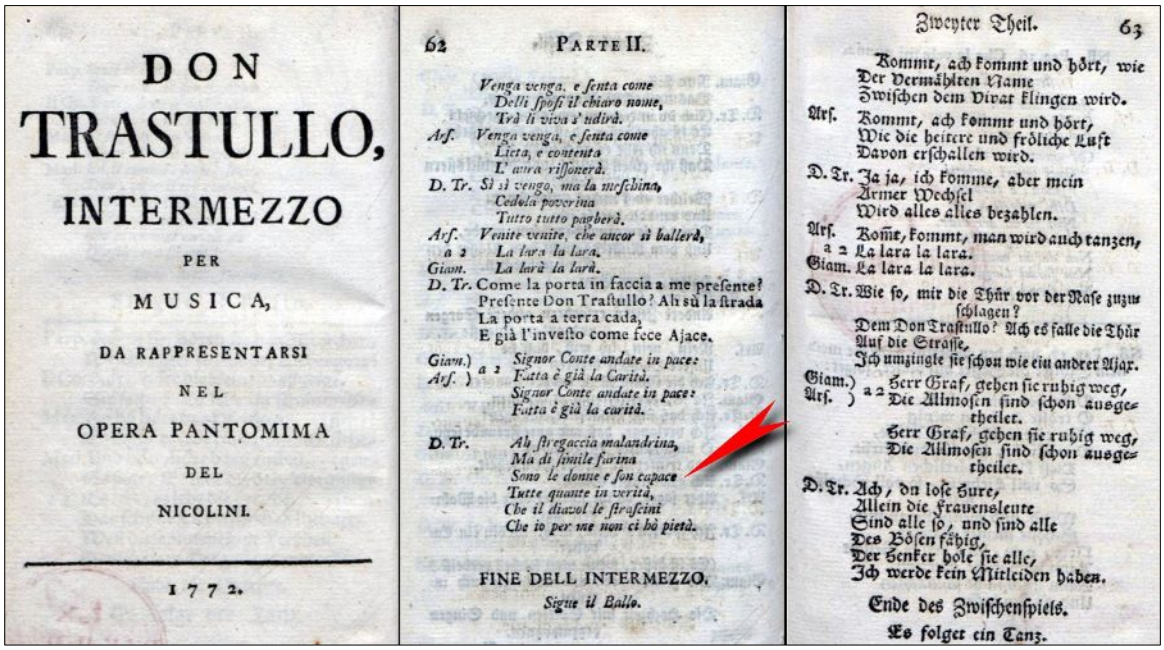
  Jommelli’s Wechsel nach Württemberg – der vielleicht eine Art von Flucht war - vollzog sich folgendermaßen: Nachdem Jommelli schon zuvor als Kapellmeister des Vatikans probeweise zwei neue Opern für Stuttgart geschrieben hatte, *„Fetonte“* (erste Fassung, nicht identisch mit dem gleichnamigen Werk von 1768) und *„La clemenza di Tito“*, erhielt er per herzoglichem Dekret vom 24. November 1753 offiziell die Installation als Württembergischer Hofkapellmeister – und problemlos die Demission aus dem geistlichen Amt.

  Mit den Eckpunkten seiner Karriere in Württemberg wollen wir uns in diesem Aufsatz nicht beschäftigen. Dazu gibt es reichlich Literatur, in der man die Details nachlesen

kann. Uns kommt es bei dieser Anstellung auf etwas anderes an: Zwar eröffnete der Wechsel an den Stuttgarter Hof Jommelli gewisse Perspektiven, dennoch kann dieser Wechsel nicht der große Karrieresprung gewesen sein, den er sich als geschäftstüchtiger Mann zuvor erträumt hatte und der so oft behauptet wird: Immerhin wechselte er nicht nur in ein unbekanntes, fremdsprachiges Ausland, sondern auch vom Zentrum der christlichen Welt, einer Großstadt mit ca. 156000 Einwohnern, in eine eher unbedeutende Kleinstadt mit gerade 16000 Einwohnern. Ludwigsburg war gar noch kleiner. Eine solche Diskrepanz wirkt sich natürlich auf die Besucherzahlen der Opern, die Anzahl der Aufführungen und damit auch auf die Einnahmen aus. Zu einer geplanten Karriere in Württemberg hätte Jommelli auch kein vorheriges Intermezzo in Wien und die Anerkennung des österreichischen Kaiserhauses gebraucht. Ein neues Leben in Stuttgart oder Ludwigsburg konnte Jommelli aber helfen, die in Italien kursierenden Mordgerüchte um seine Person endlich verstummen zu lassen, zumal sein neuer Dienstherr, Herzog Karl Eugen von Württemberg (1728-1793) selbst ein skrupelloser und grausamer Mann war, der über reichlich kriminelle Energie verfügte! Dazu mehr im nächsten kapitel. Dies sollte man sich aber schon an dieser Stelle bewusst machen.

- Last not least erwähnen wir ein kleines, aber doch sehr auffälliges Indiz dafür, dass Terradellas in der Tat infolge der Prägung einer Schmäh-Medaille zu Tode gekommen ist, und dass das Gerücht darüber noch Jahrzehnte später die Runde machte:

  Zwischen 1771 und 1773 unterhielt der italienische Theaterunternehmer Filippo Nicolini in der freien Hansestadt Hamburg ein Pantomimen-Theater. In diesem ließ er 1772 Jommelli's Posse *„Don Trastullo“* aufführen. Das Libretto dazu hat sich erhalten. In dessen Text wird es offenkundig: Weil Nicolini seinen hochbetagten Landsmann Jommelli in Neapel nicht erneut mit der alten Mordgeschichte kompromittieren wollte, änderte er kurzerhand in den letzten Teilen des Libretto das besagte *„Io son capace - Ich bin imstande“* in ein *„Soni le donne e son capace – So sind die Damen und sie sind imstande“* (eine Übeltat zu begehen)! Mit diesem Subjektwechsel lenkte Nicolini trefflich von Jommelli als Urheber des Gewaltverbrechens ab! Vielleicht hatte dieser zuvor konkret um die Textänderung gebeten! So klein und unauffällig diese Textänderung im Libretto auch ist, sie sagt u. E. viel, wenn nicht sogar alles!


