Schriftenreihe des
Sophie Drinker Instituts

Herausgegeben von Freia Hoffmann

Michaela Krucsay

Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung

Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“

Die Publikation wurde mit Mitteln des Landes Steiermark,
Referat Wissenschaft und Forschung, gefördert.

Oldenburg, 2015

Verlag/Druck/Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2320-9

Meinen Großeltern
Friederike Sofie und Alois Dreschnig
sowie Andreas Krucsay
in Liebe und Dankbarkeit

Inhaltsverzeichnis

Vorworte und Danksagung 9

Einleitung 13

1 Politische und soziale Rahmenbedingungen kulturellen Handelns für Frauen im Europa zur Zeit der Aufklärung und des frühen Bürgertums 17

1.1 Ideale weiblicher Bildung 21

1.2 Die Frau als Musikerin 24

2 Reisewege zwischen Musik und Bildender Kunst. Zu den Wirkungsstätten des Operisten-Ehepaars Bon 27

2.1 Kaiserliche Spektakel: Die italienischen Künstler am russischen Zarenhof 27

2.2 Die Opera buffa und Friedrich II. Dresden, Potsdam und Berlin 39

2.3 *La cittella ingannata*. Antwerpen 1752 42

2.4 Vom Reichstag zu Regensburg und einstürzenden Bretterbuden 44

3 Anna Bon di Venezia 51

3.1 Geburt in Bologna 51

3.2 Zur Aufnahme Anna Bons am *Ospedale della Pietà* 56

3.2.1 Kultur/Politik. Die Bedeutung des *Ospedale della Pietà* innerhalb der venezianischen *ospedali* 61

3.2.2 Inservienti della musica: Ausbildung und Organisation am *Ospedale* 70

3.2.3 Exkurs I: Maddalena Laura Lombardini Sirmen und Regina Strinasacchi-Schlick. Fallbeispiele prominenter Zeitgenossinnen 78

3.2.4 Exkurs II: Zur Rezeption der venezianischen *ospedali* in Literatur und Film 81

3.3 Wilhelmines „Musenhof“. Bayreuth 87

3.4 In Habsburger Landen 94

3.4.1 Wien: „Demoiselle Bonn“ am Clavecin 94

3.4.2 Pressburg: Intervention durch die Kaiserin 97

3.4.3 Eisenstadt: Letzte Station einer Musikerkarriere? 101

3.5 Ein neues „Rätsel von Hildburghausen“ 117

4 Werke 121

5 Zusammenfassung und Conclusio 123

6 Abbildungsverzeichnis 127

7 Bibliographie 129

8 Anhang 145

Leucippo. Favola pastorale/Leucippo ein Schäfergedichte 146

Don Calandrano. Opera bernesca 149

Il Demetrio. Dramma per musica 151

Der von Girolamo [Hieronymus] Bon eigenhändig unterzeichnete Anstellungsvertrag (1762) 153

Il Ciro riconosciuto. Dramma per musica 154

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica 155

Vorworte und Danksagung

Wer sich mit einer Musikerin wie Anna Bon di Venezia befassen will, muss mit dem *„vielbeschworenen ‚Mut zum Fragment' agieren"*. So schreibt die Musikwissenschaftlerin Michaela Krucsay im Vorwort zu ihrer Dissertation, die der vorliegenden Publikation zugrunde liegt. Nicht nur diesen Mut zum Fragment hat die engagierte Forscherin überzeugend bewiesen: Aus den in der Tat nur sehr spärlich vorliegenden Informationen zu Leben und Werk von Anna Bon di Venezia, zu ihrer Familie und ihrem Umfeld, ist es Michaela Krucsay hervorragend gelungen, eine erste faszinierende Biographie dieser Musikerin des 18. Jahrhunderts zu konzipieren.

Dies ist angesichts des Faktums, dass die Quellenlage für musizierende Frauen des 18. Jahrhunderts nach wie vor als eher dürftig und noch nicht ausreichend aufgearbeitet zu bezeichnen ist – wenngleich auch die musikbezogene Frauenforschung mittlerweile zahlreiche überzeugende exemplarische Forschungsergebnisse vorlegen konnte – das besondere Verdienst der vorliegenden „soziologisch-kulturhistorischen Annäherung" an eine Musikerin, über die bislang nur punktuelle, oftmals zudem auch unkorrekte Informationen vorlagen.

Umso wertvoller für die musikwissenschaftliche Genderforschung ist es, dass nunmehr auch Geburtsort und Geburtsdatum von Anna Bon di Venezia nach mühevoller akribischer Recherche verifiziert werden konnten.

Anna Bon di Venezia und ihre Familie von Operisten wirkten international: So lässt sich deren mit ihren kulturellen Präsentationen in zahlreichen Städten und an verschiedenen europäischen Höfen verbundene intensive Reisetätigkeit im Nachvollzug mitunter auch als nicht unwesentlicher Beitrag zur Kulturgeschichte des strapaziösen Reisens im 18. Jahrhundert interpretieren.

Als interdisziplinär faszinierende Ergänzung liest sich der Exkurs zur Rezeption der venezianischen Ospedali in Literatur und Film.

Elena Ostleitner

Fällt das Schlagwort *„Musiker und Komponisten der Aufklärung“*[1], so denkt man – auch und gerade in musikwissenschaftlichen Fachkreisen – im Allgemeinen zunächst an Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart. Beide nehmen hier, nicht nur aufgrund ihrer Lebensdaten, sondern insbesondere wegen ihrer Kontakte zu zahlreichen wichtigen Vertretern aufklärerischen Gedankenguts eine zweifellos berechtigte Sonderposition ein. Erst danach mögen Namen von außerhalb des eng umrissenen Feldes der Wiener Klassik fallen oder auch jener von Jean-Jacques Rousseau, der nicht nur die philosophische Strömung durch seine Schriften maßgeblich geprägt, sondern darüber hinaus mit Kompositionen wie seinem Intermezzo *Le devin du village* (1752) und dem Melodram *Pygmalion* (1770) durchaus die Musikwelt bis hinein ins 19. Jahrhundert nicht unbedeutend beeinflusst hat.

Nicht nur unser Alltag, auch die geisteswissenschaftliche Forschung unterliegt Trends und Modeerscheinungen. So ist auch die Erforschung der Biographien jener unzähligen sogenannten „KleinmeisterInnen“, die das musikalische Leben ihrer Zeit und ihres Umfelds sicherlich zum weitaus größten Teil gestalteten und beeinflussten, nach einem vergleichsweise eher kurz aufflackernden Interesse an diesem so vielgestaltigen Gebiet zum Zeitpunkt, als diese Zeilen niedergeschrieben werden, bereits wieder weitgehend aus der Mode gekommen. Zu Unrecht, wie so mancher mit dem wissenschaftlichen Kanon Befasster kritisch feststellen wird, bieten doch gerade die Biographien dieser Fülle von längst mehr oder minder in Vergessenheit geratenen MusikerInnen und KomponistInnen einen weit repräsentativeren und umfassenderen Einblick in die kulturelle Realität einer Epoche, als es bei den wenigen großen Idolen der Musikgeschichtsschreibung naturgemäß je der Fall sein kann. Erst die Kenntnis von Leben und Alltag jener „KleinmeisterInnen“ ist es, die vertieften Erkenntnisgewinn ermöglicht. Sie lässt scheinbar in Dogmen erstarrte historische wie soziale Fakten miteinander in Interaktion treten und erlaubt uns Gegenwärtigen einen obgleich noch immer vagen, so doch wenigstens etwas schärferen Blick zurück in die Vergangenheit. „KleinmeisterInnen-Forschung“ ist Grundlagenforschung. Sie bietet unserer Wahrnehmung eine Linse, auf die wir nicht verzichten können.

Anna Bon di Venezia ist ein Teil jener Welt. Ihre Biographie weist nahezu mehr Lücken als Fakten auf. Und doch: Was von dieser Künstlerin bereits bekannt ist, reicht völlig aus, um das Interesse an ihr zu wecken – an einer Sängerin, Komponistin und Cembalistin, die im Laufe ihres Lebens viel gereist ist und an verschiedenen Fürstenhöfen ob ihres Talentes offenbar sehr geschätzt wurde. Auch Anna Bons Zusammenarbeit mit Joseph Haydn in Eisenstadt bietet eine Anzahl vielversprechender Optionen, bei denen es sich zweifellos lohnte, einen näheren Blick zu riskieren, selbst wenn zahlreiche erschwerende Umstände die Entstehung einer lückenlosen Biographie dieser Musikerin vorerst noch verhindern. Sicherlich werden künftig noch weitere Eckdaten, vielleicht sogar weitere Kompositionen, zu Anna Bon entdeckt werden. Forschung ist immer ein Prozess, der kaum je als abgeschlossen betrachtet werden kann, was in besonderem Maße für die komplexe Biographie Anna Bon di Venezias gilt. Die vorliegende Publikation[2] mag jedoch zumindest eine Basis bilden, getreu den Worten des aphoristischen Miniaturdialogs des Bon-Zeitgenossen Friedrich Schlegel:

> „A. Fragmente, sagen Sie, wären die eigentliche Form der Universalphilosophie. An der Form liegt nichts. Was können aber solche Fragmente für die größeste und ernsthafteste Angelegenheit der Menschheit, für die Vervollkommnung der Wissenschaft, leisten und

1 Die ausdrücklich männliche Schreibweise dieser Berufszeichnungen wurde in diesem Zusammenhang absichtlich gewählt, um dem Einfluss des musikhistorischen Kanons gerecht zu werden.

2 Es handelt sich hierbei um die für den Druck gekürzte und leicht adaptierte, im Herbst 2012 approbierte Dissertation der Autorin, eingereicht am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz.

sein? – B. Nichts als ein Lessingsches Salz gegen die geistige Fäulnis, vielleicht eine zynische lanx satura im Styl des alten Lucilius oder Horaz, oder gar fermenta cognitionis zur kritischen Philosophie, Randglossen zu dem Text des Zeitalters.“[3]

Was demjenigen bleibt, der sich mit Anna Bon di Venezia zu beschäftigen trachtet, ist also, mit dem viel beschworenen „Mut zum Fragment“ zu agieren und darauf zu bauen, dass Erkenntnisgewinn auch über Umwege möglich ist: Die äußeren Umstände, die Anna Bons Lebensweg durch halb Europa hindurch und über eine Phase politischer wie sozialer Umwälzungen hinweg begleiten, sind jedoch nicht dazu angetan, die Suche selbst nach dem Fragmentarischen zu erleichtern. Glücklicherweise war es mir vergönnt, bei meinen nicht immer befriedigend verlaufenden Recherchen auf die Unterstützung einer großen Zahl kompetenter WissenschafterInnen und ArchivarInnen zurückzugreifen, denen ich an dieser Stelle von ganzem Herzen meinen Dank aussprechen möchte (sollte jemand hier unerwähnt bleiben, so geschieht dies gewiss nicht aus Undank, und ich möchte mich präventiv für ein solches Versehen entschuldigen):

Herrn Univ. Prof. Dr. Heinrich Mitter, Rektor emeritus der Karl-Franzens-Universität Graz, und Herrn Dr. Alfred Koll für ihre unschätzbare Hilfe bei den Transkriptionen, Herrn Ao. Univ.-Prof. Dr. Roman Reisinger vom Institut für Romanistik an der Universität Salzburg, ohne dessen Fachkenntnis die Übersetzung der venezianischen Archivalien nicht möglich gewesen wäre, dem Sachverständigen für Genealogie, Regional- und Kirchengeschichte Herrn Karl-Heinz Roß für seine Informationen zu den Hildburghausener Quellen, der Wissenschaftlerin und Musikerin Laury Gutiérrez von *La Donna Musicale* für regen kollegialen Austausch und wertvollen Rat, Monsignore Gabriele Cavina von der Erzdiözese Bologna für das durch ihn freundlicherweise zur Verfügung gestellte Bildmaterial des Taufbuchs, der Kuratorin der Ungarischen Széchényi Nationalbibliothek in Budapest, Frau Dr. Ildikó Sirató, und Frau Magdolna Both von der dortigen Theatersammlung für ihre hervorragende Beratung und nützliche Hinweise ebenso wie Frau Katalin Bikádi von der Eötvös Loránd Universitätsbibliothek Budapest, Herrn Rektor em. Univ.-Prof. Dr. Dr. Otto Kolleritsch für sein anteilnehmendes Interesse und zahlreiche wertvolle Ratschläge, dem Archivar des Archivio dell'Istituto Provinciale per l'Infanzia „S. Maria della Pietà“ Dr. Giuseppe Ellero, dem leider noch in der Entstehungszeit dieser Dissertation verstorbenen Ing. Vladimír Kapraň vom Stadtarchiv Bratislava, Dr. Timothy De Paepe von der Universität Antwerpen für wichtige Hintergrundinformationen zu der Oper *La cittella ingannata,* Herrn Dr. Josef Pratl, der so freundlich war, mir die Orientierung in dem Dickicht der amtlichen Unterlagen auf Burg Forchtenstein zu erleichtern, und Herrn Dr. Gottfried Holzschuh, dem dortigen Archivar, und natürlich insbesondere meiner Doktormutter Ao. Univ.-Prof.in i. R. Dr.in Elena Ostleitner, die mich auf dem teils mühsamen Weg bis zur Fertigstellung der vorliegenden Arbeit mit viel Geduld und unermüdlichem Engagement begleitet hat.

Darüber hinaus ist es mir aber vor allem ein Anliegen, mich bei meiner Familie – insbesondere meinen Eltern Werner und Christine Krucsay – zu bedanken, ohne die all dies nicht möglich gewesen wäre. Schließlich gilt mein Dank noch meinen Freunden – danke für Eure Geduld und Euer Verständnis, wenn der allzu aufgewühlte Forschergeist nicht mehr zur Ruhe kommen wollte!

Michaela Krucsay
Leoben u. Graz, Herbst 2013

3 Friedrich Schlegel, „Athenäums“–Fragmente und andere Schriften, Stuttgart 2005, S. 109.

Einleitung

> „Die Wahl der Lebensart, und der Entschluß, diese oder jene, und folglich auch die Musik zu ergreifen, muß mit großer Behutsamkeit angestellet werden. Die wenigsten Menschen haben das Glück derjenigen Wissenschaft oder Profeßion gewidmet zu werden, wozu sie von Natur aus am allermeisten aufgeleget sind. […] Man darf sich also nicht wundern, wenn die ausserordentlichen Gelehrten, und die besonders hervorragenden Künstler so rar sind. Gäbe man aber auf die Neigung junger Leute fleißig Achtung; suchte man zu erforschen, womit sie sich aus eigenem Antriebe am allermeisten zu beschäftigen pflegen; ließe man ihnen die Freyheit, selbst zu wählen, wozu sie die größte Lust zeigen: so würden sowohl mehr nützliche, als glückliche Leute in der Welt gefunden werden.“
>
> Johann Joachim Quantz[4]

Diese Beobachtung, die Johann Joachim Quantz im Einleitungsteil seiner viel zitierten pädagogischen Schrift *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* festgehalten hat, trägt umso mehr Wahrheit in sich, wenn sie auf die im 18. Jahrhundert längst noch klar als Randgruppe zu definierenden Frauen in musikalischen Berufen angewendet wird. Ihr potentielles Betätigungsfeld als Instrumentalistin oder gar Komponistin blieb durch über Jahrhunderte hinweg gewachsene soziale wie kulturelle Strukturen stark eingeschränkt, ihre Ausbildungsmöglichkeiten – verglichen mit jenen männlicher Kollegen und natürlich hier vereinfachend gesprochen – marginal. Nur wenige Mädchen und junge Frauen waren in der Lage, diesem engen Raster zu entgehen. Dies konnte fast ausschließlich dann geschehen, wenn das engste familiäre Umfeld ebenfalls einer künstlerischen Profession nachging. Anna Bon di Venezia war eine von ihnen. Die vorliegende Arbeit soll ein erster Versuch sein, einen etwas detaillierteren Einblick in die Biographie dieser Musikerin und Komponistin zu bieten. Diesem Anspruch steht die schlechte Quellenlage zu ihrem durch nahezu ganz Europa führenden Lebensweg entgegen, was der Erreichung dieses Ziels massive Steine, beinahe schon Felsen, in den Weg legt. Hierbei handelt es sich um eine Problematik, die bei biographischer Forschung zu weiblichen Persönlichkeiten der (Musik-)Geschichte kein Einzelfall ist. Im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten und in der Hoffnung, dass Zeit und weitere Recherchen noch weitaus mehr Details zum Leben Anna Bons ans Tageslicht bringen mögen, soll hier versucht werden, den leider zahlreichen Lücken durch die Einbettung in das sozio-historische, politische und natürlich musikalische Umfeld ihrer Zeit die Tiefe zu nehmen und so manche offene Frage womöglich teilweise zu beantworten.

4 Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Kassel u. a. 1983 (Reprint der Ausg. Berlin 1752), S. 2.