DON
TRASTULLO,
INTERMEZZO
PER
MUSICA,
DA RAPPRESENTARSI
NEL
OPERA PANTOMIMA
DEL
NICOLINI.
1772.

62 PARTE II.

Venga venga, e senta come
Delli sposi il chiaro nome,
Trà li viva s' udirà.
Arf. *Venga venga, e senta come*
Lieta, e contenta
L' aura risonerà.
D. Tr. *Sì sì vengo, ma la meschina,*
Cedola poverina
Tutto tutto pagherà.
Arf. *Venite venite, che ancor si ballerà,*
a 2 *La lara la lara.*
Giam. *La larà la larà.*
D. Tr. Come la porta in faccia a me presente?
Presente Don Trastullo? Ah sù la strada
La porta a terra cada,
E già l'investo come fece Ajace.
Giam.) a 2 *Signor Conte andate in pace:*
Arf.) *Fatta è già la Carità.*
Signor Conte andate in pace:
Fatta è già la carità.
D. Tr. *Ah stregaccia malandrina,*
Ma di simile farina
Sono le donne e son capace
Tutte quante in verità,
Che il diavol le strascini
Che io per me non ci hò pietà.

FINE DELL INTERMEZZO.
Segue il Ballo.

Zweyter Theil. 63

Kommt, ach kommt und hört, wie
Der Vermählten Name
Zwischen dem Vivat klingen wird.
Arf. Kommt, ach kommt und hört,
Wie die heitere und fröliche Luft
Davon erschallen wird.
D. Tr. Ja ja, ich komme, aber mein
Armer Wechsel
Wird alles alles bezahlen.
Arf. Komt, kommt, man wird auch tanzen,
a 2 La lara la lara.
Giam. La lara la lara.
D. Tr. Wie so, mir die Thür vor der Nase zuzuschlagen?
Dem Don Trastullo? Ach es falle die Thür
Auf die Strasse,
Ich umzingle sie schon wie ein andrer Ajax.
Giam.) a 2 Herr Graf, gehen sie ruhig weg,
Arf.) Die Allmosen sind schon ausgetheilet.
Herr Graf, gehen sie ruhig weg,
Die Allmosen sind schon ausgetheilet.
D. Tr. Ach, du lose Sure,
Allein die Frauensleute
Sind alle so, und sind alle
Des Bösen fähig,
Der Senker hole sie alle,
Ich werde kein Mitleiden haben.

Ende des Zwischenspiels.
Es folget ein Tanz.

Seiten des Libretto Nicolini's zu Jommelli's Posse „Don Trastullo“ aus dem Jahr 1772.

Damit beenden wir diesen Indizienprozess zum Mord an einem großen Komponisten. Er hat bezüglich der Meldung in der Leipziger Musikzeitung weitaus mehr Bestätigung als Widerspruch erbracht und am Ende eine Entscheidung ermöglicht!

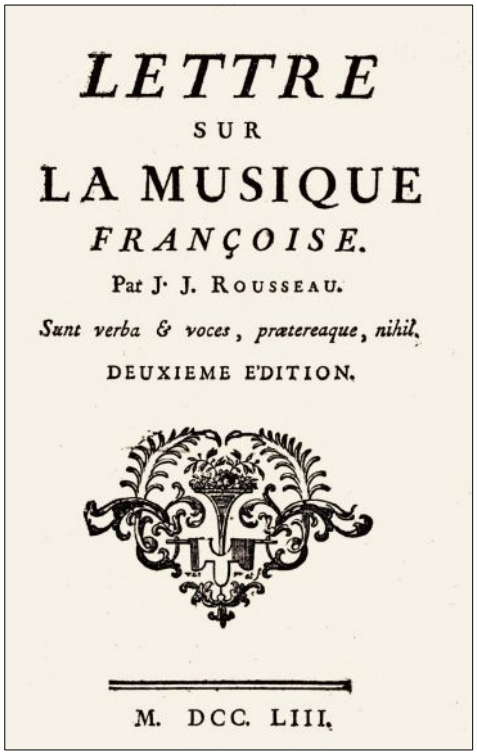
Was aber die allerwenigstens wissen: Obwohl sich Doménech Terradellas und Christoph Willibald Gluck während ihrer Zeit in Rom, in Oberitalien und in London jeweils nur knapp räumlich verfehlten, erwiesen sie sich doch im Lauf der Zeit als immer mehr *„aus demselben Holze geschnitzt“*!

Wir beziehen dies speziell auf beider Bekenntnis zu einer Musik, die von eleganter Einfachheit in der Stimm- und Melodieführung und von Ehrlichkeit und Natürlichkeit im Ausdruck geprägt ist. Das setzt sie ein weiteres Mal und nun endgültig in einem geradezu diametralen Gegensatz zum Kapellmeister Jommelli!

Dem *„Newcomer“* Gluck hatte 1746 kein Geringerer als der Altmeister der Barockmusik in London, Georg Friedrich Händel, ins Stammbuch geschrieben: *„Ihr habt Euch bisher mit der Oper zu viel Mühe gegeben! Hierzulande müsst Ihr an den treffenden, so recht auf das Trommelfell wirkenden Effekt denken!"* Dies muss Gluck sehr verinnerlicht haben, denn als alter Mann tat er seinerseits kund, *„dass die simplen Stellen die meiste Wirkung hätten, weshalb er sich bei seinen dramatischen Kompositionen auf das Studium der Natur verlegt und sich bemüht hätte, für die Singstimme mehr in den natürlichen Tönen zu schreiben, als den Liebhabern tiefer Wissenschaft oder großer Schwierigkeiten zu schmeicheln.“*

Von Gluck haben wir, z. B. im Vergleich mit einem Mozart, zum Thema Musikstil nur sehr wenige solcher persönlichen Aussagen, von Terradellas nur einen einzige:

Als Terradellas wenige Jahre vor seiner Ermordung, nach einem Intermezzo in London, bei dem er vielleicht wie Gluck bei Händel vorgesprochen und von diesem denselben Ratschlag erhalten hatte, um 1749 nach Paris kam und dort den nahezu gleichaltrigen Naturphilosophen und Komponisten Jean Jacques Rousseau (1712-1778) kennenlernte, muss er diesem derart viel Achtung und Anerkennung abgerungen haben, dass Rousseau im Jahr 1753 in seinem berühmten Aufsatz über den Zustand der französischen Musik[88] den zwischenzeitlich verstorbenen Terradellas nicht nur in eine Reihe mit den zu seiner Zeit viel bekannteren italienischen Komponisten Porpora, Galuppi, Cocchi und Perez stellte,[89] sondern in einer Fußnote auch wörtlich zitierte:


LETTRE
SUR
LA MUSIQUE
FRANÇOISE.
Par J. J. ROUSSEAU.
Sunt verba & voces, prætereaque, nihil.
DEUXIEME EDITION.
M. DCC. LIII.

Deckblatt von Rousseaus "Lettre sur la musique".

> *„Les Italiens … se piquent encore d'avoir dans leurs églises de la musique bruyante; ils ont souvent des messes et des motets à quatre choeurs,*

88 Notabene: Jean Jaques Rousseau zog in dieser Arbeit von 1743 noch komplett die italienische Musik mit ihren vergleichsweise viel besseren sprachlichen und stimmlichen Möglichkeiten der französischen Musik vor. Erst ein Gluck wird ihn später davon überzeugen, dass eine Oper doch erfolgreich mit französischem Text unterlegt werden kann! Vgl. J. J. Rousseau: Lettre sur la musique françoise, Paris 1753.

89 *„C'est par elle que le musicien, passant brusquement d'un ton ou d'un mode à un autre, et supprimant quand il le faut les transitions intermédiaires et scolastiques, fait exprimer les réticences, les interruptions, les discours*

chacun sur un dessein différent ; mais les grands maîtres ne font que rire de tout ce fatras. Je me souviens que Terradeglias [so!] *me parlant de plusieurs motets de sa composition où il avait mis des choeurs travaillés avec un grand soin, était honteux d'en avoir fait de si beaux, et s'en excusait sur sa jeunesse ; autrefois, disait-il, j'aimais à faire du bruit ; à présent je tâche de faire de la musique …*

Die Italiener … sind immer noch stolz darauf, in ihren Kirchen lärmende Musik zu haben; sie haben oft Messen und Motetten mit vier Chören, jeder mit einer anderen Absicht;[90] *aber die großen Meister lachen nur über all dieses Durcheinander. Ich erinnere mich, dass Terradeglias* [so!] *mir von mehreren Motetten seiner Komposition erzählte, in denen er mit großer Sorgfalt gearbeitete Chöre eingesetzt hatte, und er schämte sich, sie so schön gemacht zu haben, und entschuldigte sich dafür mit seiner Jugend: ‚Früher', sagte er, ‚habe ich gern Lärm gemacht, jetzt versuche ich, Musik zu machen!'"*[91]

Gerade der letzte Satz hätte auch von einem Gluck stammen können! Beide Komponisten, Gluck und Terradellas, erwiesen sich in den wenigen Sätzen, die sich zu beider Kompositionsstil erhalten haben, als ausgesprochene **Brüder im Geiste** – und das, obwohl sie sich vermutlich nie persönlich kennenlernten!

---

entre-coupés qui sont le langage des passions impétueuses, que le bouillant Métastase a employé si souvent, que les Porpora, les Galuppi, les Cocchi, les Perez, les Terradeglias ont su rendre avec succès, et que nos poètes lyriques connaissent aussi peu que nos musiciens … - Durch die italienische Sprache bringt der Musiker, indem er abrupt von einer Tonart oder einem Modus in einen anderen übergeht und, wenn nötig, die zwischenzeitlichen und scholastischen Übergänge unterdrückt, das Zögern, die Unterbrechungen und die unterbrochenen Reden zum Ausdruck, die die Sprache der ungestümen Leidenschaften sind, die der aufbrausende Metastasius so oft gebraucht hat, die ein Porpora, ein Galuppi, ein Cocchi, ein Perez, ein Terradeglias mit Erfolg wiederzugeben wusste und die unsere lyrischen Dichter ebenso wenig kennen wie unsere Musiker …" Vgl. Rousseau, Lettre, S. 31.

90 Das ist ein konkreter Seitenhieb Rousseau's auf Niccolò Jommelli, der als Kapellmeister an St. Peter in Rom bis zu 4 polyphon singende Chöre mit ca. 200 Sängern kompositorisch bediente! Vgl. u. a. Wolfgang Hochstein: Niccolò Jommelli (1714-1774) als Vizekapellmeister an S. Pietro in Rom, in: Die Musikforschung, JG 33, Heft 2, April–Juni 1980, S. 191ff.

91 Vgl. Rousseau, Lettre, S. 43 Fußnote.

Jomelli in Württemberg und Neapel

Sehen wir am Ende zu, wie es mit Jommelli weiterging: Der Starkomponist begab sich also 1753 - vermutlich auf Druck und nicht aus Begeisterung - in das vergleichsweise eher unbedeutende Herzogtum Württemberg und verzichtet damit auf all seine Ehren (und Einkommen) im Kirchenstaat.