Somit muss der Aufbau eine soziologisch-historische Betrachtung der Frau als Musikerin mit einschließen, da diese zum Verständnis von Umfeld und Lebenssituation der Protagonistin Anna Bon absolut nötig ist. Auch auf ihre Herkunft muss selbstverständlich näher eingegangen werden, wobei insbesondere die Biographien ihrer Eltern Rosa Ruvinetti-Bon und Girolamo Bon aufzuarbeiten sind. Die einzelnen Stationen der Reiseroute der Familie Bon, vor und nach der Geburt Annas, in Verbindung mit Abschnitten sowohl über Wandertruppen, Reisekultur und Transportmittel, sollen so weit als möglich chronologisch nachvollzogen werden, zumal die Familie Bon viele Jahre hindurch weite Strecken innerhalb Europas zurücklegte. Hierbei nehmen manche Wirkungsorte naturgemäß eine bedeutendere Position ein als andere: Eine Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur am russischen Zarenhof, am Markgräflichen Hof zu Bayreuth und natürlich am Hof Nikolaus Esterházys in Eisenstadt wird erforderlich sein, wo die Bons mit dem jungen Joseph Haydn arbeiteten. Ein ausführliches Kapitel widmet sich dem Thema der venezianischen *ospedali*, dessen wohl berühmtestes und größtes, das *Ospedale della Pietà*, die musikalische Ausbildungsstätte Anna Bons war. In diesem Kontext empfiehlt es sich auch, einen näheren Blick auf die zahlreichen Reiseberichte aus dem 18. Jahrhundert zu werfen, unter denen natürlich jener Johann Wolfgang von Goethes über seine Italienreise eine hervorragende Stellung einnimmt.

Insgesamt musste dem biographischen Aspekt, eingebettet in das weit größere Ganze des Versuchs einer quasi-kulturgeschichtlichen Darstellung, in diesem Rahmen gegenüber einer musiktheoretisch-analytischen Herangehensweise zweifellos der Vorzug gegeben werden: Da einerseits von dem mutmaßlich bedeutend größeren Œuvre Anna Bons nur wenige Kompositionen erhalten sind und andererseits auch ihre Biographie immer noch als zu lückenhaft zu gelten hat, um ihren musikalischen Nachlass in einen angemessenen Kontext zu setzen und entsprechend zu würdigen bzw. zu bewerten, soll im Rahmen der vorliegenden Publikation von einer ausführlichen Analyse abgesehen werden.[5]

Dementsprechend gliedert sich die Arbeit in drei Hauptabschnitte:

Der erste soll, gleichsam in die Thematik einführend, einen Einblick in die politischen und sozialen Rahmenbedingungen kulturellen Handelns für Frauen im Europa zur Zeit der Aufklärung und des frühen Bürgertums mit besonderem Fokus auf die Bildungssituation der Frauen und deren Anteil am musikalischen Leben vermitteln.

Mit dem zweiten großen Abschnitt, „Reisewege zwischen Musik und Bildender Kunst. Zu den Wirkungsstätten des Operisten-Ehepaars Bon“ betitelt, wird das eigentliche Thema der Publikation, ausgehend von der künstlerischen Tätigkeit der Eltern Anna Bon di Venezias, Rosa Ruvinetti-Bon und Girolamo Bon, aufgerollt, wobei sich die jeweiligen Unterkapitel den einzelnen nach derzeitigem Kenntnisstand nachweisbaren Reisestationen widmen.

Im Fokus des dritten und letzten Hauptteils schließlich steht Anna Bon selbst, wobei Umfeld und Familie naturgemäß weiterhin eine ebenfalls bedeutende Stellung einnehmen. Innerhalb dieses Abschnitts wird auch das an sich erschöpfende Themengebiet der vier großen venezianischen *ospedali* näher behandelt, die als Ort ihrer frühesten musikalischen

5 Analytische Passagen zu einigen Kompositionen aus Anna Bons Opus finden Interessierte in der Dissertation von Marina Minkin, Anna Bon di Venezia: Life and works with a discussion of the Bon family of musicians, Jerusalem 1987 bzw. Boston 1990.

Ausbildung sowohl sozial als auch künstlerisch prägend für Anna Bon di Venezia gewesen sein müssen.

Zur Systematik bleibt noch zu sagen, dass die Rechtschreibung der einzelnen Zitate, soweit als möglich, unverändert übernommen wurde; abkürzende Schreibweisen wie etwa die sogenannten „Faulheitsstriche“ unterblieben innerhalb der hier veröffentlichten Transkriptionen aus praktischen Gründen. Einige Zitate wurden zudem in ihrer originalen Sprache belassen, um durch die Übersetzung nicht die ihnen eigenen Bedeutungsnuancen zu gefährden, was im Verlauf einer Übertragung beinahe zwangsläufig geschieht, und auch die Hervorhebungen entstammen dem jeweiligen Originaltext.

1 Politische und soziale Rahmenbedingungen kulturellen Handelns für Frauen im Europa zur Zeit der Aufklärung und des frühen Bürgertums[6]

> „Die gantz gewöhnlichen und dem weiblichen Geschlechte gebräuchlichen Instrumente höret man täglich bey vielen Frauenzimmer, die Flöten aber klingen bey unsers gleichen und diß durch gantz Deutschland, gar sparsam; was rar und seltsam ist, gewinnet immer bey uns mehr Beyfall und Gunst, als was uns alltäglich heisset."
>
> Christiane Marianne von Ziegler, 1731[7]

Politisch, wirtschaftlich und schließlich auch kulturell erlebte die Gesellschaft der Habsburgermonarchie in der Zeit zwischen etwa 1750 (mit der allmählichen Auflösung der Zünfte) und 1870 eine Phase des Umbruchs. Auf allen drei Sektoren setzten ein Wandel sowie eine Entwicklung hin zur Emanzipation des Bürgertums ein, die sich langfristig, trotz der – gezwungenermaßen – gemäßigten Bemühungen des Neoabsolutismus unter Kaiser Franz Joseph I., als unumkehrbar erwies. Die gesellschaftliche Umschichtung, welche sich im Zuge der Industriellen Revolution innerhalb der Donaumonarchie erst deutlich später vollzog als in anderen Teilen Europas, wie etwa Großbritannien und Frankreich, ermöglichte das Entstehen zweier neuer Klassen: Die sich überwiegend aus den Fabrikbesitzern und den für die Infrastruktur verantwortlichen Menschen gehobener Bildung rekrutierende Bourgeoisie stand einer *„wachsenden Anzahl lohnabhängiger Arbeiter"*[8] gegenüber. Dieser Prozess wurde durch eine Anzahl von Reformen begünstigt, die sich auf Maria Theresia und Joseph II. zurückführen lassen. Adel und Klerus büßten einen Teil ihrer Macht und ihres privilegierten Status ein, wobei die Zentralisierung der Verwaltung und die Abschaffung der Leibeigenschaft eine maßgebliche Rolle spielten.[9] Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurden Unternehmungsprivilegien zunehmend an Privatleute vergeben, und auch *„das Toleranzpatent von 1781, das Nichtkatholiken die bürgerliche Gleichberechtigung und Kultusfreiheit gewährte und die Kirchenzensur beseitigte"*[10], stellte gemeinsam mit der gesetzlichen Festlegung der bürgerlichen Rechte eine bedeutende Grundlage für die Herausbildung einer neuen Kultur dar, deren Hauptprotagonist und -rezipient das Bürgertum war. Der 1753 begonnene „Codex Theresianus", über das „Josephinische Gesetzbuch" von 1778 zum

6 Das vorliegende Kapitel stellt überwiegend eine erweiterte und überarbeitete Fassung der ersten beiden Kapitel der Diplomarbeit der Autorin, Katharina Cibbini-Koželuch. Musikerin und Mäzenin, Graz 2007, dar.

7 Zit. n. Andrea von Dülmen (Hg.), Frauenleben im 18. Jahrhundert, München u. a. 1992, S. 269.

8 Karl Vocelka, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, 3. Aufl., München 2002, S. 192.

9 Vgl. Karin Marsoner u. Ingeborg Harer, Künstlerinnen auf ihren Wegen. Ein „Nachtrag" zur Geschichte des Grazer Musiklebens im 19. Jahrhundert (= Grazer Gender Studies 9), hg. v. Karin M. Schmidlechner, Graz 2003, S. 18.

10 Ebd.

„Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch“ von 1811 führend, war Träger und Spiegelbild dieser neuen Strömung, die auch vom Kaiserhaus nicht mehr übergangen werden konnte.[11]

Die Möglichkeit zur Gestaltung des „öffentlichen Lebens“ war allerdings gegeben und wurde als Mittel zur Selbstdefinition, zur sozialen Abgrenzung sowie zum Transportieren der bürgerlichen Ideale (zu denen im eingeschränkten Maße natürlich auch politische Anschauungen zählten) intensiv genutzt.

Ein maßgebliches Charakteristikum des neuen Bürgertums stellte die Trennung von „Privatheit“ und „öffentlichem Leben“ dar, die sich mit der Auflösung der Zünfte um 1750 und dem damit verbundenen Verschwinden des „Ganzen Hauses“[12] als Wirtschafts-, Sozial-, Rechts- und Herrschaftsverband vollzog. Die zuvor gegebene Einheit, in der auch Lehrlinge und Gesellen gleichsam zur Familie gehörten und im Haus des Meisters lebten, das gleichzeitig als Produktions- und Verkaufsstätte diente, brach aufgrund der nun außerhäuslich zu erbringenden Arbeitsleistung auf. Als zunehmend mit sentimentalen Konnotationen belegter Ort des „Privaten“, zugleich als Zufluchtsort des arbeitenden Hausherrn vor der gnadenlos Leistung fordernden Öffentlichkeit präsentierte sich nun die Familie im engeren Sinne, mit der tugendhaften Ehefrau als deren Herz.

Geeint fühlte sich sowohl das Großbürgertum als auch das Bildungsbürgertum durch eine Anzahl von Verhaltensweisen, Normen und Lebensformen, deren Ideal es zu verwirklichen galt. Das massive Streben nach Bildung entsprach aufklärerischem Denken und wurde aus der Idee heraus geboren, den Menschen als Vernunftwesen zu größerer „Humanität“ zu erziehen. Gottfried Herders „Briefe zur Beförderung der Humanität“ (1793–1797) sowie Immanuel Kants „Kritik der praktischen Vernunft“ (1788) schufen die philosophischen Wurzeln dieser Vorstellung.[13]

Es war Kant, der die vielleicht wesentlichste, sicher aber die richtungsweisendste Definition der Epoche schuf:

> „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung zu bedienen.“[14]

Nicht ohne Ironie führt der Philosoph den Gedanken weiter aus, auch unter Bezugnahme auf die Unmündigkeit der Frauen seiner Epoche, denen er im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen das Potential zu selbständigem Denken und eigenverantwortlichem Handeln durchaus zugesteht: *„Daß der bei weitem größere Teil der Menschen (darunter das ganze schöne Geschlecht) den Schritt zur Mündigkeit, außer dem er beschwerlich ist, auch für sehr gefährlich halte, dafür sorgen schon jene Vormünder, die die Oberaufsicht über sie gütigst auf sich genommen haben.“*[15]

---

11 Vgl. ebd.

12 Der Begriff „Ganzes Haus“ wurde vom österreichischen Historiker Otto Brunner (1898–1982) unter Bezugnahme auf die Hausväterliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts geprägt. Heute gilt sein Ansatz allerdings als umstritten, wenn nicht gar überholt.

13 Vgl. Marsoner u. Harer, Künstlerinnen auf ihren Wegen, S. 28ff.

14 Immanuel Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? [online verfügbar; URL: http://www.uni-potsdam.de/u/philosophie/texte/kant/aufklaer.htm, 14.05.2012].

15 Ebd.

Die allgemein stark propagierte Förderung und Anerziehung einer „schönen Seele“ durch die theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit der Kunst ist mit diesem Ansatz eng verwoben und wurde den Bildungszielen zugerechnet. Die dafür nötige gehobene humanistische Bildung wurde dem bürgerlichen Mittelstand über die Einrichtung von Gymnasien zugänglich gemacht. Mädchen erhielten meist in eingeschränktem Maß Privatunterricht durch die Eltern und später durch Gouvernanten und/oder Hauslehrer.[16] Eine breit gefächerte Scheinbildung erachtete man bei ihnen allgemein als nützlicher und den weiblichen Anlagen eher entsprechend als fundierte wissenschaftliche und musikalische Kenntnisse, da sich ihre Aufgaben weitgehend auf die Unterhaltung des Ehemannes zu Hause und die Repräsentation desselben in der Öffentlichkeit beschränkten. Ein zu weltweiter Bedeutung gelangter Zeitgenosse Anna Bon di Venezias, der häufig als Vielschreiber kritisierte und belächelte Sittenmaler des von ihm hoch geschätzten Bürgertums[17] Adolph Freiherr von Knigge (1757–1796), äußerte sich hierzu folgendermaßen:

> „Ich muß gestehn, daß mich immer eine Art von Fieberfrost befällt, wenn man mich in Gesellschaft einer Dame gegenüber oder an die Seite setzt, die große Ansprüche auf Schöngeisterei oder gar auf Gelehrsamkeit macht. Wenn die Frauenzimmer doch nur überlegen wollten, wie viel mehr Interesse diejenigen unter ihnen erwecken, die sich einfach an die Bestimmung der Natur halten und sich unter dem Haufen ihrer Mitschwestern durch treue Erfüllung ihres Berufs auszeichnen. Was hilft es ihnen, mit Männern in Fächern wetteifern zu wollen, denen sie nicht gewachsen sind, wozu ihnen mehrenteils die ersten Grundbegriffe, welche den Knaben schon von der Kindheit an eingebleuet werden, fehlen?“[18]

Dem männlich-bürgerlichen Ideal, welches also das Streben nach Bildung in einem ebensolchen Ausmaß beinhaltet wie das Streben nach Erfolg im Beruf, die Jagd, sportliche Betätigung und (Bildungs-)Reisen, stand dementsprechend ein auf die neue Häuslichkeit zugeschnittenes bürgerliches Weiblichkeitsideal gegenüber, das sich in Sanftmut, Dezenz, Aufopferungsbereitschaft und Ähnlichem äußerte.[19]

Bürgerliche Salons, geführt von den Damen des Hauses, wurden nach und nach zu Schauplätzen halböffentlicher Veranstaltungen literarischer und musikalischer Natur. Willkommene Gäste waren Künstler und Mitglieder der Gesellschaft, deren Reputation den Richtlinien der erwähnten Ideale weitestgehend entsprach, was zu einem sehr selektiven Auswahlverfahren führte. Die Zirkel waren elitär, aber unter den entsprechenden Voraussetzungen zugänglich und konstitutiv für die bürgerliche Identität.[20] Repräsentation war – neben dem programmatischen Streben nach Bildung und Kunstverständnis sowie -förderung – das

16 Vgl. Marsoner u. Harer, Künstlerinnen auf ihren Wegen, S. 31. Siehe hierzu auch Irene Hardach-Pinke, Die Gouvernante. Geschichte eines Frauenberufs, Frankfurt/Main 1993.

17 Vgl. Ulrike Döcker, „Jeder Mensch ist in dieser Welt nur so viel, als wozu er sich selbst macht“. Adolph Freiherr von Knigge und die bürgerliche Höflichkeit im 19. Jahrhundert, in: Bürgertum in der Habsburgermonarchie, hg. v. Ernst Bruckmüller u. a., Wien u. a. 1990, S. 115f.

18 Adolph Freiherr von Knigge, Über den Umgang mit Menschen, hg. v. Gert Ueding, Frankfurt/Main u. Leipzig 2001, S. 201.

19 Vgl. Ulrike Döcker, „Bürgerlichkeit und Kultur – Bürgerlichkeit als Kultur“. Eine Einführung, in: Bürgertum in der Habsburgermonarchie, hg. v. Ernst Bruckmüller u. a., Wien u. a. 1990, S. 98f.

20 Vgl. ebd., S. 97.

oberste Ziel jener Veranstaltungen, die in vielerlei Hinsicht höfische Muster zum Vorbild hatten sowie dem Anspruch des Adels auf Selbstdarstellung entsprachen.[21]

Rosa Mayreder widmete sich innerhalb ihrer erstmals im Jahre 1923 erschienenen Essays zu „Geschlecht und Kultur" auch der im bürgerlichen Rollendenken verankerten Arbeitsteilung zwischen Männern und Frauen, nach der die Häuslichkeit unbedingt den weiblichen Familienmitgliedern zuzuordnen ist: *„Das Haus, aufgefaßt als die Heimstätte der Familie wie als Schauplatz der schönen Geselligkeit und ihrer ganzen Fülle an Kulturformen des Umgangs, bildete die Sphäre der weiblichen Kulturleistung"*[22].

Trotz der neuartigen Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit scheinen sich beide Bereiche, wenn schon nicht zu vermischen, so doch wenigstens zu überlappen. Die Idylle des abgeschiedenen Familienlebens ist Teil des bürgerlichen Lebensideals und wird als solches nach außen, an die Öffentlichkeit, getragen; scheinbar „private" Abweichungen und Verfehlungen werden mit Verlust der guten Reputation bestraft. Dem entspricht die Grauzone der Salons, deren Publikum sich allergrößtenteils aus nicht verwandten und auch dem Freundeskreis nicht zwingend angehörigen Besuchern zusammensetzte.