WIRTENBERG
Ducatus.
Miliare unum
Commune
Petrus Kærius Cælavit.
PALATINATUS
PARS.
Heidelberg
Spier
Germersen
Heilbronn
Stuttgart
Tubingen
Rotenburg
Ellwang
Nordlingen
Kaufbeyren
Lauingen
Dillingen
Giengen
Ulm
Rottweil
Freyberg
Dunauius flu.
Rhin flu.
Neckar flu.
Tauber flu.
Brenz flu.
Kocher flu.
Jaxt flu.
Rotz flu.
Gotze flu.
Mindel flu.
Elbe flu.
Neva
Nusslingen
Bibrach
Buss
Saula
Westerham
Kelmintz
Schenecck
Tyfen
Aychen
Babenhausen
Burgau
Burtenbach
Balzhausen
Angelberg
Mindelheim
Gletwing
Kaufbeyren
Rockenzell
Kettersbach
Rot
Laupheim
Laubbren
Heppach
Munderkinben
Sieken
Munchirat
Oisfeldt
Dischingen
Ebing
Stoyssling
Erbach
Blaubeyren
Minsing
Aing
Reitling
Pfulling
Stravenn
Lauter fl.
Zwifalten
Hetting
H. Creutz
Verny
Ebing
Paling
Ingung
Rudling
Zollern Comit.
Fol
Offenburgen
Hohenberg
Rottweil
Freyberg
Dennenfach
Ebrach
Hot
Sigigen
Ohrendorff
Rhein Zabern
Hagenbach
Neuenburg
Lutterburg
Lutterburi
Ibing
Durlach
Elmeding
Gatzon
Burtach
Stain
Aich
Pfaffenhaven
Maulbronn
Kirchbach
Pforzing
Rieexing
Greining
Kornwestheim
Weyl
Hauptheim
Stuttgart
Sindfing
Kalb
Stamm
Bulach
Bergstat
Reyde
Hernberg
Bobling
Greitzing
Kalhuhl
Behenhausen
Waltenbuch
Rordorf
Nagald
Berstling
Erbing
Wilbeeg
Wilstet
Sendelbach
Offenburg
Genge nbah
Zell
Scintern
Lorr
Ettenheim
Bleich flu.
Hochberg
Nopnaw
Albersbach
Dornbam
Sulz
Schramberg
Hot
Sigigen
Ohrendorff
Rhein Zabern
Hagenbach
Neuen

In seiner unlauteren Art und Rachsucht verstieg sich Herzog Karl Eugen, wenn es darauf ankam, zu schlimmen Verfehlungen: Wir erinnern in diesem Zusammenhang an das traurige Schicksal der Sopranistin **Marianne Pirker** (1717-1782), einer Weggefährtin Gluck's in Dänemark, die im Jahr 1756 mit ihrem Mann wegen einer angeblichen Indiskretion über die Eskapaden des Herzogs für volle acht Jahre ohne Prozess hinter den Kerkermauern der Festung Hohenasperg in Einzelzellen verschwand. Erst nach diesen langen Jahren kam sie, geistig verwirrt, durch ein Gnadengesuch der Kaiserin Maria Theresia wieder frei, zusammen mit ihrem Mann, und wurde sofort des Landes verwiesen.[93]

In gleicher Weise und aus ähnlichem Anlass ließ der rabiate Herzog auch andere Kritiker *„entsorgen"*, z. B. den Dichter und Komponisten **Christian F. D. Schubart** (1739-1781), der ihm nach Jommelli als Musikdirektor in Ludwigsburg gedient hatte – mit dem einzigen Unterschied zu Marianne Pirker, dass dieser ohne Prozess nun gleich für 10 Jahre hinter Kerkermauern verschwand, solange, bis der preußische Hof intervenierte. Schubart soll sogar lebendig begraben worden sein!

Von Schubart stammt übrigens dieser Panegyrikus über Jommelli:

> *„Dieser unsterbliche Mann brach sich, wie alle Geister ersten Ranges, eine ganz eigene Bahn. Sein höchst feuriger Geist blickte aus all seinen Sätzen hervor: Brennende Imagination, gleißende Phantasie, großes harmonisches Verständnis, Reichtum melodischer Gänge, kühne stark wirkende Modulationen, eine unnachahmliche Instrumentalbegleitung – all dies macht den hervorstechenden Charakter seiner Opern aus ..."*

Niccolò Jommelli, Gemälde 18. Jhd., Bologna.

War hier nicht Jommelli mit Gluck verwechselt, den Schubart am Ende allen anderen Zeitgenossen vorzog?[94]

Niccolò Jommelli hat bei seinem freiwillig gewählten *„Exil"* in Südwestdeutschland insofern profitiert, als Herzog Karl Eugen ganz unpassend zu seiner eigentlichen Stellung einen ungeheuren Drang zur Prachtentfaltung entwickelte, vor allem in der erweiterten Residenz Ludwigsburg. Dazu gab er über lange Zeit Unsummen an Geldern aus, von denen Niccolò Jommelli als Leiter der höfischen Musik profitierte, bowohl sie im Herzogtum an anderer Stelle, z. B. für Infrastruktur-Projekte, weitaus besser untergebracht gewesen wären. Nicht umsonst handelte sich Karl Eugen deshalb wie schon seine Vorgänger im Amt den wiederholten Widerstand der Landstände und die Verachtung des gemeinen Volkes ein, das dahindarbte und lieber von *„Lumpenburg"* als von *„Ludwigsburg"* sprach.

93 Vgl. Rudolf Krauß: Marianne Pirker, ein deutsches Künstlerleben aus dem Zeitalter Herzog Karls, in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, Neue Folge, 12. Jahrgang, Stuttgart 1903, S. 257ff.

94 Siehe Zitat auf dem Deckblatt.

Jommelli aber bekam nicht nur in Stuttgart und Ludwigsburg je ein neues Opernhaus gestellt, sondern er verfügte, wenn er nur zweimal im Jahr, einmal zum Geburtstag des Herzogs am 11. Februar und das andere Mal zu dessen Namenstag am 4. November, eine neue Oper ablieferte, über alle notwendigen Mittel der Umsetzung und genoss dazu große organisatorische und persönliche Freiheiten, z. B. einen mehrwöchigen Heimaturlaub alljährlich. Aber damit nicht genug: Jommelli und seine Gattin profitierten zu besten Zeiten auch bezüglich des privaten Lebensstils. Sie bekamen eigene Häuser in Stuttgart und Ludwigsburg geschenkt, inklusive Brennholz und Licht, dazu erhielt Jommelli 4000 Gulden Gehalt jährlich und eine Kutsche mit vier Pferden inklusive Futter. Dass der Herzog all dies mit unlauterem Handel erwirtschaftete – er soll sogar seine eigenen Soldaten als Sklaven nach Amerika verkauft haben[95] –, das focht einen Jommelli nicht an!

Obendrein standen ihm die meiste Zeit ein großer Orchesterapparat und exzellente Sänger zur Verfügung, was ihn kompositorisch stimuliert haben mag. Dazu gehörte, wie schon erwähnt, jener Francesco Guerrieri, der ihm 1751 zu einem Alibi in Straßburg verholfen hatte. So lieferte Jommelli in seiner Württemberger Zeit über 60 neue Werke und 4 Neubearbeitungen älterer Werke ab – erneut eine rekordverdächtige Zahl!

Auch soll Jommelli in seiner Kunst ein innovativer Geist gewesen sein – wenn auch in einem gewissen Gegensatz zu Gluck und Terradellas. Doch auch er vollzog wie diese Reformen nach eigenem Gutdünken. So stärkte er etwa die Rolle des Orchesters gegenüber den Sängern und übertrug das, was diese ihrer *„Messa di voce“* zu verdanken hatten, kurzerhand auf das ganze Orchester, indem er die einzelnen Instrumente nacheinander zu immer stärkerer, quasi polyphoner Klangfülle einsetzen ließ:

> *„Man erzählt, dass, da Jommelli dieses in Rom zum ersten Male hören ließ, die Zuhörer sich bei dem Crescendo allmählich von den Sitzen erhoben, und bei dem Diminuendo erst wieder Luft schöpften und merkten, dass ihnen der Atem ausgeblieben war.“* So berichtete Johann Friedrich Reichardt.[96]

Gleichwohl ist es nicht unsere Absicht, über Jommelli’s kompositorischen Fähigkeiten pauschalierende Urteile abzugeben. Wer sich aber mit einer schnellen Übersicht begnügt, dem empfehlen wir die Lektüre eines Artikels, der sich innerhalb der Online-Präsenz des Stuttgarter Stadtlexikons findet,[97] und aus dem wir wie folgt zitieren:

> *„Während seiner Zeit am württembergischen Hof schuf Jommelli knapp 30 Opern. Besondere Anerkennung erhielt er für seine Opera seria, Opern, die ernste historische Ereignisse auf die Bühne brachten und als äußerst anspruchsvoll galten. In diesen durchbrach er die konventionellen musikalischen Formen und steigerte den dramatischen Ausdruck. Besonders in den Accompagnato-Rezitativen erweiterte er die Klangfarbe, z. B. durch den Einsatz der Blasinstrumente, und er differenzierte den begleitenden Orchesterpart stärker aus. Darüber hinaus brachte er ein bisher nicht gehörtes intensives Orchester-Crescendo*

95 Vgl. Volker Tarnov: Komponist Jommelli - Sein Gehalt wurde mit Sklavenhandel finanziert, Artikel in der Tageszeitung „Welt“ vom 10.09.2012, URL: https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article132051658/Sein-Gehalt-wurde-mit-Sklavenhandel-finanziert.html.

96 Vgl. Johann Friederich Reichardt: Briefe eines aufmerksam Reisenden die Musik betreffend, Teil 1, Frankfurt Leipzig 1774, S. 11, Anmerkung.

97 Vgl. Anke Wolf: Niccolò Jommelli (1714-1774), publiziert am 19.04.2018 in Stadtarchiv Stuttgart, URL: https://www.stadtlexikon-stuttgart.de/article/ac596257-b698-4d55-84c6-2e56fd7c5fcd/NiccolC3%B2_Jommelli_%281714-1774%29.html.

hervor, das Zeitgenossen als so mitreißend beschrieben, dass den Zuhörern der Atem stockte ...“

Ab ca. 1766 wendete sich das Blatt.

Nun musste Herzog Karl Eugen bei zunehmender Verschuldung selbst in der Finanzierung seines Musiktheaters die Notbremse ziehen: Er entließ den leitenden Choreografen des Balletts, **Jean Georges Noverre** (1727-1810), mit dem auch Gluck schon zusammengearbeitet hatte und demnächst in Wien wieder zusammenarbeiten würde, dazu weitere Bühnen- und Orchestermitglieder. Allein Noverre hatte dem Herzogtum zu besten Zeiten genauso viel gekostet wie der Unterhalt einer 12000 Mann starken Armee![98]

Als Jommelli 1769 erfuhr, dass der Herzog ohne sein Zutun und Einverständnis neue Sänger engagiert hatte und auch die Herausgabe seiner Partituren verweigerte, wusste er, dass seine Stunde in Stuttgart und Ludwigsburg geschlagen hatte. Nun selbst Opfer einer Intrige, reichte er unverzüglich um seine Entlassung ein. Diesem Gesuch wurde, wie erwartet, entsprochen, und Jommelli kehrte in seine Heimat zurück – wohlgemerkt ohne weitere Pensionsansprüche.