Jürgen Habermas spricht daher im Zusammenhang mit der bürgerlichen Familie von der *„Institutionalisierung einer publikumsbezogenen Privatheit"*[23]. Der Salon, zuvor außerhalb der adeligen Gesellschaft praktisch existenzlos, stieg zum bedeutendsten Raum des Hauses auf: *„Die Privatleute treten aus der Intimität ihres Wohnzimmers in die Öffentlichkeit des Salons hinaus; aber eine ist streng auf die andere bezogen"*[24]. Habermas erstellte, *„unter dem üblichen Vorbehalt der mit solchen Illustrationen verbundenen Vereinfachung"*[25], ein Schema der bürgerlichen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert, das, soziale Bereiche umfassend, die eigentliche Unmöglichkeit einer exakten Differenzierung zwischen Privatbereich und Öffentlichkeit aufzeigt und fortführt:

Privatbereich		**Sphäre d. öffentl. Gewalt**
Bürgerliche Gesellschaft (Bereich d. Warenverkehrs u. d. gesellsch. Arbeit)	politische Öffentlichkeit literar. Öffentlichkeit (Clubs, Presse)	Staat (Bereich d. Polizei)
Kleinfam. Binnenraum (bürgerl. Intelligenz)	(Kulturgütermarkt) „Stadt"	Hof (adlig-höf. Gesellschaft)

Abb. 1 Grundriß der bürgerlichen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert als graphische Darstellung nach Jürgen Habermas (1962)[26]

Der im eigentlichen Sinne öffentliche Bereich ist auf die Sphäre öffentlicher Gewalt beschränkt, welcher Staat und Kaiserhof, die natürlich nicht gänzlich unabhängig voneinander

21 Vgl. ebd.
22 Rosa Mayreder, Geschlecht und Kultur. Essays. Mit einem Nachwort von Eva Geber, Wien 1998, S. 38.
23 Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 17. Aufl., Darmstadt u. a. 1987, S. 107.
24 Ebd., S. 109.
25 Ebd., S. 89.
26 Vgl. ebd.

agieren, zuzurechnen sind.[27] Der Privatbereich umfasst jedoch auch die Öffentlichkeit, da diese *„eine Öffentlichkeit von Privatleuten“*[28] ist: In ihr spielt sich das tägliche Erwerbsleben ebenso ab wie die scheinbare Abgeschiedenheit privaten Familienlebens. Als Mittler zwischen den sozialen Bereichen fungieren beispielsweise Zeitschriften und Zeitungen als Träger politischer Inhalte und Mittel zur Bildung einer „öffentlichen Meinung“; die Stadt wird zum Ort der Begegnung und des Austauschs.

Etwa zeitgleich mit der Genese und Verankerung des Bürgertums als bedeutsamer, neuer sozialer Schicht (zugleich maßgeblich von derselben initiiert und beeinflusst), setzte etwa zwischen 1750 und 1848 die Entwicklung des modernen Konzertwesens ein.[29] Treibende Kraft war der Wunsch nach eigenen Orten der Repräsentation, die sich von jenen traditionellen des Adels – wie in besonderem Maße der Oper – klar abgrenzen ließen. Anfangs differenzierte man noch zwischen verschiedenen Konzertformen, wie etwa den von gemeinnützigen Organisationen zum Ziele einer ästhetischen Volksbildung veranstalteten „Gesellschaftskonzerten“, „Liebhaberkonzerten“, in deren Rahmen häufig „Dilettanten“ auftraten, und von den jeweiligen Künstlern selbst organisierten und finanzierten „Virtuosenkonzerten“.[30] Mitte des 19. Jahrhunderts mündete die Entwicklung mit dem Auftauchen kommerziell orientierter und organisierter Konzertveranstalter in das uns heute bekannte Konzertwesen.[31]

1.1 Ideale weiblicher Bildung

Mit der im 18. Jahrhundert von den Britischen Inseln ausgehenden und sich unaufhaltsam über den gesamten europäischen Raum ausbreitenden Industriellen Revolution, die das – obwohl eben erst entstandene – aufstrebende Bürgertum zu einem mächtigen Gegenpol des bislang nahezu unumschränkt die Gesellschaft dominierenden Adels werden ließ, veränderten sich auch die Bildungsanforderungen, welche an junge Damen des neuen Standes gestellt wurden. Die Privatheit des Hauses, mit all ihren anheimelnden Konnotationen wie Geborgenheit, Wärme, Schutz und Ruhe, wurde zum Rückzugsgebiet des Mannes, der die Existenz seiner Familie in der Außenwelt zu sichern hatte, diese allerdings auch gleichzeitig in der Öffentlichkeit als Oberhaupt vertreten musste.

Nachgerade metaphysisch muten die besonders im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gehäuft auftretenden Hinweise auf die Bestimmung der Frau an, die abgesehen von ihren Pflichten als Vorsteherin des Haushaltes vor allem ihrem Gatten angemessenen Raum zur seelischen sowie physischen Regeneration zu bieten hatte und deren repräsentatives Auftreten für das öffentliche Ansehen der Familie bürgte.[32] Gerechtfertigt und untermauert wurde die Forderung nach der Erfüllung jener viel beschworenen Bestimmung mit der pseudowissenschaftlichen Behauptung, sie stünde im Einklang mit dem spezifischen weiblichen Geschlechtscharakter, der von Natur aus auf Passivität, Unterwürfigkeit und Sanftmut ausgerichtet sei und im direkten Gegensatz zum kreativ-aggressiven Wesen des Mannes

27 Vgl. ebd., S. 90.
28 Ebd.
29 Vgl. Marsoner u. Harer, Künstlerinnen auf ihren Wegen, S. 38.
30 Vgl. ebd.
31 Vgl. ebd., S. 39.
32 Vgl. Eva Rieger, Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung, 2. Aufl., Kassel 1988, S. 58.

stünde.[33] Der Dualismus Mann/Frau, dem die Merkmale „öffentlich/privat“, „aktiv/passiv“, „rational/emotional“ und „kulturschaffend/naturgeprägt“ zugeordnet werden, ist zwar zumindest seit der Antike nachweisbar und somit sicherlich keine neue Erfindung des Bürgertums im 18. und 19. Jahrhundert, wurde aber von diesem als willkommene Bestätigung und Absicherung seiner sozialen Vorstellungen von der Besetzung öffentlicher und privater Sphären verstärkt aufgegriffen.[34] Nur unter den Voraussetzungen, die derartige, eher ideologisch als wissenschaftlich untermauerte Postulate wie jenes vom Geschlechtscharakter mit sich brachten, war es dauerhaft möglich zu erreichen, dass Frauen sich über einen langen Zeitraum hinweg den von ihrer Umwelt so eng gesetzten Grenzen fügten. Somit bemühten sie sich, den an sie gestellten Anforderungen möglichst zu genügen, um nicht als „unweiblich“ zu gelten und ihren Wert für die mehr oder weniger fiktive Gemeinschaft des Bürgertums unter Beweis zu stellen. Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) offenbart ebendiesen ideologischen Hintergrund mit fast erstaunlicher Deutlichkeit in einem seiner Hauptwerke, „Emil oder Über die Erziehung“:

> „Das erste, was sie lernen müssen, ist, sie [die Pflichten ihres Geschlechts] wegen ihrer Vorteile zu lieben. Das ist das einzige Mittel, sie ihnen leichter zu machen. Jeder Stand und jedes Alter hat seine Pflichten. Man erkennt seine Pflichten bald, wenn man sie nur liebt. Ehrt euren Stand als Frau, und ihr werdet, auf welchen Platz euch der Himmel auch stellen möge, immer eine ehrbare Frau sein. Wesentlich ist, das zu sein, wozu uns die Natur gemacht hat. Man ist immer nur zu sehr das, wozu einen die Menschen machen wollen.“[35]

Der bewusste Bruch mit den schon nahezu sakral überhöhten Tugendidealen einer aufopfernden Ehegattin und Mutter war nicht nur für jede Frau unvorstellbar, die um gesellschaftliche Anerkennung rang. Auch für die Männer des Bürgertums (sowie selbstverständlich in traditioneller Form auch des Adels) war es von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit, dass ihre Gemahlinnen sich dem System fügten, da sich das Ansehen des in der Öffentlichkeit stehenden Bürgers maßgeblich über das korrekte Verhalten seiner Frau mitdefinierte. Adolph Freiherr von Knigge (1757–1796) bringt, obschon im Extremfall des Ehebruchs, in seinem Buch „Über den Umgang mit Menschen“[36] die Prioritäten im Geschlechterverhältnis der Ehe auf den Punkt: *„Der Mann ist das Haupt der Familie; die schlechte Aufführung seiner Frau wirft zugleich Schande auf ihn als den Hausregenten – nicht umgekehrt also.“*[37]

Dieses „korrekte Verhalten“, über welches sich der bürgerliche Stand definierte, schloss eine Fülle von Konventionen verschiedenster Art mit ein, unter die eine Vielzahl an diversen Verhaltens- und Kleidervorschriften fielen. Die Kenntnis derselben bildete dementspre-

---

33 Eine praktikable Darstellung der Zuschreibung „typisch“ männlicher und weiblicher Eigenschaften findet sich in Form einer Tabelle bei Karin Hausen, „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen (= Industrielle Welt 21), hg. v. Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 368.

34 Vgl. Franz X. Eder, „‚Durchtränktsein mit Geschlechtlichkeit‘. Zur Konstruktion der bürgerlichen Geschlechterdifferenz im wissenschaftlichen Diskurs über die ‚Sexualität‘ (18.–19. Jahrhundert)“, in: Von Bürgern und ihren Frauen (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie 5), hg. v. Margret Friedrich u. Peter Urbanitsch, Wien u. a. 1996, S. 25.

35 Jean-Jacques Rousseau, Emil oder Über die Erziehung. Vollständige Ausgabe in deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts, 13. Aufl., Paderborn u. a. 1998, S. 420.

36 Knigges „Über den Umgang mit Menschen“ erschien erstmals 1788 und kann durchaus als Spiegel der damals geltenden gutbürgerlichen Verhaltensideale gelten.

37 Knigge, Über den Umgang mit Menschen, S. 178.

chend einen wesentlichen Schwerpunkt der weiblichen Erziehung[38], neben dem eine Art Halb- oder sogar Scheinbildung institutionalisiert wurde, um das Prestige der Familie (sprich, des Vaters beziehungsweise Ehegatten) nach außen hin zu erhöhen. Das gängige Unterrichtsmodell beinhaltete meist Unterricht in Fremdsprachen (häufig allerdings lediglich in der Modesprache Französisch), Klavierspiel und Handarbeiten.[39]

Über dieses Muster hinausgehende Bildung war für Mädchen und Frauen im Grunde nicht vorgesehen. Sowohl Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) als auch Jean-Jacques Rousseau, beide bekannt für ihre revolutionäre Vorstellung einer neuen Form von Bildung, die nicht mehr nur einer elitären Minderheit zugute kommen sollte, sehen die *„spezifisch weiblichen Fähigkeiten"* der Frauen als naturgegeben an, woraus gefolgert wird, *„daß sie nicht ausgebildet zu werden brauchen, da sie auf natürlichem Wege entstehen"*[40].

Derartige Postulate zweier herausragender Persönlichkeiten ihrer Epoche, deren Ansichten schon zu ihren Lebzeiten hoch geschätzt und häufig rezipiert wurden, spiegeln somit nicht nur die vorherrschende Meinung ihrer Zeitgenossen wider, sondern mussten sich außerdem fast zwingend gestaltend auf die Nachwelt auswirken. Frauen profitierten somit keineswegs von den Reformen Rousseaus und Pestalozzis, sondern blieben auch in der Folge von einem Zugang zu besserer Bildung weitgehend ausgeschlossen. So erhält Friedrich Schlegels Beitrag zur Diskussion um die Rolle der Frauen in den Künsten und Wissenschaften beinahe schon symbolhafte Bedeutung, wenn der Philosoph – zwar sichtlich um einen liberalen, wenn auch dem Diskurs gemäßen Standpunkt bemüht, gerade dadurch aber von Indifferenz durchdrungen – ausführt: *„Die Frauen haben durchaus keinen Sinn für die Kunst, wohl aber für die Poesie. Sie haben keine Anlage zur Wissenschaft, wohl aber zur Philosophie. An Spekulation, innerer Anschauung des Unendlichen fehlts ihnen gar nicht; nur an Abstraktion, die sich weit eher lernen läßt."*[41]

Eine weitere beschränkte Möglichkeit, sich rudimentäres Wissen selbst anzueignen, erhielten Frauen im deutschen Sprachraum gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch die in den Städten allmählich vermehrt entstandenen Leihbibliotheken und Lesezirkel, die neben belletristischen Titeln auch die seit bereits etwa 1720 erscheinenden „Moralischen Wochenschriften", deren Inhalt sich aus verschiedenen Alltagsthemen der bürgerlichen, aufklärerisch gesinnten Welt konstituierte.[42] Mädchen und Frauen waren die expliziten Adressatinnen jener frühen Zeitschriftengattung, und dementsprechend wurden auch die Inhalte von den jeweiligen Herausgebern gestaltet.[43] Christiane Brokmann-Nooren fasst die Themen folgendermaßen zusammen: *„In den Wochenschriften wurden Register weiblicher Pflichten aufgestellt, es wurden Charakterbilder von guten und schlechten Frauen vorgestellt, Frauenfehler, Frauentugenden, Frauenbriefe wurden erörtert und analysiert."*[44]

Deutlich ist hier erkennbar, dass also auch im Fall der „Moralischen Wochenschriften" keinesfalls von einer frei zugänglichen umfassenden Bildung die Rede sein kann, die sich durch

38 Vgl. Marsoner u. Harer, Künstlerinnen auf ihren Wegen, S. 15.
39 Vgl. Rieger, Frau, Musik und Männerherrschaft, S. 50.
40 Ebd., S. 40.
41 Friedrich Schlegel, „Athenäums"-Fragmente und andere Schriften, Stuttgart 2005, S. 88.
42 Vgl. Christiane Brokmann-Nooren, Weibliche Bildung im 18. Jahrhundert: „gelehrtes Frauenzimmer" und „gefällige Gattin" (= Beiträge zur Sozialgeschichte der Erziehung 2), Oldenburg 1994, S. 105.
43 Vgl. ebd., S. 107.
44 Vgl. ebd., S. 108.

herrschende Vorstellungen von Geschlechtsmerkmalen und den spezifischen Pflichten der Frau ungetrübt zu entfalten vermag. Was „Frau“ lernen darf und soll, ist ein weiteres Mal streng reglementiert und fügt sich nahtlos in das bisher gesehene Muster ein. Die „Wochenschriften“ stellen letztlich nur ein weiteres Instrument gesellschaftlicher Kontrolle dar.

1.2 Die Frau als Musikerin

> „Ein Organist aus der Nachbarschaft hat ihr einige Stunden gegeben, wie man sich auf dem Cembalo begleitet. Seither hat sie sich selbst darin fortgebildet. Zuerst dachte sie nur daran, ihre Hand vorteilhaft auf den schwarzen Tasten erscheinen zu lassen; dann fand sie, daß der spitze und trockene Ton des Cembalos die Süße ihrer Stimme hervorhob. Nach und nach gefielen ihr die Harmonien und als sie älter wurde, fing sie an, die Reize des Ausdrucks zu fühlen und die Musik um ihrer selbst zu lieben. Aber das ist weit eher Sache des Geschmacks als des Talents; sie kann keine Melodie nach Noten spielen.“
>
> Jean-Jacques Rousseau [45]

In diesem Zitat aus der Feder Jean-Jacques Rousseaus ist die Rede von Sophie, dem weiblichen Ideal des Autors, das er seinem Emil als Gefährtin zur Seite stellt. Der Umgang mit der Kunst, namentlich der Musik, zu dem die „perfekte“ Frau seiner Ansicht nach angeleitet werden sollte, wird anhand dieser Zeilen sehr deutlich. Weder eine große persönliche Leidenschaft für die Musik noch eine wirkliche Beherrschung des Instruments ist erwünscht; vielmehr spricht Rousseau der musizierenden Frau eine tatsächliche Begabung auf diesem Gebiet ab. Auch die Intention, warum Sophie sich mit dem Cembalospiel auseinandersetzt, erscheint aus heutiger Sicht eher fragwürdig. Ihr liegt eine Form von Eitelkeit zugrunde, die im 18. Jahrhundert prinzipiell zwar stark verpönt war, von Rousseau in diesem Fall jedoch als beinahe liebenswürdig toleriert und sogar implizit gefordert wird. Ein gewisses Ausmaß an Gefallsucht ist seiner Ansicht nach sogar zwingend zur Natur der Frau gehörig, da diese schließlich ihrer Bestimmung gemäß durch ihre Attraktivität einen Mann an sich binden muss.[46] Konsequenter Unterricht durch Fachleute erscheint bei Rousseau als unnötiger Ballast, und die Beschäftigung mit Musiktheorie wird gänzlich aus seiner Vorstellung idealer weiblicher Erziehung ausgeklammert, was so weit geht, dass seine Sophie nicht einmal Noten zu lesen gelernt hat und ausschließlich nach dem Gehör singt sowie das Cembalo spielt. Hierin spiegelt sich die gängige Praxis seiner Epoche wider.