Im Königreich Neapel war dem alten Jommelli, wie bereits erwähnt, als Komponist kein Erfolg mehr beschieden. An ihm schieden sich nun die Geister. Wolfgang Amadeus Mozart, der schon 1767 abschätzig geurteilt hatte, *„Jommelli gebe sich alle Mühe, die Deutschen an diesem Hofe* [natürlich dem Württembergischen] *auszurotten …“,* ließ auch 1770 beim Besuch in Neapel an Jommelli kein gutes Haar. Als er dort dessen Oper *„Armida abbandonata“* gehört und gesehen hatte, meinte er verächtlich: *„Schön, aber zu gescheit und altväterisch für's Theater.“*[99]

Im Jahr 1771 erlitt der vorgealterte Jommelli, der Zeit seines Lebens sehr ungesund gelebt und eine enorme Leibesfülle entwickelt hatte, einen ersten Schlaganfall. Als sich drei Jahre später dieses Ereignis wiederholte, trübte er ein und verstarb am 24. August 1774 im Hause seines Freundes Saverio Mattei. Dieser ließ ihm hinterher zu seiner posthumen Rehabilitation viel Ehre angedeihen.

Soweit das skandalumwitterte Leben des Niccolò Jommelli.

Mit der weiteren Lebensgeschichte Christoph Willibald Gluck's nach 1750 wollen wir uns im Folgenden nicht mehr beschäftigen. Bis zum Jahr 1752 haben wir sie sowieso schon andernorts ausführlich beschrieben,[100] und darüber, was sich später für ihn als Komponist französischer Opern oder als Opernreformator in Wien und Paris noch ergab, wurde bereits anderweitig viel Tinte vergossen.

98 Vgl. Wikipedia-Artikel *„Ludwigsburg“*, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwigsburg.
99 Vgl. Tarnov, a. a. O.
100 Vgl. Werner Robl: Christoph Willibald Gluck's Schicksalsjahre zwischen 1746 und 1752 - Lesungen im Gluckhaus Weidenwang 2022, URL: http://www.robl.de/gluck/schicksalsjahre.html.

Resümee und Nachhall

Wir beenden diese Miszellen zur frühen Schaffensphase Christoph Willibald Gluck's, zum Komponisten Doménech Terradellas' mit seinem tragischen Ende und zum umstrittenen Leben des hochbegabten, aber allem Anschein nach charakterschwachen und sogar mit krimineller Energie versehenen Komponisten Niccolò Jommelli.

Interessiert hatte uns der italienische Kapellmeister vor allem deshalb, weil er, was bisher unbeachtet geblieben ist, Christoph Willibald Gluck in seiner ersten Zeit als Komponist erheblich zusetzte. Die am besten politisch erklärbare Konkurrenz in Oberitalien dürfte Gluck allerdings auch stimuliert und zu Höchstleistungen angespornt haben, was sich mitunter darin niederschlug, dass Gluck einen von Jommelli bereits bearbeiteten Opernstoff sofort aufgriff, um seinerseits daraus eine neue Oper zu formen. Ähnliches kann man auch für Jommelli reklamieren.

Karikatur aus unbekannter Hand: Um das Cembalo herum gruppieren sich die konzertierenden Meister Händel, Bach, Tartini und Quanz. Rechts im Hintergrund als Sängerknaben in Miniatur Gluck und Jommelli, zusammen von einem Blatt singend. Diese traute Eintracht war wohl ironisch gemeint!

So entstanden auf beiden Seiten in relativ kurzer Zeit eine Vielzahl qualitativ hochwertiger Opern. Leider haben sich auf Gluck'scher Seite diese meistens nur in Bruchstücken erhalten,

sodass wir viele kompositorische Details offen lassen müssen. Dass sich aber diese konzentrierte Fleißarbeit zweier noch relativ unverbrauchter Komponisten in äußerst kriegerischer Zeit und unter unsicheren Lebensverhältnissen abspielte, wollten wir in dieser Arbeit besonders herausstellen. So manche Komposition fand, das muss man sich bewusst machen, inmitten des Aufmarsches verfeindeter Heere statt! Dadurch wurde allerdings zwischen 1740 und 1745 aus politischen Gründen zwischen den beiden Protagonisten der italienischen Barockoper eine unsichtbare Demarkationslinie gezogen, so dass sich beide vermutlich nie persönlich kennenlernten.

Das zerrüttete Verhältnis zwischen Jommelli und Terradellas im Jahr 1751 erschloss sich erst so richtig im Fortschritt unserer Recherchen zu Jommelli. Terradellas gewaltsamen Tod infolge eines kompositorischen Missgriffs Jommelli's konnten wir mit einem Indizienprozess untermauern, der eigentlich jeden Interessenten in seinen Bann schlagen sollte: Der Katalane ist dem Dafürhalten nach meuchlings in Rom ermordet worden, weil er einem Jommelli im Weg stand! Damit verlor die Musikwelt vor aller Zeit einen ganz großen Komponisten! Jommelli trägt bei dieser Übeltat einen Großteil der Verantwortung, selbst wenn er sie vermutlich nicht selbst geplant oder ausgeführt hat! Er hat sie jedoch billigend hingenommen!

Wir beenden diesen Aufsatz allerdings nicht mit diesem Auftragsmord, sondern mit zwei kleinen Begebenheiten aus der Gluck'schen Geschichtsschreibung:

Eine Anekdote aus Paris ist uns wert, zum Abschluss erwähnt zu werden. Diese hatte bereits Anton Schmid nach einer Information der Grimm' und Diderot'schen *Correspondance littéraire* aus dem Jahr 1830, wiedergegeben:

- Zwei Jahre, nachdem Gluck Paris für immer verlassen hatte, um sich in Wien zur Ruhe zu setzen, in jenem Jahr 1781, in dem während der Vorstellung von Gluck's *„Orphée“* die große Oper von Paris niedergebrannt war und deshalb alle Musikaufführungen in die Tuilerien verlegt werden mussten, beklagten sich die sogenannten *„Gluckisten“* über mangelnde Aufmerksamkeit der Gluck'schen Musik gegenüber. Sie waren besonders in schlechte Laune versetzt, als man ihnen auf dem Anschlagzettel eine italienische Arie des Ritters von Gluck angekündigt hatte, bei der sich die anwesenden *„Piccinisten“* anschickten, nach und nach den Vortragsraum zu verlassen. *„Die Gluckisten verdoppelten daraufhin ihre Aufmerksamkeit und, nachdem sie allein Meister des Schlachtfeldes geblieben waren, verkamen sie fast vor Beifallklatschen. Aber leider man hatte sie betrogen: Die Arie war nicht von Gluck, sie war von Jommelli und in Italien ausgepfiffen worden!“*[101]

  „Que de regret! Que de remords! Et quelle confusion! - Welch ein Bedauern, welche Gewissensbisse, welch ein Durcheinander!“ resümierte die *Correspondance littéraire*!