Das Bürgertum wählte sich die Musik als Lieblingskunst und vielleicht wichtigstes Repräsentationsmittel, nicht zuletzt, um sich selbst zu definieren und von anderen Ständen abzugrenzen.[47] Im Gegenzug verlieh der neue Stand der Musik eine vorher in dieser Form noch nicht dagewesene individuelle Wertigkeit und Stellung: *„Mit dem Entstehen der Warenwirtschaft ergab sich auf weltlichem Gebiet eine neue Funktion der Musik: sie wurde Ge-*

45 Rousseau, Emil oder Über die Erziehung, S. 430.
46 Vgl. ebd., S. 395.
47 Vgl. Rieger, Frau, Musik und Männerherrschaft, S. 35.

nussmittel und Ausgleich gegen den aufreibenden Kampf jedes einzelnen um seine Existenz.“[48]

In diesem Sinne konnte es nicht mehr ausreichen, sich an den eher dürftigen, bereits bestehenden Möglichkeiten zur Musikrezeption wie der Oper (die im deutschen Sprachraum, ganz im Gegensatz zu den italienischen Gebieten der Habsburgermonarchie[49], bis weit ins 19. Jahrhundert ohnehin fast ausschließlich dem Adel vorbehalten war) sowie gelegentlicher wohltätiger Veranstaltungen zu erfreuen. So waren nicht nur die Voraussetzungen zur Entwicklung eines institutionalisierten Musikvereins- und Konzertwesens gegeben, sondern es bildeten sich auch neue Gattungen der Unterhaltungs- oder Hausmusik heraus.

Im innerfamiliären Rahmen war es, der im vorherigen Abschnitt behandelten bürgerlichen Rollenverteilung gemäß, natürlich die Frau beziehungsweise Tochter, der die Aufgabe zufiel, Verwandte sowie Freunde mit dem Vortrag eher wenig anspruchsvoller musikalischer Werke zu erfreuen. Neben der Hausarbeit, die für die Mehrzahl bürgerlicher Frauen fast vollständig selbst zu verrichten blieb, des Abends einigermaßen ausgeruht vor Gästen zu erscheinen und durch Gesang oder Klaviermusik zu brillieren, um auch auf diese Weise den Status der Familie nach außen zu transportieren, stellte sicherlich eine nicht zu unterschätzende Herausforderung dar.[50] Freia Hoffmann verweist in ihrer Publikation „Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur“ darauf, dass die musikalische Betätigung der bürgerlichen Frau zum Ziel hatte, *„durch ‚demonstrativen Müßiggang‘ den Wohlstand der Familie zu repräsentieren“*[51], wobei nach dem Vorbild des Adels vorgegangen wurde.

Im Zusammenhang mit dieser Praxis steht auch die Verbreitung musikalischer Salons über den gesamten europäischen Raum mit Schwerpunkt auf die Städte Berlin, Paris und Wien. Innerhalb der von Frauen dominierten Salonkultur wurden Künstler gefördert und neue wie auch ältere Werke zur Aufführung gebracht. Klavierstücke und Sololieder standen dabei ebenso auf dem Programm wie Kammermusik oder selbst größere Ensembles, was das Budget der jeweiligen Salonnière entsprechend belastete.[52]

In diesem sozialen Umfeld spaltete sich das Bild des Musikers in Dilettanten, die aus Liebhaberei musizierten, und professionelle Musiker mit kommerziellem Interesse auf. Anfangs noch mit durchaus positiven Konnotationen belegt (viele Virtuosinnen auf dem Pianoforte, die sich außerdem kompositorisch betätigten, wie etwa Magdalena von Kurzböck [1767–1845] oder später Fanny Hensel [1805–1847], wurden in den Musiklexika ihrer Zeit durchaus lobend als Dilettantinnen bezeichnet) erfuhr der Begriff erst im Laufe des 19. Jahrhunderts einen allmählichen Bedeutungswandel.[53]

---

48 Leo Balet u. a., Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1972, S. 284, zit. n. Rieger, Frau, Musik und Männerherrschaft, S. 36.

49 Aufgrund der schwierigen geographischen und politischen Verhältnisse während des 18. und 19. Jahrhunderts im Gebiet des heutigen Italien, das damals in mehrere mehr oder weniger unabhängige Teilgebiete zerfallen war, deren genaue Definition (sofern eine solche vorgenommen werden kann) an dieser Stelle zu weit führen würde, bietet sich der eher vage Terminus „italienische Gebiete der Habsburgermonarchie“ an.

50 Vgl. Freia Hoffmann, Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt/Main 1991, S. 97f.

51 Ebd., S. 97.

52 Vgl. Veronika Beci, Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur, Düsseldorf u. Zürich 2000, S. 15.

53 Vgl. Rieger, Frau, Musik und Männerherrschaft, S. 36f.

Obwohl es rasch zu einer wichtigen Aufgabe der angesehenen Bürgersfrau wurde, wenigstens in Grundzügen ein Instrument (namentlich das Klavier, die Laute oder Mandoline, worauf an späterer Stelle noch zurückzukommen sein wird) zu beherrschen, ist eine gewisse Ambivalenz in der Einstellung gegenüber musizierenden Frauen nicht übersehbar, da die Praxis auch hier stark eingeschränkt war. Vordergründig wird damit argumentiert, dass eine zu sehr von der Kunst in Anspruch genommene Frau nicht mehr in der Lage sei, ihren „naturgegebenen" Pflichten angemessen nachzukommen, wie etwa Joachim Heinrich Campe (1746–1818) ausdrückt:

> „[…] unter hundert preiswürdigen Tonkünstlerinnen, Zeichnerinnen, Stickerinnen, Tänzerinnen u.s.w. möchte wol kaum Eine gefunden werden, die zugleich alle Pflichten einer vernünftigen und guten Gattinn, einer auf alles aufmerksamen und selbstthätigen Hausfrau und einer sorgfältigen Mutter – ich will nicht sagen, wirklich erfüllt, sondern zu erfüllen nur versteht."[54]

Zudem befürchtet Campe, künstlerisch aktiven Mädchen könnte die *„Langweiligkeit des Haushalts verdeutlicht"*[55] werden.

Gern versuchte man durch Negativ-Visionen von Krankheit und frühem Tod den Drang der Mädchen zu musizieren, einzuschränken und zu steuern, um einer ‚Vernachlässigung wichtigerer weiblicher Tugenden' entgegenzuwirken.[56] Nach damals vorherrschender Meinung war die Musik für die Frau aufgrund ihrer schwächeren Statur eine höchst schädliche Kunst, die eine Vielzahl körperlicher wie seelischer Leiden bei Mädchen bewirken könne – ganz in der Tradition der Annahme verhaftet, ein Übermaß an Bildung sei nicht nur unweiblich, sondern auch ungesund.[57]

Als um 1820 vermehrt Höhere Töchterschulen gegründet wurden, gehörte Klavierunterricht dennoch obligatorisch zum Lehrplan derselben, da man auf das Statussymbol einer musizierenden Tochter (deren Wert auf dem Heiratsmarkt zudem deutlich stieg) nicht verzichten wollte.[58] Dabei erreichte der Musikunterricht allerdings niemals ein höheres Niveau; Theoriekenntnisse wurden grundsätzlich nicht vermittelt. Eine eventuelle spätere Verwertung der erworbenen Kenntnisse im Rahmen einer Laufbahn als Lehrerin oder sogar Gouvernante schloss diese weitgehend anspruchslose musikalische Ausbildung jedoch nicht aus, da ja wiederum nur rudimentäre Fähigkeiten an die nächste Generation höherer Töchter weitergegeben werden mussten.

---

54 Joachim H. Campe, Väterlicher Rath für meine Tochter: ein Gegenstück zum Theophron, mit Einleitung v. Ruth Bleckwenn, Paderborn 1988 (Reprint d. Ausg. Braunschweig 1796), S. 41f.
55 Ebd., S. 42.
56 Vgl. Hoffmann, Instrument und Körper, S. 124f.
57 Vgl. Rieger, Frau, Musik und Männerherrschaft, S. 54f.; S. 60.
58 Vgl. ebd., S. 61.

2 Reisewege zwischen Musik und Bildender Kunst. Zu den Wirkungsstätten des Operisten-Ehepaars Bon

2.1 Kaiserliche Spektakel: Die italienischen Künstler am russischen Zarenhof

> „In der Tat ist die Kunst wesentlich das [sic] Bereich, zu dessen Gehalt eben jene Regungen, Verhaltensweisen, Gefühle, was immer es sei, dazu gehören, die sonst zu den Opfern der fortschreitenden Naturbeherrschung und der mit der Naturbeherrschung fortschreitenden Rationalität gehören."
>
> Theodor W. Adorno[59]

Im Februar 1735 notierte Antonio Barilli, ein Bologneser Bürger, in seinem Tagebuch: *„Une compagnie de musiciens, avec des architectes et des maçons (sic), est partie pour Venise où elle doit rejoindre une autre compagnie de comiques et de danseurs, qui va aller passer quelques années à Saint-Pétersbourg, au service de l'impératrice de Moscovie."*[60]

Zusammengestellt wurde dieses Ensemble im Auftrag der Zarin Anna Iwanowna durch den Geiger Pietro Mira, genannt Petrillo[61], in einer einjährigen Unternehmung. Mira, ein gebürtiger Neapolitaner, *„der in nachfolgender Zeit sich durch die erste Hofnarren=Stelle bekannter gemacht hat, als durch die erste Violin, die er sonst ungemein wol gespielt hatte"*[62], war im Jahr 1733 mit einer Gruppe Italiener nach St. Petersburg gekommen, wo er nicht nur als Orchestermusiker tätig war, sondern auch Buffo-Parts in den Intermedien übernahm. Angeblich in Folge von Zwistigkeiten mit dem Komponisten und Hofkapellmeister Francesco Araja (1709–ca. 1770) wechselte Mira mit beträchtlichem – auch finanziellem – Erfolg die Profession und wurde zum Hofnarren und hochgeschätzten Vertrauten der Kaiserin, nach deren Tod er 1740 Russland verließ.[63] Giacomo Casanova schildert eine nicht allzu glücklich verlaufene Begegnung mit diesem Künstler, der zu jenem Zeitpunkt bereits auf eine ebenso schillernde wie ungewöhnliche Karriere zurückblicken konnte:

---

59 Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. IV: Vorlesungen, Bd. 3: Ästhetik (1958/59), hg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt/Main 2009, S. 21.

60 Zit. n. Robert-Aloys Mooser, Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIme siècle, Bd. 1, Genf 1948, S. 120. „Eine Truppe von Musikern mit Architekten und Maurern ist nach Venedig abgereist, um sich einer anderen Kompagnie von Komödianten und Tänzern anzuschließen, die einige Jahre im Dienst der Kaiserin von Moskau in St. Petersburg verbringen wird." Übersetzt von der Verfasserin.

61 In der einschlägigen Literatur findet sich auch immer wieder die Schreibweise „Pedrillo".

62 Jakob von Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland. Nachricht von der Tanzkunst und Balletten in Rußland. Nachrichten von der Musik in Rußland, Reprint aus Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland 1769/1770, Leipzig 1982, S. 84.

63 Vgl. Nikolai Findeizen, History of Music in Russia from Antiquity to 1800, hg. v. Miloš Velimirovic u. Claudia R. Jensen, Bd. 2: The Eighteenth Century, Bloomington 2008, S. 16f.

„Acht Tage später befand ich mich gerade beim Major, da sah ich diesen elenden Burschen eintreten und mit ihm ein Individuum, das er uns als Petrillo vorstellte, den berühmten Günstling der Kaiserin von Rußland, der von St. Petersburg komme. Statt berühmt hätte er sagen sollen: niederträchtig, und statt Günstling: Hanswurst. [...] Petrillo, der bis dahin noch nicht gesprochen hatte, sagte nun zu mir, es tue ihm leid, mich nicht in Venedig gefunden zu haben, ich hätte ihn in das Bordell führen können, wo ich jedenfalls gut Bescheid wisse. ‚Wir hätten wahrscheinlich deine Frau da getroffen!' antwortete ich ihm. ‚Ich verstehe mich auf Gesichter!' versetzte er, ‚du wirst eines Tages gehängt werden.'"[64]

– Und das, obwohl es Pietro Mira gewesen war, der während seiner auf kaiserlichen Befehl erfolgten Italienreise auch Giacomo Casanovas Mutter Giovanna Maria, geb. Farussi (1708–1776)[65], als Schauspielerin nach Russland engagiert hatte.

Das Ensemble erreichte St. Petersburg im Sommer 1735. Es umfasste weiters den bereits erwähnten Francesco Araja, aber auch den erfolgreichen Buffo Domenico Cricchi aus Bologna, dessen Intermezzo-Partnerin Rosa Ruvinetti-Bon und als Dekorateur deren Gatten Girolamo Bon. Mit dabei war auch ein gewisser Stefano Ruvinetti, bei dem es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um den Vater Rosa Ruvinettis handeln dürfte, als Musiker mit nicht näher ausgeführtem Instrument. Die Verpflichtung zu höchst profitablen Konditionen, die gemäß den damals üblichen Standards auch kostenfreie Unterbringung und Heizholz umfasste, erfolgte für einen Zeitraum von fünf Jahren.[66] Der Universalgelehrte Jakob von Stählin (1709–1785), welcher im selben Jahr 1735 seine Position als *„Adjunkt für Eloquenz und Dichtung"* an der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg angetreten hatte, berichtet als unmittelbarer Zeitzeuge:[67]

„Den sämmtlichen Italienern des jetztgemeldten Orchesters, wie auch denen von der Italienischen Komödie und Intermezzo, ward der sogenannte alte Winterhof, ein sehr geraumiges Gebäude an der großen Newa von zweien Stockwerken, worinnen ehemals Peter der Große mit seiner Kaiserl. Familie und ganzen Hofstat im Winter zu residiren pflegte, zur Wonung eingeräumt. Sie waren durchaus mit ansenlichem Gehalt nach dem Verhalt ihrer Verdienste versehen; und wer nach Verlauf seiner

64 Giacomo Casanova, Geschichte meines Lebens, hg. v. Günter u. Barbara Albrecht, Bd. 1, Leipzig u. Weimar 1983, S. 162f.

65 Genannt „Zanetta" bzw. „La Buranella". In seinen Memoiren berichtet Casanova über seine Herkunft bzw. seinen Vater: „Gegenüber dem Zimmer, worin er hauste, wohnte ein Schuhmacher, namens Geronimo Farusi, mit seiner Frau Marzia und ihrer einzigen Tochter Zanetta, einer vollkommenen Schönheit von sechzehn Jahren. Der junge Schauspieler verliebte sich in das Mädchen; er wußte ihre Zärtlichkeit zu erwecken und überredete sie dazu, sich von ihm entführen zu lassen. Dies war das einzige Mittel, in ihren Besitz zu gelangen: dem Schauspieler würde Marzia niemals ihr Kind gegeben haben, noch weniger Geronimo; denn in ihren Augen war ein Komödiant eine höchst verabscheuenswerte Person. Die jungen Liebenden versahen sich mit den nötigen Papieren und begaben sich in Begleitung von zwei Zeugen zum Patriarchen von Venedig, der ihrer Ehe seinen Segen erteilte. Zanettas Mutter Marzia jammerte und fluchte über dies Unglück, und der Vater starb vor Gram. […] Im nächsten Jahre übergab mich meine Mutter der Pflege Marzias, die ihr verziehen hatte, als sie erfuhr, daß mein Vater ihr versprochen habe, sie niemals zum Auftreten auf der Bühne zu zwingen. Dieses Versprechen geben alle Schauspieler, wenn sie ein Mädchen aus bürgerlichen Familien heiraten; das Versprechen wird aber niemals gehalten, weil ihre Frauen selber sich wohl hüten, auf Einhaltung ihres Wortes zu dringen. Übrigens war es für meine Mutter ein großes Glück, daß sie gelernt hatte, Komödie zu spielen; denn sie würde sonst, als sie neun Jahre darauf als Witwe mit sechs Kindern dastand, nicht die Mittel gehabt haben, ihre Kinder aufzuziehen." Casanova, Geschichte meines Lebens, Bd. 1, S. 24f.

66 Vgl. Robert-Aloys Mooser, Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIme siècle, Bd. 1, Genf 1948, S. 120f.

67 Vgl. Karl Stählin (Hg.), Quellen und Aufsätze zur russischen Geschichte, Leipzig o. J., S. 17.

fünf Jahre nicht länger in Diensten bleiben wollte, konnte seinen Abschied aus dem Oberhofmarschall=Amte unweigerlich erhalten.

Indessen hatten sie bei ihrem guten Gehalt eben nicht wegen überhäufter Arbeit, doch aber auch nicht über Müßiggang, zu klagen. Denn außer den Hof=Festen, an denen große Tafel=Musik aufgeführet zu werden pflegte, und außer den gewönlichen Musik=Proben, die im großen Saal des alten Winterhofs wöchentlich ein oder zweimal gehalten wurden, war ordentlich zweimal in der Wochen das ganze Jar hindurch, nämlich am Donnerstag und Sonntag bei der gewönlichen Cour, Italienische Musik von abwechselnden Arien, Sonaten, Concerten und Soli; und eben so ordentlich alle Dienstag Italienische Komödie, und alle Freitag Intermezzo auf der Hof= Schaubühne."[68]

„Rosina Bon, aus Bologna", die Stählin als *„eine so vortreffliche Sängerin als Actrice Buffa für das Intermezzo"*[69] charakterisiert, erhielt für die von ihr unter Beweis gestellte Vielseitigkeit eine Gage von 900 Rubel. Zum Vergleich: Zanetta Casanova verdiente 800 Rubel, somit um 100 weniger als Rosa. Dagegen stand Girolamo Bon lediglich ein jährliches Budget von 500 Rubel für die Dekorationen des Theaters zur Verfügung, was tatsächlich sehr wenig zu sein scheint in Anbetracht der Aufwändigkeit und Pracht seiner verschiedenen Dekorationen, wie sie von den Annalisten regelmäßig gelobt wurden. Mooser zufolge ist sicherlich davon auszugehen, dass Bon, wie auch Francesco Araja, zusätzlich regelmäßig Gratifikationen erhielt.[70] Bon stand in seiner Funktion am Zarenhof an der Spitze zahlreicher Künstler und Helfer, was jedoch durch den Umstand beträchtlich erschwert wurde, dass er kein Russisch sprach und somit nicht direkt mit seinen Untergebenen kommunizieren konnte: Ihm wurde also ein Übersetzer in der Person des Fjodor Tscherkassow an die Seite gestellt.[71] Während der – mit kurzen Unterbrechungen – insgesamt elf Jahre seiner Anstellung am Zarenhof in Russland gestaltete Girolamo Bon die Dekorationen zu zahlreichen Opern, wie etwa: *La forza dell'amore e dell'odio* (Francesco Araja), *Il finto Nino* (Francesco Araja), *Artaserse* (Francesco Araja), *La clemenza di Tito* (Johann Adolf Hasse) und *Scipione* (Francesco Araja) und bildete darüber hinaus mehrere Schüler aus. Unter ihnen befand sich etwa auch Landsmann Antonio Peresinotti (1708–1787), der nach Bons Weggang aus Russland unter der Leitung von Giuseppe Valeriani arbeitete.[72]

Mooser zufolge war es die anlässlich des Geburtstags der Zarin vom Vortag erfolgte Uraufführung von Francesco Arajas Oper *La forza dell'amore e dell'odio* am 29. Jänner 1736 im St. Petersburger Winterpalast, welche die Ära der Opera seria in Russland einläutete.[73] Trotz der aus musikhistorischem Standpunkt beträchtlichen Bedeutung dieses Bühnenwerkes kam es innerhalb der einschlägigen Literatur zu zahlreichen Irrtümern und Verwechslungen, die neben inkorrekten Angaben des Titels (häufig *Abiazare*, nach einer der Hauptrollen) auch die Premiere fälschlich auf die Jahre 1735 oder 1737 datieren oder gar als Originalsprache der Aufführung das Russische angeben. Gerade letzteres erscheint nachgerade unmöglich, zumal bis auf eine einzige Ausnahme sämtliche DarstellerInnen italienischer Herkunft waren und darüber hinaus (ebenso wie Girolamo Bon) kaum in der Lage gewesen

68 Jakob von Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland, S. 87f.
69 Ebd., S. 85.
70 Vgl. Mooser, Annales, Bd. 1, Genf 1948, S. 147–155.
71 Vgl. ebd., S. 155.
72 Vgl. ebd., S. 155f.
73 Vgl. ebd., S. 161.

wären, innerhalb der zu jenem Zeitpunkt gerade einmal sechs Monate ihres Russlandaufenthalts die Landessprache zu erlernen.[74] Als nicht schuldlos an der Verbreitung der genannten Fehlinformationen erweist sich Stählin, der eine durchaus lebendige, aber inhaltlich eben nicht fehlerfreie Beschreibung der Aufführung gibt:

> „Im J. 1737. bei den Feierlichkeiten des Geburts=Festes der Kaiserin Anna, führte *Araja* die erste Italienische Oper, *Abiazare*, auf der Hof=Schaubühne auf. Die Musik war sehr einnemend, und den vorkommenden Leidenschaften gemäß gesetzt. Die recitirenden Personen waren Catarina *Giorgi* und ihr Mann, der Castrat *Morigi*, Madlle. *Massani* genannt *la Catherla* aus Prag, und *Crichi* aus Bologna, die ihre Rollen sehr wol spielten. Das Orchester bestund aus etlich und 40 Personen von den obgemeldten Virtuosen und Kammer=Musicis; wozu noch zur Verstärkung die deutschen Kapellmeister und besten Hautboisten von den vier Kaiserl. Garde=Regimentern genommen worden. Der Hof beehrte die Aufführung dieser ersten Oper mit öfterm Händeklatschen und vollem Beifall: und so wol die gestürzt vollen Logen, als das erstaunliche Gedränge des Parterre, bezeigte seine Entzückung über dieses neue Singspiel, welches auch etliche male, immer mit gleicher Bewunderung, aufgeführt werden mußte.“[75]

In der Akademie der Wissenschaften waren auf kaiserlichen Befehl vom 2. Dezember 1735 Textbücher zu dieser Oper in zwei Ausgaben, also zweisprachig auf Italienisch und Russisch bzw. Deutsch und Russisch, gedruckt worden.[76] Mooser gibt den Originalwortlaut der russischen Titelseite sowie der auf Seite 7 beider Ausgaben verzeichneten Ausführenden wieder:

> „La force / de l’amour et de la haine / Drame en musique / Représenté / Sur le Nouveau Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg / par ordre / de Sa Majesté Impériale / Anna / Autocrate de toutes les Russies / 1736 / Imprimé à Saint-Pétersbourg / près l’Académie Impériale des Sciences. [...] Le Sieur C.F.P. a composé la poésie; le Sieur Francesco Araja, Napolitain, Maître de chapelle de Sa Majesté Impériale, la musique. Le Sieur Ieronimo Bon, peintre de théâtre de Sa Majesté Impériale, a imaginé les décors. Le Sieur Antonio Rinaldi, Directeur des ballets de Sa Majesté Impériale, a composé les ballets.“[77]

Das Libretto war bereits einige Tage vor der Aufführung bei der Akademie der Wissenschaften erhältlich. Unter den SolistInnen befand sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auch Rosa Ruvinetti-Bon als Sekondarierin in der Rolle von Talestri oder Merindo, auch wenn ihr Name nicht unmittelbar nachweisbar ist.[78]

---

74 Vgl. ebd.

75 Jakob von Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland, S. 90f.

76 Vgl. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 162.

77 Zit. n. ebd., S. 162f. „Die Macht der Liebe und des Hasses. Musikalisches Drama, dargeboten am Neuen Kaiserlichen Theater von St. Petersburg auf Befehl Ihrer kaiserlichen Majestät Anna, alleinige Herrscherin aller Russen 1736. Gedruckt in St. Petersburg bei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. […] Der Herr C.F.P. hat die Verse verfasst; der Herr Francesco Araja, Neapolitaner, Kapellmeister Ihrer Kaiserlichen Majestät, die Musik. Der Herr Girolamo Bon, Theatermaler Ihrer Kaiserlichen Majestät, hat die Dekorationen entworfen. Der Herr Antonio Rinaldi, Ballettdirektor Ihrer Kaiserlichen Majestät, hat die Ballette choreographiert.“ Übersetzt von der Verfasserin.

78 Vgl. ebd., S. 163.

LA FORZA
DELL'
AMORE E DELL' ODIO
DRAMA
PER ORDINE
DELLA
SACRA IMPERIAL MAESTA
DI
ANNA
GIOVANNONA
IMPERATRICE
DI TVTTE LE RVSSIE
DA REPRESENTARSI
NELL NVOVO IMPERIAL TEATRO
DI
St. PIETROBVRGO
NELL ANNO 1736
S. PIETROBVRGO
NELLA STAMPERIA DELL' ACADEMIA DELLE SCIENZE.

СИЛА
ЛЮБВИ И НЕНАВИСТИ
ДРАММА НА МУЗЫКѢ
Представленная
На новомъ Санктпетербургскомъ Императорскомъ
ТЕАТРѢ
по указу
ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
АННЫ
ІОАННОВНЫ
САМОДЕРЖИЦЫ ВСЕРОССІЙСКІЯ
1736.
Печатано въ Санктпетербургѣ
При Императорской Академіи наукъ.

Abb. 2 Titelblatt des italienisch/russischen Librettos zu Francesco Arajas *La forza dell'amore e dell'odio*[79]

Erstmals wurden die traditionell zwischen den Akten gegebenen Intermezzi hier durch Ballette ersetzt, mit deren Ausstattung wiederum Girolamo Bon betraut wurde. Ihm zur Seite stand Bartolomeo Tarsia (1711–1765); von Stählin wurden sie als *„zwei italienische Meister"* gerühmt, die *„in dieser Oper ihre Kunstfertigkeit bewiesen"*[80]. Ein Brief von Girolamo Bon an *„Monsieur Stehlyn Carissimo"*[81] ist erhalten, der belegt, dass die beiden wenigstens phasenweise auch privat miteinander freundschaftlich verkehrten – nicht weiter erstaunlich, wenn man bedenkt, dass sie die ihnen gemeinsamen künstlerischen Interessen verbinden mussten: So war Stählin neben seinen übrigen vielseitigen Tätigkeiten 1738 auch die Aufsicht über das Department der Kupferstecherei übertragen worden.[82] Zweifellos überschnitten sich auch hier beruflich ihre Wege, wie unter anderem ein von Girolamo Bon gestochener *„Plan der Kayserlichen Residentz Stadt St. Petersburg"*[83] aus der Zeit um 1740 beweist.

Die erste Zeitung Russlands, die *Sankt-Peterburgskie vedomosti (St. Petersburger Nachrichten)*, berichtete am 2. Februar 1736 von der Aufführung:

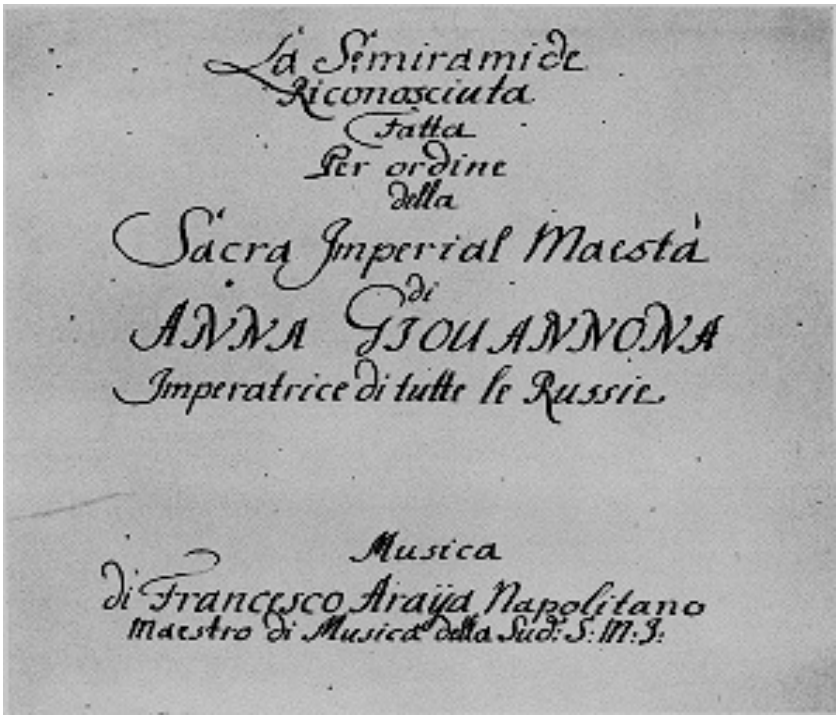
> „Am vergangenen Montag, dem 29sten [Jänner], brachte das Ensemble der Hofoper die schöne und aufwändige Oper *Sila liubvi i nenavisti* [*La forza dell'amore e dell'odio*] im Winterpalast zur Aufführung, zum großen Vergnügen Ihrer Kaiser-

79 In: Mooser, Annales, Bd. 1, Bildteil, Fig. 23.
80 Zit. n. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 166; übersetzt aus dem Französischen von der Verfasserin.
81 Vladimir Gurewitsch, Der Briefwechsel von Jacob von Staehlin [online verfügbar; URL: http://www.uni-leipzig.de/~musik/web/institut/agOst/docs/mittelost/hefte/GurewitschEinl.pdf, 14.12.2010].
82 Vgl. Karl Stählin (Hg.), Quellen und Aufsätze zur russischen Geschichte, Leipzig o. J., S. 21.
83 TIB/UB Hannover, 2 Haupt 146. Vgl. auch K. G. Saur Verlag (Hg.), Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Völker und Zeiten, Bd. 12, München u. Leipzig 1996, S. 449.

lichen Majestät und zum allgemeinen Lob der Zuschauer. Die Verse wurden von Cavaliere F.P. .... in Rom verfasst; die Musik komponierte der Hof-Kapellmeister Signor Araja; die Dekorationen entwarf Ieronim [Girolamo] Bon, Theatermaler bei Hof; und das Ballett stammte von Direktor Signor Antonio Rinaldi.“[84]

Christoph Hermann von Manstein (1711–1757) konstatierte jedoch, dass aller Pracht der Aufführung und ihres daraus resultierenden Erfolges zum Trotz jene erste Oper doch nicht mit demselben Vergnügen aufgenommen wurde wie die italienischen Komödien und Intermedien.[85]

Girolamo Bon zeichnete auch verantwortlich für die Dekorationen zu der ebenfalls von Araja auf ein Libretto von Metastasio verfassten dreiaktigen Opera seria *Il finto Nino overo la Semiramide riconosciuta,* die am 29. Jänner 1737 wiederum aus Anlass des Geburtstags der Kaiserin aufgeführt wurde.[86]


La Semiramide
Riconosciuta
Fatta
Per ordine
della
Sacra Imperial Maestà
di
ANNA GIOVANNONA
Imperatrice di tutte le Russie

Musica
di Francesco Araija Napolitano
Maestro di Musica della Sud: S: M: I:

Abb. 3 Abschrift von Francesco Arajas *Il finto Nino overo la Semiramide riconosciuta*[87]

Als in unmittelbarer Folge der Verschlechterung des Gesundheitszustands der Zarin auch die politische bzw. die finanzielle Situation bei Hof während der Jahre 1737 und 1738 sich zunehmend unsicher gestaltete, reisten nahezu alle Mitglieder der von Petrillo engagierten

84 Zit. n. Findeizen, History of Music in Russia from Antiquity to 1800, Bd. 2, S. 9; übersetzt aus dem Englischen von der Verfasserin.
85 Vgl. ebd., S. 9.
86 Vgl. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 169f.
87 In: ebd., Bildteil, Fig. 26.

italienischen Truppe in zwei Wellen Richtung Heimat ab.[88] Zunächst verließen Domenico Cricchi und Zanetta Casanova mit der ersten, sechs Personen umfassenden Gruppe den russischen Kaiserhof, wie ein administratives Schreiben vom 17. Februar 1737 belegt, wofür insgesamt Reisekosten in Höhe von 850 Rubel bewilligt wurden.[89] Das Ehepaar Bon und Stefano Ruvinetti verblieben vorerst noch in Russland. Von diesem Zeitpunkt an bis zur Abreise der zweiten italienischen Truppe betrug das Budget für das kaiserliche Theater insgesamt noch immer 20890 Rubel, die Kosten für die deutschen und russischen Orchestermusiker nicht eingerechnet.[90]

Anlässlich der Feierlichkeiten zum dritten Thronjubiläum der Kaiserin am 30. April 1737 erfolgte eine Wiederaufnahme von *La forza dell'amore e dell'odio.* Abgesehen von diesem Anlass wird die verbliebene italienische Kompanie bis zum Beginn des Folgejahres nur ein einziges Mal in einer zeitgenössischen Quelle im Zusammenhang mit einer Schiffsweihe erwähnt, wobei *„die italienischen Virtuosen zwischen den Tischen platziert mehrere Kantaten und Konzerte gesungen haben."*[91]

Am 29. Jänner 1738 erlebte der Winterpalast eine weitere Festaufführung anlässlich des Geburtstags der Zarin Anna, zu welcher wieder die bereits seit *La forza dell'amore e dell'odio* etablierten zweisprachigen Textbücher des Metastasianischen Librettos in Druck gingen: *„L'Artaserse, dramma per musica, da rappresentarsi nel Teatro del Palazzo d'inverno, per ordine della Sacra Imperial Maestà di Anna Giovannona, Imperatrice di tutte le Russie. 1738. St. Pietroburgo."*[92]

Abermals stammten die Dekorationen von Girolamo Bon. Der Komponist Francesco Araja erhielt für sein gelungenes Werk eine Gratifikation von 500 Rubel, dessen zweite Aufführung im folgenden Frühjahr, am 29. April, wieder im Rahmen der jährlichen Jubiläumsfeierlichkeiten zur Thronbesteigung, in Szene ging. Auch hier ersetzten zwei Ballette die Intermezzi.[93]

Girolamo Bon, seine Gemahlin Rosa Ruvinetti und auch Stefano Ruvinetti verließen Russland kaum ein Jahr nach der ersten Aufführung von *La forza dell'amore e dell'odio,* wie ein auf den 9. Februar 1738 datiertes Schreiben bestätigt.[94] Gemeinsam mit den drei genannten Mitgliedern der Familie Ruvinetti-Bon brachen der Sänger Pietro Pertici, der Ballettmeister Antonio Rinaldi mit seiner Gattin Antonina, die Tänzer Giuseppe Brunoro und Tesi sowie beinahe alle bis dato noch am Zarenhof verbliebenen italienischen KomödiantInnen auf: Antonio Constantini, Francesco Ermano, Ieronimo Ferrari, Antonio Piva, Rosa Pontremoli, Bernardo Vulcani mit seiner Gattin Isabella und Domenico Zanardi. Zählt man vier Bedienstete hinzu, die Teil der Reisegruppe waren, so umfasste diese insgesamt 21 Personen. Ausgezahlt wurden die Künstler und Künstlerinnen bis zum 1. März und erhielten zudem ihre Reisekosten in der Höhe von 3060 Rubel erstattet.[95]

88 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 161.
89 Vgl. ebd., S. 171.
90 Vgl. ebd.
91 Zit. n. ebd., S. 171; übersetzt aus dem Französischen von der Verfasserin.
92 Vgl. ebd., S. 171f.
93 Vgl. ebd., S. 172.
94 Vgl. ebd., S. 172.
95 Vgl. ebd.