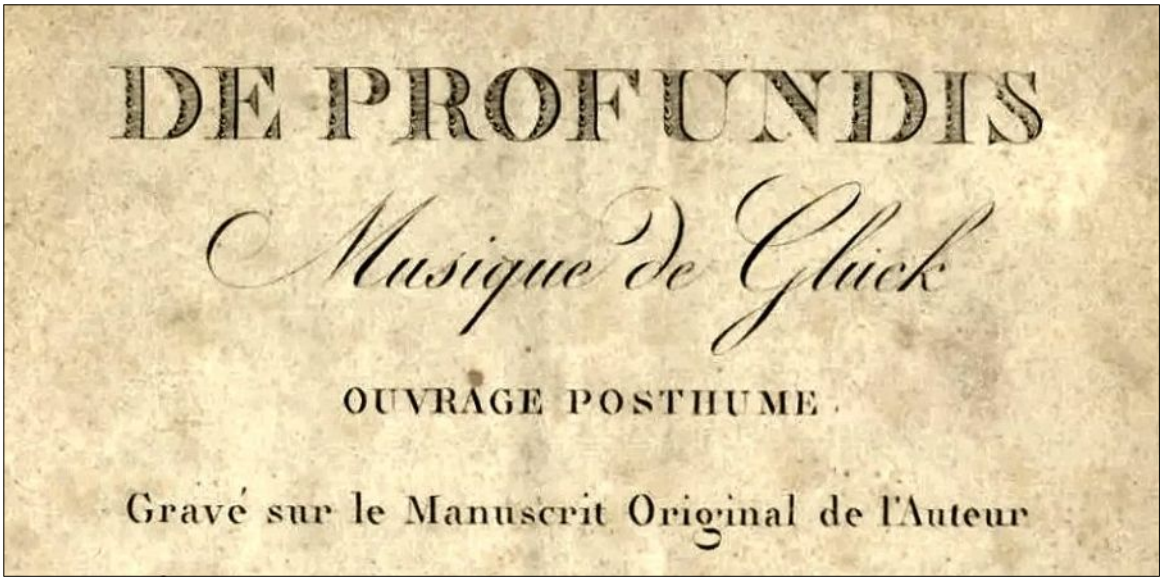
  Ob man damals noch von den Antipoden Jommelli und Gluck Genaueres wusste? Möglich ist dies schon! Gluck könnte zuvor in Paris persönlich von dem einstigen Konkurrenzkampf in Italien berichtet haben!

101 Vgl. Anton Schmid: Christoph Willibald Ritter von Gluck - Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken, Leipzig 1854; S. 374. Auch Grimm et Diderot: Correspondance littéraire, ohilosophique et critique, Band 10, Paris, 1830, S. 440.

- Das zweite Ereignis, unmittelbar nach dem Tod Christoph Willibald Gluck's geschehen, hat uns besonders nachdenklich gestimmt:

  Christoph Willibald Gluck verstarb bekanntlich am Abend des 15. November 1787 in seinem Haus in Wien, Wiedener Hauptstr. 32, nachdem er kurz zuvor die erneuten Symptome eines Schlaganfalls und zuletzt auch die eines allgemeinen Herzversagens entwickelt hatte. Gluck's Leichnam wurde daraufhin in der unmittelbar neben dem Sterbeort gelegenen Paulanerkirche aufgebahrt, am 17. November feierlich ausgesegnet und anschließend im Beisein einer großen Menschenmenge im Matzleinsdorfer Friedhof zur letzten Ruhe gebettet.

  Die Kunde von Gluck's Tod verbreitete sich wie ein Lauffeuer in der europäischen Musikwelt, und in seinem letzten Wirkort Paris entschloss man sich sofort nach Eintreffen der Todesnachricht, für den Verstorbenen eine große Trauerfeier zu veranstalten. Dabei soll nach Anton Schmid auch sein *„De profundis"* erklungen sein, dessen Abschrift man sich unverzüglich aus Wien besorgt hatte. Und es war ausgerechnet der einst gegen Gluck gesetzte Piccini, der in Paris ein Konzert mit Gluck'scher Musik zu Ehren des Verstorbenen anregte, das künftig alljährlich an dessen Todestag stattfinden sollte![102]


DE PROFUNDIS
Musique de Gluck
OUVRAGE POSTHUME.
Gravé sur le Manuscrit Original de l'Auteur

  Im laschen Wien ließ man sich dagegen mit einer Ehrung von offizieller Seite auffallend viel Zeit. Erst am 9. April 1788, also geschlagene 5 Monate nach Gluck's Tod, war in der Wienerischen Zeitung folgende Notiz zu lesen:

  > *„Da der wegen seines großen Talents in der Tonkunst allgemein rühmlichst bekannte, jüngsthin hier verstorbene Ritter Gluck, seinem Vaterlande so viele Ehre gemacht hat, so fand sich die hiesige Tonkünstlergesellschaft bewogen, das Andenken dieses allgemein geschätzten Meisters durch eine öffentliche Handlung zu ehren ... In dieser Absicht hielt dieselbe gestern als am 8. dieses* [Monats] *in der Pfarrkirche am Hofe* [das war damals die Augustinerkirche] *unter der Direkzion des k. k. Hofkapellmeisters, Hrn v. Salieri, ein mit feyerlicher Musik begleitetes Requiem, welchem das Publikum sehr zahlreich beywohnte, und wobey der von*

102 Vgl. Schmid, Gluck, S. 401f.

dem Verstorbenen hinterlassene Psalm: De profundis zum ersten mahle aufgeführet wurde.“