Es war Jakob von Stählin, der 1738 erstmals eine umfassende Abhandlung zur Geschichte der Oper unter Miteinbeziehung des Intermezzos veröffentlichte. Gerade der Abschnitt über jene Gattung, die der Musikwissenschaft als eine Keimzelle der Opera buffa gilt und im vorliegenden Kontext als eben jene Domäne bedeutsam ist, in der Rosa Ruvinetti zu größtem Ruhm gelangt war, ist also wiedergebenswert:

> „Wir müssen noch über ein bestimmtes Genre begleiteter Gesangsstücke sprechen, die vor etwa 40 Jahren in Italien unter dem Begriff Intermezzo erstmals aufgetaucht sind. Der Charakter der wirklichen Oper war von den Einwohnern jenes Landes als übertrieben ernst eingeschätzt worden, die stets nach neuen Zerstreuungen suchen. Dies ist der Grund, warum sie ein neues Spektakel erdacht haben, das nichts mit der Oper zu tun haben darf, und dessen besonders amüsante Handlung auf zwei oder drei Partien aufgeteilt werden kann. Im Allgemeinen kommen hier nur zwei Rollen zum Einsatz, ein Buffo und eine Buffa, deren Arien und Rezitative eine spaßige Situation übertragen, was den Zuschauern, ebenso wie den Opernsängern, Gelegenheit gibt, sich von der dramatischen Aufführung zu erholen. Es ist nicht jedem gegeben, im Intermezzo erfolgreich zu sein, da es für die Darbietung dieser musikalischen und lustigen Stücke sehr spezielle Künstler braucht, die sich auf alle Arten komischer Dinge ebenso gut verstehen wie auf Mimik und Gestik und auf den Gesang.“[96]

Wenn auch die Darbietung einer Pastorale im Winterpalast am 6. Juli 1739 anlässlich der Hochzeit der Großfürstin Anna Leopoldowna, einer Nichte der Kaiserin, allen Indizien nach ohne die Kunstfertigkeit der Familie Ruvinetti-Bon vonstatten gehen musste,[97] so waren doch spätestens im Oktober 1740 – die italienische Truppe war in der Zwischenzeit stark verarmt – Rosa Ruvinetti-Bon und ihr Ehemann Girolamo bereits wieder nach Russland zurückgekehrt. Der Name des Letzteren erscheint auf einer Liste der Künstler, die am 17. Oktober 1740 dem kindlichen Zaren Iwan VI. ihren Eid ablegten.[98] Stefano Ruvinetti dagegen ist nicht mehr an seiner und Rosas Seite nachweisbar. Ein naheliegender Gedanke wäre, dass er in Italien zurückgeblieben ist, wo er womöglich mit der Besorgung wichtiger familiärer Angelegenheiten betraut war, auf die an späterer Stelle noch näher einzugehen sein wird.

Eingedenk ihrer nur kurzen Abwesenheit zieht Mooser hier in Zweifel, ob Bon tatsächlich abgereist ist, und spekuliert darauf, dass möglicherweise doch mehr Künstler in St. Petersburg bzw. Moskau verblieben waren, obwohl dies bisher nicht nachweisbar ist.[99]

Noch nicht zweifelsfrei geklärt werden konnte bislang der mögliche Zusammenhang von im Dezember 1740 ausgestellten administrativen Dokumenten, die Farblieferungen an Gi-

---

96 „Il nous faut encore parler, d’un genre particulier de pièces accompagnées de chant, qui sont apparues il y a quelque quarante ans en Italie, sous le nom d’*intermezzo*. Le caractère du véritable opéra avait été jugé exagérément grave par les habitants de ce pays, qui recherchent toujours de nouveaux divertissements. Voilà pourquoi ils imaginèrent un nouveau spectacle qui ne doit rien à l’opéra, et dont l’affabulation particulièrement amusante peut être divisée en deux et trois parties. Généralement, on ne fait intervenir ici que deux personnages, un *buffo* et une *buffa*, dont les airs et récitatifs traduisent quelque situation plaisante, ce qui donne aux spectateurs, comme aux chanteurs d’opéra, le temps de se reposer du spectacle dramatique. Il n’est pas donné à chacun de réussir dans l’*intermezzo* car, pour, représenter ces pièces musicales et gaies, il faut des artistes très particuliers qui s’entendent à accomplir toutes sortes de choses comiques, aussi bien dans la mimique que dans le chant.“ Zit. n. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 173f. Übersetzt aus dem Französischen von der Verfasserin.

97 Vgl. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 174.

98 Vgl. ebd., S. 176.

99 Vgl. ebd.

rolamo Bon für Arbeiten an einer „russischen Oper“ betreffen, an denen auch Carlo Gibelli Anteil hatte. Hier handelt es sich um den ersten Hinweis auf eine Oper in russischer Sprache überhaupt, noch lang ehe eine solche in Gestalt von Francesco Arajas *Céphale et Procris* am 27. Februar 1755 erstmals nachweislich aufgeführt wurde.[100]

Jakob von Stählin war es auch, der im Jahr 1742 mit der bedeutsamen Aufgabe betraut wurde, die Krönungsfeierlichkeiten der eben durch die Unterstützung der Hofgarde an die Macht gelangten Zarin Elisabeth Petrowna, der Tochter Peters I., mit repräsentativem Glanz zu gestalten. Zu diesem Zweck wählte man die Opera seria *La clemenza di Tito* auf Basis von Johann Adolf Hasses Dresdner Fassung von 1738 – dies jedoch stark verkürzt, dafür aber versehen mit neu komponierten Rezitativen und Arien von Domenico dall'Oglio (1700–1764) und Luigi Madonis (1690–1770), sodass eher von einer Pasticcio-Oper zu sprechen sein muss.[101] Dominierender Gedanke des Librettos von Metastasio ist der verzeihende und verstehende Großmut, welcher sich gerade aus der politischen Sicht auf die konfliktbeladene Situation der vergangenen Jahre heraus, in denen die Dominanz deutschen Einflusses dem heimisch russischen Adel schwer zugesetzt hatte, als programmatisch idealer Ausgangspunkt einer aufgeklärt(er)en und friedlicheren Ära anbot.[102] Von der Aufführung berichtete im Juli 1742 sogar der „Mercure de France“, nicht jedoch, ohne auch auf den von Stählin verfassten Prolog *La Russia afflitta e riconsolata* zu verweisen, der durch den berühmten Poeten Michail Lomonossow (1711–1765) ins Russische übersetzt wurde.[103] Stählin selbst zeigt sich ein weiteres Mal als hingebungsvoller Berichterstatter, wenn er über die Aufführung in seinen „Nachrichten von der Musik in Rußland“ detailliert ausführt:

> „Indessen ward, unter der Zubereitung der prächtigsten Krönung der Kaiserin Elisabeth, A. 1742. zu Moskau, auch eine große Italienische Oper veranstaltet, und darzu die Metastasische [sic] *Clemenza di Tito* erwählt, worinnen die leutseligste Gemüths=Eigenschaften der huldreichsten Kaiserin nach dem Leben geschildert sind. Die musikalische Composition aber war von Haße [sic] darzu componirt; und in Abwesenheit des Kapellmeisters *Araja*, setzte der geschickte Domenico Dalloglio [Domenico dall'Oglio] meinen Prologe, *la Russia afflitta e riconsolata*, mit solchem Nachdruck der Leidenschaften in die Musik, daß bey der Aufführung desselben, zumal bei der mit einer starken Laute von dem Secretär Spitz, und einer sanften Travers=Flöte accompagnierten Aria der Ruthenia, *ah! miei figli, Etc.* die zärtliche Kaiserin selbst sich der Thränen niemals enthalten konnte.
>
> Zu dieser Oper war zu Moskau an der Jausa, dem Kaiserl. Palais gegen über, auf einem freien sehr geraumen Platz, ein Opern=Haus nach dem neusten Geschmack gebauet, welches 5000 Zuschauer faßte. Die recitirenden Personen waren Mad. *Giorgi* und ihr Mann, der Castrat *Morigi*, die zwo Sängerinnen Rosina *Bon* und Catarla *Masani*, und der Tenorist *Crichi*. Zu den zwoen Cori aber wurden [...] zum erstenmal die Hof=Kirchensänger etliche und 50 an der Zahl angestellt, und also eine Choral= Musik bei der Oper eingeführt, dergleichen man, an Stärke und Menge auserlesenster Stimmen, nicht leicht anderswo in Europa antrifft.

100 Vgl. ebd., S. 176f.

101 Vgl. Irina Soussidko u. Pavel Loutsker, „Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur“, in: Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983) (= Analecta Musicologica 25), hg. v. Friedrich Lippmann, Laaber 1987, S. 199ff.

102 Ebd., S. 197.

103 Vgl. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 192.

> Der Zulauf nach diesem ersten Singspiel in einer Stadt, wo über eine halbe Million Einwoner gerechnet, und der vornemste Adel aus dem Rußischen Reiche angetroffen wird, war so stark daß gar viele Zuschauer und Zuschauerinnen sich wol 6 und mer Stunden vor dem Anfang der Oper in das Opernhaus begaben, um sich darinn eines Platzes zu versichern; ungeachtet diese Oper dreimal aufgeführt, und bei der Austeilung der Einlaß=Billets, teils auf den Rang der Personen; und teils auch darauf gesehen ward, daß vornämlich diejenigen damit versehen werden sollten, die das erstemal kein Billet bekommen hatten. So allgemeinen Beifall nun dieses Singspiel zu Moskau fand; so allgemein breitete sich auch, unter dem dasigen Adel, der Geschmack an einer so vollständigen und einnehmenden Musik aus."[104]

In der Rolle der Asträa[105] brillierte Rosa Ruvinetti-Bon im Prolog, die, wie aus der Besetzungsliste des Librettos von *La clemenza di Tito* hervorgeht (mit *„Mme Rosina"* verkürzt auf den Vornamen), auch in der Hauptoper als *prima donna* mit der Partie der Vitellia höchst erfolgreich debütierte und somit an der Gestaltung der Festlichkeiten maßgeblichen Anteil hatte. Gerade hier, in der weiblichen Hauptrolle, sind die Originalarien Hasses überwiegend erhalten geblieben: Nach der von Irina Soussidko und Pavel Loutsker erstellten tabellarischen Darstellung der Dresdner Fassung (1738) im Verhältnis zur Moskauer Fassung (1742) sind von den ursprünglich fünf Arien Vitellias vier unverändert von Hasse übernommen worden; nur eine wurde neu komponiert (jedoch ohne dass ihr Schwierigkeitsgrad dadurch vermindert worden wäre) und keine einzige gestrichen.[106] Bei der Inszenierung bewies Stählin zu einer Zeit, als logische Stringenz in der Opera seria gemeinhin sicherlich noch keinen allzu bedeutenden Stellenwert besaß, dramaturgisches Geschick und Einfallsreichtum:

> „Bei der ersten Oper=Probe fand ich gar zu lächerlich, daß der Kaiser Titus den vorkommenden Coro, oder Lobgesang auf seine Gütigkeit, mit seinem Vertrauten und den drei übrigen Personen (denn mehr Personen noch andre Sänger waren da nicht) selbst absingen sollte. Auf die Vorstellung dieser Unschicklichkeit befal die Kaiserin, daß die Hofkapell=Sänger zum Orchester genommen werden, und die vorkommenden Cori absingen sollten. Das geschah. Die Italienischen Worte wurden mit Rußischen Buchstaben unter die vier Stimmen geschrieben, und über 50 auserlesene Sänger bei den Oper=Proben in der Absingung der Cori geübt."[107]

Einer Probe, die am 22. Mai 1742 abgehalten worden war, wohnte die Zarin Elisabeth Petrowna selbst bei. Die Premiere fand am 29. Mai statt, gefolgt von einer Reihe sporadischer, teils nicht mit Sicherheit belegbarer Folgeaufführungen in Moskau und St. Petersburg bis zum Dezember 1746.[108] Anlässlich des zweiten Thronjubiläums Elisabeths und der Feier des Friedens von Schweden vom 19. August 1743 wurde möglicherweise eben-

104 Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland, S. 93ff. Die von Stählin gemachten Angaben sind jedoch teils widersprüchlich und, wie wir noch sehen werden, auch hier nicht immer korrekt.

105 Nach Vergil („iam redit Virgo"; Verg. ecl. 4,6) kündigt das Wiedererscheinen der jungfräulichen Asträa, die im „Eisernen Zeitalter" als letzte Göttin die Erde verlassen hatte, die Rückkehr des Goldenen Zeitalters an. Vgl. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer (Hg.), Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, Bd. 1, München 1979, Sp. 660.

106 Vgl. Soussidko u. Loutsker, „Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur", S. 200ff. Dies gilt in ähnlicher Weise auch für die Partie des Sesto, die der berühmte Kastrat Pietro Morigi als primo uomo übernommen hatte.

107 Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland, S. 59.

108 Vgl. ebd., S. 204.

falls die *Clemenza di Tito* wiederholt, wenn auch starke Indizien dafür sprechen, dass statt dessen *Seleuco* von Giuseppe Bonecchi sehr erfolgreich gegeben wurde.[109]

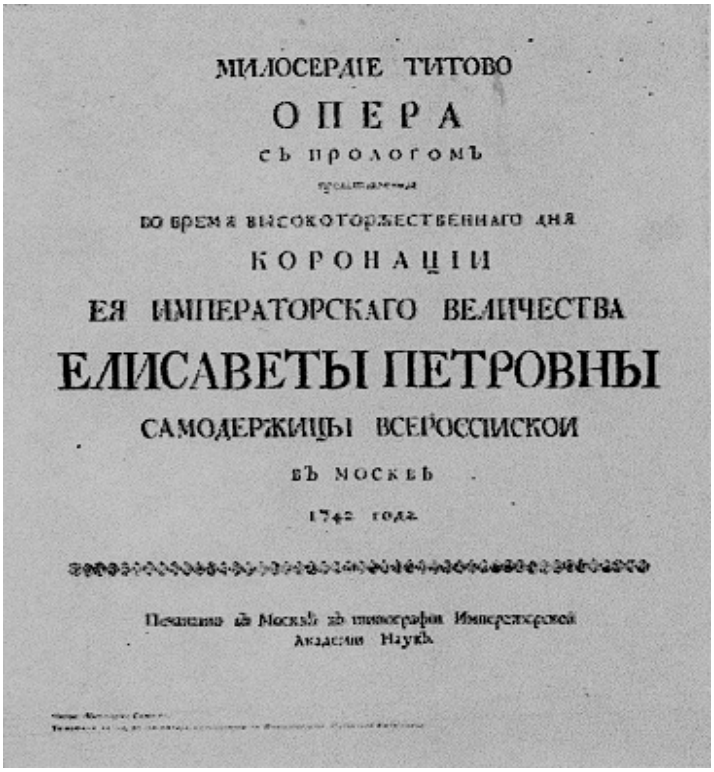

МИЛОСЕРДІЕ ТИТОВО
ОПЕРА
съ прологомъ
во время высокоторжественнаго дня
КОРОНАЦІИ
ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ
САМОДЕРЖИЦЫ ВСЕРОССИСКОЙ
въ Москвѣ
1742 года
Печатано въ Москвѣ въ типографіи Императорской Академіи Наукъ

Abb. 4 Russisches Titelblatt des Librettos zu *La clemenza di Tito*[110]

Zwischen dem Prolog und der Hauptoper wurde ein großes allegorisches Ballett gegeben: „[…] *die Freude der Nationen über die Erscheinung der Asträa am Rußischen Horizont, und die Wiederherstellung der güldnen Zeit* [...]“[111]. Ein zweites allegorisches Ballett, „[...] *der güldene Apfel bei dem Götter=Mahl, und das Urteil des Paris* [...]“[112], bildete den Schlusspunkt der Spektakel des 29. Mai 1742, in dem die Krönungsfeierlichkeiten kulminierten und für deren Dekorationen ein weiteres Mal Girolamo Bon sich rühmen durfte.[113] In Zusammenarbeit mit Giuseppe Valeriani schuf dieser 1745 auch die Dekorationen zu *Scipione*, ehe Valeriani sich allein für die Kulissen zu *Céphale et Procris* (1755) verantwortlich zeigte.[114]

109 Vgl. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 215, bzw. Soussidko u. Loutsker, „Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur“, S. 205.
110 In: Mooser, Annales, Bd. 1, Bildteil, Fig. 30.
111 Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland, S. 14.
112 Ebd.
113 Vgl. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 195f.
114 Vgl. ebd., S. 206.

In Bonecchis Opera seria, die im April 1744 gegeben wurde, übernahm Rosa Ruvinetti-Bon, die sich als Vitellia sichtlich für vergleichbare Rollen qualifiziert hatte, die Partie der Artenice an der Seite von Filippo Giorgi als Seleuco, während ihr ebenfalls zurückgekehrter Kollege Domenico Cricchi als Ircano reüssierte.[115] Zu diesem Bühnenwerk erschien am 7. Mai, musikhistorisch bedeutsam, erstmals eine ausführliche Besprechung in den „St. Petersburger Nachrichten", wobei auch Rosa Ruvinetti-Bons Leistung hervorgehoben wird. Als erster ausführlicher musikkritischer Beitrag überhaupt in diesem Umfeld stellt dieser Text eine Besonderheit dar:

> „Die von Sr. Dr. Bonecchi, dem hier ansässigen italienischen Hofpoeten, verfassten Verse waren sehr erfolgreich. Die Komposition des Kapellmeisters Araja ist ebenfalls allen Lobes würdig. Das Spiel der besten Darsteller, insbesondere von Sr. Giorgi und seiner Frau, von Sr. Saletti und Mme Rosa Ruvinetti-Bon, war sehr bemerkenswert und natürlich. Die Musik im Orchester war sehr schön und, dank den Srs. Madonis, dall'Oglio und Stazzi, rief sie Erstaunen hervor. Die Dekoration des Theaters, die perspektivischen Bühnenbilder und Maschinen von Sr. Valeriani, dem Theaterarchitekten und Maler, waren erstklassig."[116]

An der Produktion von Francesco Arajas *Scipione* am 24. und 25. August 1745 am Hoftheater hatte das Ehepaar Bon ebenfalls Anteil: Während Girolamo Bon ein weiteres Mal gemeinsam mit Valeriani auch hier wieder die Dekorationen gestaltete, stand seine Gattin als Elvira auf der Bühne (den Fulvio sang ihr Langzeit-Bühnenpartner Cricchi). Eine Wiederaufnahme erfolgte am 8. September 1746.[117]

Kaum rekonstruierbar ist der Spielplan jedoch, soweit es die Intermezzi betrifft. Dass solche zweifellos stattgefunden haben (und gewiss nicht in geringer Anzahl), bestätigt auch Stählin in seinen „Nachrichten": *„Im Sommer, da der Hof auf dem Lustschloß Peterhof residirte, ward öfters Italienisches Intermezzo, bei der gewönlichen Cour aber alle Woche wenigstens einmal Kammer=Concert, mit abwechselnder Vocal= und Instrumental=Musik gehalten."*[118]

Große Oper gab es während der Sommermonate dagegen nicht, während beispielsweise für die zweite Jahreshälfte 1745 zwar einige Intermezzi, diese jedoch leider ohne jede weitere Präzision, verzeichnet sind. Überliefert ist aber immerhin der russische Titel eines am 9. Februar 1746 gegebenen Intermezzos, der etwa gleichbedeutend mit „Der Säufersohn" wäre.[119]

Mooser konstatiert auf Basis der Details zu den genannten Aufführungen aus den vergangenen elf Jahren – von zahlreichen weiteren, kleineren Bühnenstücken ist auszugehen, zumal die während jener Periode gegebenen Intermezzi bis dato weitgehend unbekannt

---

115 Vgl. ebd., S. 216.

116 „Les vers écrits par le Sr. Dr Bonecchi, poète italien de la cour, qui habite ici, sont très réussis. La composition du maître de chapelle Araja est aussi digne de tous les éloges. Le jeu des meilleurs acteurs, spécialement du Sr. Giorgi et de sa femme, du Sr. Saletti et de Mme Rosa Ruvinetti-Bon, était fort remarquable et naturel. Dans l'orchestre, la musique était très belle et, grâce aux Srs. Madonis, dall'Oglio et Stazzi, elle causait de l'étonnement. La décoration du théâtre, les perspectives et les machines dues au Sr. Valeriani, architecte théâtral et peintre, étaient superbes." Zit. n. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 216. Übersetzt aus dem Französischen von der Verfasserin.

117 Vgl. ebd., S. 218ff.

118 Vgl. Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Rußland, S. 96f.

119 Vgl. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 219f.: „Le fils ivrogne".

geblieben sind –, dass insbesondere Girolamo Bons Weggang ein empfindlicher Verlust für die kaiserliche Bühne gewesen sein muss.[120] Seine Nachfolge trat Giuseppe Valeriani an, der im Laufe der vergangenen Jahre immer wieder sein enger Mitarbeiter gewesen war – so sollen die beiden Künstler im Jahr 1743 auch in gemeinsamer Arbeit die Gemächer der Zarin Elisabeth Petrowna im St. Petersburger Winterpalast ausgemalt haben.[121] Nach Bons Abreise lag die gesamte dekorative Ausstattung der Aufführungen allein in der Verantwortung Valerianis.[122]

2.2 Die Opera buffa und Friedrich II. Dresden, Potsdam und Berlin

> „Ihr werdet mich auslachen, weil ich mir soviel Mühe gegeben habe, um einer Nation, die bisher nichts verstand als essen, trinken und kämpfen, die Grundbegriffe von Geschmack und attischem Salz beizubringen."
>
> Friedrich II.[123]

Emil Albert Brachvogels „Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin" zufolge war es im März (genau: am 15. und 17. des Monats) 1748, dass Rosa Ruvinetti-Bon und Domenico Cricchi ein weiteres Mal als Buffo-Partner mit Pergolesis *La serva padrona* im *„1745 nach Friedrichs Befehl von Herrn von Knobelsdorf zu Potsdam im Stadtschlosse erbauten Theater"*[124] auftraten. In den beiden vorangegangenen Jahren, 1746 und 1747, hatte Ruvinetti-Bon in Dresden mit *Don Tabarrano* (Scintilla), *Il Bevitore* (Cipollina) und *La Vedova ingegnosa* (Drusilla) auf der Bühne gestanden.[125] An ihrer Seite reüssierte nicht nur der bewährte Buffo-Partner Cricchi, sondern ein Bekannter aus Russland: Pietro Mira. Moritz Fürstenau berichtet, ergänzt durch wertvolle Informationen zum Verdienst der Bons, von der Aufführung des Hasse'schen *Don Tabarrano* am 13. Februar 1747:

> „Es gefielen darin insbesondere: Pietro Mira (Ritter von St. Benedetto und Hofcommissarius), Domenico Cricchi und Rosina Ruvinetti Bon. Letztere, zu Bologna geboren, war eine berühmte Soubrette ihrer Zeit. Nach Dresden kam sie von Petersburg (wohin sie 1735 gegangen war) im November 1746 mit 1200 Thlr. Gehalt; 1748 ging sie mit ihrem Manne, dem Maler und Architekten Girolamo Bon (detto Momolo) an das von Friedrich II. errichtete Intermezzotheater nach Berlin, wo sie

120 Vgl. ebd., S. 220.
121 Vgl. K. G. Saur Verlag (Hg.), Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 12, S. 449.
122 Vgl. Mooser, Annales, Bd. 1, S. 220.
123 Zit. n. Tobias Debuch, Anna Amalia von Preussen (1723–1787). Prinzessin und Musikerin, Berlin 2001, S. 10.
124 Albert Emil Brachvogel, Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Nach Archivalien des Königl. Geh. Staats=Archivs und des königlichen Theaters, Bd. 1: Das alte Berliner Theater-Wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas. Ein Beitrag zur Geschichte Berlins und des deutschen Theaters, Berlin 1877, S. 132. Die Auftritte fanden dort im Komödiensaal jeweils in der Karnevalssaison statt. Vgl. Mary Oleskiewicz, „The Court of Brandenburg-Prussia", in: Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities, hg. v. Samantha Owens u. a., Woodbridge 2011, S. 100.
125 Vgl. Claudio Sartori, I Libretti Italiani a Stampa dalle Origini al 1800. Catalogo Analitico con 16 Indici. Indice dei cantanti, Cuneo 1994.

noch 1750 sang. Cricchi war ebenfalls ein sehr beliebter Buffosänger und wurde 1748 in Berlin Director des vorhin erwähnten Theaters.“[126]

Girolamo Bon konnte, Fürstenau zufolge, mehrere seiner Bilder verkaufen und *„erhielt für gelieferte Decorationen 1748 300 Thlr. Gratification.“*[127]

Sicherlich ist es nicht übertrieben, die Berufung an Friedrichs II. Potsdamer Stadtschlosstheater als unmittelbares Resultat der Dresdner Publikumserfolge zu betrachten, die in Potsdam ihre Fortsetzung fanden:

> „Signor *Domenico Cricchi* war zugleich Director und erster Basso buffo, während Signora *Rosa Ruvinetti*, genannt *Bon*, als Primadonna excellirte. Später kam Signora *Nuntiata Manzi* dazu. So oft sie spielten, hatte die Königl. Capelle und das Ballet Dienst dabei, und während des Carnavals musste die Truppe nach Berlin kommen, wo sie Mittwochs im Schlosstheater spielte. Ihren Wohnort hatten die Sänger und Sängerinnen fortdauernd in Potsdam, und überhaupt gar keine Verbindung mit der eigentlichen Italienischen Oper in Berlin. Die meisten dieser Intermezzos erschienen italienisch und deutsch (durch *Grugnanelli*) gedruckt, und sind in Gottscheds ‚dramatischem Vorrath‘ aufgeführt.“[128]

Hinweise auf das Wirken des Ehepaars Bons während seiner Dienstzeit bei Friedrich lassen sich auch anhand von dessen Schatulle-Rechnungen[129] nachvollziehen. So ist es möglich zu rekonstruieren, dass Rosa (hier allerdings bei ihrem zweiten Vornamen Maria genannt) Ruvinetti und ihr Mann in der Zeit von März 1748 bis April 1751 zusammen 125 Taler monatlich erhalten haben. Es handelt sich nicht um allzu hohe Beträge: Sowohl die Sängerin Marie Masi als auch Domenico Cricchi haben die selbe Summe als Einzelpersonen verdient.[130] Überhaupt bieten die Schatulle-Rechnungen eine umfangreiche Fundgrube zu den Ausgaben der Opera buffa, obwohl Details zu den einzelnen Posten leider meist fehlen.[131] Nur einmal, nämlich im April 1749, scheint Rosa Ruvinetti-Bon namentlich in ihnen auf: *„an Criqui und der Bon, für die Kleinigkeiten so sie auf dem Theatro brauchen als Strümpfe, Schuh, Handschuh und Band, nemlich Criqui 40 rthlr. und der Bon 70 rthlr. jährig“*[132].

Zu den doch vergleichsweise geringen Gehältern sowohl der Dekorateure als auch der DarstellerInnen der Komischen Oper merkt Henzel an, dass diese in Potsdam und somit fernab des höfischen Lebens untergebracht waren und keinen repräsentativen Zweck zu erfüllen hatten wie Sänger und Sängerinnen der großen Oper und somit nicht denselben Status ge-

126 Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.), Dresden 1862, S. 246.

127 Ebd.

128 Louis Schneider, Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin, Berlin 1852, S. 123f.

129 Aus der eigentlich privaten Schatulle wurden verschiedenste Sonderausgaben, mitunter auch die Gehälter der italienischen Intermezzisten, bestritten. Vgl. Christoph Henzel, Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 1), [online verfügbar; URL: http://www.sim.spk-berlin.de/uploads/03-forschung-jahrbuch/SIM-Jb_1999-03.pdf, 22.03.2011], S. 37ff.

130 Vgl. ebd., S. 40. Mary Oleskiewicz beziffert das gemeinsame Jahresgehalt des Ehepaars Bons mit 1500 Talern. Vgl. Oleskiewicz, „The Court of Brandenburg-Prussia“, S. 127.

131 Üblicherweise benennen sie sehr allgemein etwa „Kleider zu denen Intermezzos“ oder „auch übrige Unkosten“. Vgl. Christoph Henzel, Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 2), [online verfügbar; URL: http://www.sim.spk-berlin.de/uploads/03-forschung-jahrbuch/SIM-Jb_2000-10.pdf].

132 Zit. n. Henzel, Schatulle II, S. 184.

nossen.[133] Doch auch, wenn Girolamo Bons primäres Betätigungsfeld wohl die Dekorationen zu den Intermezzi waren, so wissen wir, dass er sehr erfolgreich ebenso für die Opera seria arbeitete.

Zeugnis davon legt das zweisprachige Libretto der am 27. März 1749 anlässlich des Geburtstags der Königin-Mutter Sophia Dorothea gegebenen Oper *Angelica e Medoro* mit Musik von Karl Heinrich Graun und einem Libretto von Leopold von Villati ab, in dem festgehalten ist, dass die Bühnenmaschinen von ihm stammen: Girolamo Bon darf sich nun rühmen, *„Architetto teatrale, Pittore, Ingeniere, e Machinista di Sua Maestà"*[134] zu sein; seine glanzvollen Dekorationen und Bühnenmaschinerien faszinierten das Publikum als *„eine recht bezaubernde Erscheinung"*[135]. Von Girolamo Bon stammten nachweislich der Palast der Venus sowie eine Bühnenmaschine für das Schlussbild (die mit ihrem Gefolge vom Himmel herabsteigende Liebesgöttin) zu *Angelica e Medoro* wie auch der berühmte „Isistempel" der Oper *Phaeton/Fetonte*, der später durch den prominenten Giuseppe Galli Bibiena wieder eingesetzt wurde.[136] Louis Schneider schreibt diese Dekoration fälschlich Innocente Bellavita (um 1690–1762) zu, der mit Bon auch schon während der Arbeiten zu *Angelica e Medoro* als Theatermaler interagierte:

> „Die Oper *Phaethon* zeichnete sich übrigens durch eine ganz besondere Pracht aus. *Bellavita* hatte unter andern einen Tempel der Isis gemalt, dessen Säulen aus Glasstäben zusammen gesetzt waren und hinten brillant beleuchtet wurden. Was also beinahe hundert Jahre später in der Oper Alcidor von Spontini als etwas ganz Ausserordentliches gepriesen wurde, findet sich schon in jener Zeit. Auch in der Maschinerie, namentlich dem Sonnenwagen, von welchem Phaethon herab stürzte, hatte der schon erwähnte Bon Ausgezeichnetes geleistet, und was dem Chor und Ballet an Zahl fehlte, war durch endlose Züge prächtig gekleideter Comparsen verdeckt."[137]

Phaeton wurde im Jahr 1750, wie Schneider berichtet, mit Verspätung aufgeführt, da die offenbar entsprechend aufwändigen Vorbereitungen nicht rechtzeitig abgeschlossen wurden; stattdessen gab es eine Wiederaufnahme von *Angelica e Medoro*.[138] Schließlich lassen sich auch noch der Jupitertempel und – wahrscheinlich – der Audienzsaal des Volsker in der Oper *Coriolano* (ebenfalls 1750, einem Jahr hoher Aktivität auf den Bühnen Berlins) Bon zuordnen.[139] Im August des Jahres erhielten die Sänger und Sängerinnen aufgrund der stattfindenden Hoffeste keinen Urlaub: Unter anderem wurde am 15. des Monats in der Orangerie von Charlottenburg das Intermezzo *Don Tabarano* gegeben.[140] Anwesend war auch die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth – spätestens jetzt, wenn nicht schon zuvor, muss sie selbst einen Eindruck vom Können Rosa Ruvinetti-Bons und ihres Gatten, des

133 Vgl. Henzel, Schatulle I, S. 48.

134 Zit. n. Henzel, „Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756", S. 40. Vgl. auch Maren Goltz, Die Libretti-Sammlung des Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen, Meiningen 2008, [online verfügbar; URL: http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-15722/libretti-sammlung.pdf, 15.04.2011], S. 18.

135 Johann Friedrich Borchmann, zit. n. Rita Unfer Lukoschik (Hg.), Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrichs II. (1740–1786), Berlin 2008, S. 276f.

136 Vgl. ebd., S. 276f. Bibiena verdiente monatlich 200 Taler. Vgl. Henzel, Schatulle I, S. 46.

137 Louis Schneider, Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin, Berlin 1852, S. 132.

138 Vgl. ebd., S. 131.

139 Vgl. Christoph Henzel, „Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756", in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1997, S. 40.

140 Vgl. Schneider, Geschichte der Oper, S. 133.

Bühnenarchitekten und Szenographen, gewonnen haben, der in Folge vielleicht ausschlaggebend für deren Anstellung in Bayreuth war.