Der Kapellmeister **Antonio Salieri** (1750-1825) hatte sich schon 1766, also im Alter von 16 Jahren, mit Gluck in Wien angefreundet, unzählige Male dessen Haus aufgesucht und mit ihm zusammen auch kompositorisch gearbeitet. Er hatte das unbedingte Vertrauen Glucks besessen, sodass er diesen auch im Sterben begleiten durfte und damit letztlich auch sein musikalisches Erbe antrat. Wenige Wochen vor seinem Tod hatte Gluck Salieri ahnungsvoll die Partitur des *„De profundis“* überreicht, eines Chorwerks von nur 150 Takten zum Psalm 130 *„De profundis clamavi ad te“* - mit der Maßgabe, er solle sie in der kaiserlichen Hofkammer deponieren. Gluck hatte diese Motette mit hoher Wahrscheinlichkeit 1776 in Paris komponiert, nachdem er von Tod seiner geliebten Ziehtochter Nanette erfahren hatte. Um die feierliche Schlichtheit des Werkes zu betonen, hatte Gluck davon abgesehen, es mit polyphonem Chorgesang auszustatten und von Violinen begleiten zu lassen, sondern als Begleitung nur Oboe, Horn, Fagott, 3 Posaunen, einige Bratschen und Celli sowie 1 Kontrabass eingesetzt. Die Übergabe des Chorals an Salieri geschah wohl in der Absicht, das Stück ohne Hindernis erneut beim eigenen Ableben zur Aufführung bringen zu lassen. Dennoch hätte die Wiener Tonkünstlersozietät und ihr Vorsitzender Salieri die Ehrung Gluck’s verschlafen, wenn nicht Kaiser Joseph II. persönlich den Wunsch geäußert hätte, dieses einzige geistliche Stück, das Gluck hinterließ, in einer Aufführung zu hören.

Leider äußerte sich Antonio Salieri wieder besseren Wissens über diesen schlichten, aber sehr feierlichen Choral nach der Uraufführung am 8. April 1788 undankbar <u>despektierlich</u>: Gluck’s *„De Profundis“* sei zwar nicht *„meisterlich“* (wörtlich: *„maestralmente“*), d. h. im inzwischen üblichen Kirchenstil *„voller Künstlichkeit“* geschrieben – Wir präzisieren: ...nicht in der polyphonen Stimmführung eines Niccolò Jommelli –, aber es sei wenigstens *„wahrhaft christlich“* (wörtlich: *„cristianissimamente“*) verfasst, weshalb er, Salieri, ihm den Vorzug vor vielen *„meisterhaft“*, aber *„wenig christlich“* geschaffenen Kompositionen gegeben habe.[103] Eigentlich eine nichtssagende Begründung – und letztlich eine Unverschämtheit dem toten Freund und Gönner Gluck gegenüber: Salieri erklärte ihn so zu einem guten Christen, aber auch zu einem Stümper der Kirchenmusik und sprach ihm jegliche Meisterschaft der Komposition ab! Hätte Salieri geschwiegen, wäre er ein Philosoph geblieben!

Es kommt noch schlimmer: Salieri bettete den Gluck’schen Choral ausgerechnet in die *„Missa pro defunctis“* von Niccolò Jommelli ein, deren eh schon breite Instrumentierung er zu allem Überfluss auch noch um Oboen, Fagotte und Posaunen zusätzlich erweitert hatte.[104] Jommelli war wohl der *„meisterhafte“*, aber *„wenig christliche“* Komponist gewesen, an dem sich Salieri nun lieber als am toten Gluck orientierte, dem er soviel zu verdanken hatte. Zwar muss man diese Messe, die Jommelli anlässlich des Todes der württembergischen Herzogsmutter Maria Augusta im Jahr 1756 in neapolitanischem Stil geschrieben hatte und inzwischen zum meistgespielten Requiem Europas aufgestiegen war, als relativ gelungen bezeichnen, aber gerade dem toten Gluck hat Salieri mit dieser provokativ *„polyphonen“* Auswahl <u>keine</u> rechte Ehre erwiesen! Ganz im Gegenteil: Gluck’s musikalisches Erbe im Klopstock’schern Sinn ging in eine ganz andere Richtung – Homophonie zum akustischen Verständnis des deklamierten Psalms - und er wurde

103 Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung, Bd. 12, 1809, Stellungnahme Salieris vom Dezember 1809, Spalte 197.
104 Sämtliche Informationen hierzu aus Croll, Gluck, S. 274.

damit verhöhnt! Was Gluck von Jommelli hielt, sagt uns auch das vielsagende Zitat auf der Titelseite!

Am Ende erkennen wir an Salieri's Erklärung von 1809, die wie ein später Rechtfertigungsversuch wirkte, jenen Schuss an Intriganz und eitler Voreingenommenheit, der später auch der öffentlich vorgetragenen Behauptung, Salieri habe den Tod Wolfgang Amadeus Mozarts verschuldet, Vorschub geleistet haben könnte. In diesen Eigenschaften ähnelte Antonio Salieri in der Tat seinem Landsmann Niccolò Jommelli bis ins Detail! Gleichwohl ist Salieri unseren Recherchen nach nicht der Mörder Mozarts. Doch dies ist eine andere Geschichte.

Was aber den rechtschaffenen Gluck betrifft, so sieht man am traurigen Beispiel seines *„De profundis“*: *„Sic transit gloria mundi - So schnell vergeht der Ruhm der Welt“*!

Einem Doménech Terradellas erging es nicht anders. Er und sein grandioses Werk, für das er sein Leben ließ, sind für lange Zeit weitgehend in Vergessenheit geraten![105]

105 Wir erleben in den letzten Jahren glücklicherweise die Renaissance, die man ihm schon viel früher vergönnt hätte. Allein sein *„Sesostri re d'Egitto“* ist eine der besten Barockopern, die wir je gehört haben!