Es ist nicht Ziel der vorliegenden Darstellung, eine Liste sämtlicher (in der Mehrzahl Hasse'scher) Intermezzi zu erstellen, die von 1748 bis 1752 in Dresden, Potsdam und Berlin dargeboten wurden; dies würde zu weit führen und ginge letztendlich am Thema vorbei. Doch zumindest ein (vorerst) letztes Beispiel der Gattung soll an dieser Stelle noch Erwähnung finden, da seine Aufführung im Herbst 1750 zu Potsdam nicht ohne Einfluss auf die Musikgeschichte geblieben ist: Johann Friedrich Agricolas *Il filosofo convinto in amore*. Eben diese sehr geglückte Aufführung soll zur Anstellung Agricolas als Hofkomponist Friedrichs II. geführt haben.[141] Agricola, der – wie im folgenden Kapitel näher ausgeführt werden soll – wenig später Girolamo Bons Text zu *La cittella ingannata* vertonte, hätte somit einen maßgeblichen Höhepunkt seiner Karriere mittelbar den Dekorationen seines früheren Librettisten sowie der Gesangskunst Rosa Ruvinetti-Bons zu verdanken gehabt, die auch auf den nicht als unkritisch bekannten Lessing Eindruck machte. Der Dramatiker würdigte sie neben Domenico Cricchi in seiner „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin":

> „Ehe wir diese Nachricht schliessen, müssen wir noch anmerken, daß Se. Maj. auch in Potsdam auf Dero Schlosse ein kleines Theater haben anlegen lassen. Es werden auf selbigem im Sommer lauter italiänische lustige Zwischenspiele aufgeführet. Die beyden dazu allein bestimmten Acteurs sind Herr *Domenico Cricchi*, und Frau *Rosa Ruvinetti Bon*. Beyde sind Meister in ihrer Kunst, und fähig, den ganzen Schauplatz vor Lachen ausser sich zu setzen. Besonders ist Herr Cricchi, welcher einen starken Baß singt, zur comischen Oper gemacht."[142]

2.3 *La cittella ingannata.*[143] Antwerpen 1752

„La Musique est assez bonne;
Mais je ne puis juger du reste,
Car je n'y comprens rien."

Nicette, La cittella ingannata, Szene I[144]

Das 1711 errichtete Antwerpener Theater „Tapissierspand" (übersetzt etwa „Theater der Gobelin Halle") war im Jahr 1746 einem Feuer zum Opfer gefallen. Betrieben von den Almoseniern der Stadt organisierte man den Wiederaufbau nach den Originalplänen. Noch

141 Vgl. Oleskiewicz, „The Court of Brandenburg-Prussia", S. 100.

142 Gotthold Ephraim Lessing, Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Erstes Stück, Nachdruck d. Ausgabe von 1750, Stuttgart u. Weimar 1996, S. 136.

143 Die sich nicht unmittelbar auf das Libretto selbst oder die Zusammenarbeit des Ehepaars Bon mit Johann Friedrich Agricola beziehenden Informationen entstammen der Korrespondenz der Autorin mit Dr. Timothy De Paepe, der sich im Rahmen seiner Dissertation intensiv mit dem Opern- und Theaterleben Antwerpens 1610 bis 1762 beschäftigt hat. Für seine Hinweise sowie die Erlaubnis zur Reproduktion seines Bildmaterials danke ich sehr herzlich. Vgl. Timothy De Paepe, Une place pour les commedies... de relatie tussen inrichting, repertoire en gebruik van de Antwerpse theatergebouwen tussen 1610 en 1762, Antwerpen 2011.

144 Jérôme Bon, La cittella ingannata. Opera jouieux pour être représenté en musique à l'ouverture du nouveau theatre de la ville d'Anvers, Libretto [online verfügbar; URL: http://books.google.be/books?id=n-Y5bAAAAQAAJ&pg=PT70&lpg=PT70&dq=La+cittella+ingannata&source=bl&ots=u7iycyoo9T&sig=izRU_ynDYIdenIo4ghZ26Tx_v-4&hl=nl&ei=tYmGTM3cLdjPjAf1x72OCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, 14.12.2010].

beinahe ein Jahr vor der endgültigen Fertigstellung und Bespielbarkeit des neuen Hauses im Herbst 1753 wurde es mit einer Oper auf einem Text von Girolamo Bon und Musik von Johann Friedrich Agricola wiedereröffnet, deren tatsächliche Existenz gerade von Publikationen belgischer Provenienz häufig angezweifelt wurde. Den Gegenbeweis dazu anzutreten ist allerdings nicht weiter schwierig, da sich in der Bibliothek der Universität von Gent ein auf Italienisch und Französisch verfasstes Libretto erhalten hat. Die Angaben seines Titelblattes lesen sich in korrekter Transkription: „LA / CITTELLA INGANNATA. / OPERÁ JOUIEUX / Pour être représenté / EN MUSIQUE / *A L'OUVERTURE DU NOUVEAU / THEATRE /* De la Ville d'Anvers, L'Année 1752. / *DEDIE'* / à Monsieur de BEUGHEM, / Ecoutet de la Ville d'Anvers, Marc- / Grave du Paÿs de Rhyën."[145]

Immer noch wird der Titel der Oper in der einschlägigen Literatur permanent falsch wiedergegeben; eine besonders beliebte Variante scheint beispielsweise „La citadella ingannate" zu sein.[146] Im Fokus der Handlung steht dabei eindeutig keine Festung; vielmehr würde eine korrekte Übersetzung des wirklichen Titels „Die betrügerische Jungfrau" lauten. Dass „cittella" ein (Dialekt-)Begriff für Jungfrau ist, wird auch für in die Feinheiten regionaler Unterschiede der italienischen Sprache Nichteingeweihte spätestens anhand der Französischen Rollenbeschreibung ersichtlich: *„Nicette, Cittella Nubile"*, verkörpert durch *„La Signora Rosa Bon di Bologna"*, wird auf Französisch schlicht als *„Jeune Fille"*, also als junges Mädchen, charakterisiert.[147]

Die Angaben zum Librettisten sowie zum Komponisten werden ebenfalls bestätigt: *„La Poesia* è composizione del Signor *Girolamo Bon* di Venezia*"* und *„La Musica* è composizione del Signor *Giovanni Federico Agricola*, Compositore di S. M. Il Rè di Prussia*"* heißt es da.[148] Agricola war, wie im vorangegangenen Kapitel bereits ausgeführt, eben erst zum Hofkomponisten Friedrichs II. geworden – sein neuer Titel scheint hier auf. Am Hof des aufgeklärten Preußenherrschers dürfte, nicht zuletzt Dank der erfolgreichen Kooperation zwischen Agricola und dem Ehepaar Bon um 1750/51, auch das Fundament zu deren Antwerpener – in ihrer Unmittelbarkeit anscheinend einmaligen – Zusammenarbeit gelegt worden sein.[149]

145 Ebd. Es ist das derzeit einzige bekannte, noch erhaltene Exemplar. Das Libretto erschien im Verlag der „Weduwe van der Hey", wo zu jenem Zeitpunkt regelmäßig Libretti sowie Ankündigungen für Oper und Theater erschienen.

146 Vgl. u. a. Christoph Meixner, Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages (= Musik und Theater 3), Sinzig 2008, S. 101.

147 Vgl. Jérôme Bon, La cittella ingannata. Opera jouieux pour être représenté en musique à l'ouverture du nouveau theatre de la ville d'Anvers, Libretto [online verfügbar; URL: http://books.google.be/books?id=nY5bAAAAQAAJ&pg=PT70&lpg=PT70&dq=La+cittella+ingannata&source=bl&ots=u7iycyoo9T&sig=izRU_ynDYIdenIo4ghZ26Tx_v-4&hl=nl&ei=tYmGTM3cLdjPjAf1x72OCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, 14.12.2010].

148 Vgl. ebd.

149 Vgl. hierzu auch S. 42.

Die Uraufführung von *La cittella ingannata* fand am 4. September 1752 am – wie bereits erwähnt – im Grunde noch nicht völlig fertiggestellten „Tapissierspand“ statt. Unklar bleibt dagegen Timothy De Paepe zufolge, warum die Almosenier von Antwerpen überhaupt wie aus dem Nichts heraus eine Oper in Auftrag gaben – nach derzeitigem Wissensstand war es das erste Mal, dass so etwas geschah. Zudem begegnet uns in *La cittella* die erste bestätigte Aufführung einer italienischen Oper in Antwerpen überhaupt, wo bis dahin beinahe ausschließlich französisches Repertoire gespielt wurde, was die musikhistorische Bedeutung des Werkes unterstreicht – obwohl der Rest des Ensembles, wenig zielgerichtet, anscheinend aus in der Umgebung eben verfügbaren Sängerinnen und Sängern mehr oder minder ad hoc zusammengestellt worden war.

Abb. 5 Rekonstruktion des „Tapissierspand“ (Bühne) von Timothy De Paepe[150]

2.4 Vom Reichstag zu Regensburg und einstürzenden Bretterbuden

„So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt’ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.“

Johann Wolfgang von Goethe[151]

150 Mit freundlicher Genehmigung des Urhebers.
151 Aus dem „Vorspiel auf dem Theater“. Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust, hg. v. Erich Trunz, München 2010, S. 47.

Nur wenige Tage vor der Ankunft der Theatergesellschaft des berühmten Felix von Kurtz, der ebenfalls um eine Spielerlaubnis ansuchte, erteilte der Regensburger Stadtmagistrat *„Hieronimo Bonn und Joseph Perini“* mit 12. November 1753 die Genehmigung, *„ihre welsche*[n] *Schauspiele auf einige Zeit hier auf dem Hochfürstl. Thurn und Taxischen Theatro im goldenen Creutz produciren zu dürffen“*[152]. Das Theater, in seiner Funktion einem Hoftheater nicht unähnlich, wenn auch durch die besondere Lage in der Stadt des Reichstages weniger zur fürstlichen Repräsentation als mittelbar jener des Kaisers und der Unterhaltung der Reichstagsgesandten eingesetzt, war im Jahr der Ernennung des Fürsten Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis zum kaiserlichen Prinzipalkommissar 1748 errichtet worden. Seither wurde es von verschiedenen Schauspiel- und Operntruppen bespielt, die bis um 1760 das Theater-Wesen in der Stadt des Reichstages dominierten, wenn nicht gar nahezu ausschließlich bestritten.[153] Nicht unähnlich der heutigen Kunst- und Kulturförderung in Gestalt von staatlichen Subventionen griff der Fürstenhof zwar mit seinen finanziellen Mitteln unterstützend ein; es oblag allerdings den jeweiligen Prinzipalen, für den wirtschaftlichen Erfolg ihrer Truppe zu sorgen. Immerhin war ihnen die Sicherheit gegeben, dass eventuell entstandene Defizite üblicherweise durch den Hof ausgeglichen wurden.[154] Im Umkehrschluss war denn auch der Einfluss des Fürsten auf Erfolg und Mißerfolg der Aufführungen beträchtlich, wie die Schauspielerin Karoline Schulze-Kummerfeld über ein Gastspiel im Jahr 1751 berichtet:

> „Wir kamen in Regensburg an, spielten in dem Ballhaus. Verloren ist und war jeder Prinzipal in Regensburg, der keine Unterstützung von dem Fürst Taxis hatte, und daran war nicht zu denken, weil der Hof italienische Schauspieler hatte. Das Ballhaus blieb leer und unbesucht, und folglich kam auch des Wochs keine Gage, oder doch nur eben von der Hand in den Mund.“[155]

Welche Intermezzi aus ihrem umfangreichen Repertoire von Werken Hasses, Agricolas, Pergolesis etc. die Operngesellschaft Girolamo Bons in Regensburg zur Aufführung brachte, ist derzeit nicht rekonstruierbar. Zweifelsfrei zuordnen lässt sich lediglich das in Regensburg bei A. G. Seiffart gedruckte und auf 1754 datierte zweisprachige Textbuch zu *La riccamatrice divenuta dama*[156] aus einem zeitgenössischen Sammelband. *„Madame Rosa Bon“* sang die Rollina, *„Herr Felix Kruck“* den Valco, den Aquario *„Herr Ignatius Doll“* und die Liretta gab *„Jungfer Franzel* [Franziska] *Schäpfferin“*[157]. Im Verein mit drei weiteren, ebenfalls zweisprachig auf Italienisch und Deutsch gedruckten Libretti ist dieses Textbuch sehr wahrscheinlich von entscheidender Bedeutung für die Bestimmung des Jahres, in dem Anna Bon aus dem *Ospedale della Pietà* austrat und sich der Operngesellschaft ihrer Eltern anschloss:

152 Zit. n. Meixner, Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages, S. 101.
153 Vgl. ebd., S. 154ff.
154 Vgl. ebd., S. 157.
155 Inge Buck (Hg.), Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld 1745–1815, München 1994, S. 48f.
156 Johann Friedrich Agricola, *La riccamatrice divenuta dama*, uraufgeführt im November 1751 in Berlin, wie *Il filosofo convinto in amore* mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit durch Rosa Ruvinetti-Bon. Vgl. hierzu auch S. 42.
157 Staatliche Bibliothek Regensburg, Ital.10#11.

LA SERVA
PADRONA,
INTERMEZZO
PER
MUSICA.

Stampato a ſpeſe degli Muſici Italiani,
e riveduto da
Marco Soralli, Maeſtro della Lingua Italiana.

Die
Herrschende Magd
Ein muſicaliſches
Zwiſchenſpiel.

Gedruckt auf Koſten
der Italiänischen Muſici
und verbeſſert von
Marco Soralli, Italiänischen Sprachmeiſter.

ATTORI.

SERPINA.
nora Rosa Ruvinetti Bon di Bologna.

UBERTO.
Giuseppe Ferrini di Firenze.

VESPONE.
vo di Uberto, che non parla.

INTER-

Personen:

Serpina.
Frau Rosa Ruvinetti Bon aus Bolog

Hubertus.
Herr Joseph Ferrini.

Vesponius.
Der Diener des Huberts, eine stumme
sohn.

Abb. 6 *La Serva Padrona*. Libretto, um 1750[160]

In derselben Sammlung wie *La riccamatrice* findet sich auch das undatierte Textbuch zu *Il Capitan Galoppo*, „Gedruckt auf Kosten der Italiänischen Musici, und verbessert von Marco Soralli, Italiänischen Sprachmeister in Nürnberg“, worin ausgewiesen ist, dass „Frau Rosa Ruvinetti Bon aus Bologna“ die Merlina sang; an ihrer Seite stand Joseph Ferrini als Galoppo.[158] Wer die Rolle des Dieners übernahm, ist in beiden genannten Drucken – wahrscheinlich um der Besetzungsflexibilität willen – nicht ausgewiesen. Praktisch ident in der Ausführung mit *Il Capitan Galoppo* schließlich ist der ebenfalls undatierte Druck von *La Serva Padrona* mit derselben Besetzung: „Frau Rosa Ruvinetti Bon aus Bologna“ und „Herr Joseph Ferrini“.[159]

Das Libretto wurde in der einschlägigen Forschung meist der Erstaufführung dieses für die Musikgeschichte richtungsweisenden Intermezzos, das (Mit-)Auslöser des Buffonistenstreits gewesen war, in Frankfurt am Main durch die Bon'sche Operntruppe am 4. April 1755 zugeordnet.[161] Aus dem Fehlen von Informationen zu Druckort und -jahr folgert Meixner, dass die Bon'sche Truppe die Textbücher im Voraus gedruckt und ständig mitgeführt habe, um sie an ihren unterschiedlichen Wirkungsstätten zu verkaufen.[162] Zutreffen würde dies dementsprechend auch auf das Libretto des dreiaktigen Drama per musica *Il negligente* mit Musik von Vincenzo Legrenzio Ciampi auf Text von Carlo Goldoni, das exakt dieselben Kennzeichen wie die schon zuvor genannten drei Textbücher aufweist – bis hin zu weiten Teilen der Besetzung und dem *„Italiänischen Sprachmeister in Nürnberg“*[163] Marco Soralli. Wieder umfasst die Besetzungsliste (ergänzt um nur wenige weitere Namen) die uns schon bekannten *„Madame*

158 Ebd., Ital.10#8.
159 Universitätsbibliothek der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, H61/RARA23#2.
160 Ebd.
161 Vgl. u. a. Meixner, Musiktheater, S. 103. Überhaupt handelte es sich nach Mohr „um eine der frühesten Aufführungen dieser Oper in Deutschland“. Albert Richard Mohr, Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1967.
162 Vgl. Meixner, Musiktheater, S. 103.
163 Vgl. ebd., S. 102f.

Rosa Bon" als Porporina, Felix Kruck, Ignatius Doll und Franziska Schäffer; außerdem aber auch Anna Bon als Lisaura.[164] Es handelt sich um den ersten gesicherten Auftritt Anna Bons als Sängerin in der Operntruppe ihrer Eltern; wahrscheinlich sogar um ihr Debüt. Da, wie oben gezeigt, davon ausgegangen werden kann, dass der Druck der Libretti zu *Il Capitan Galoppo* und *La Serva Padrona* entweder von Regensburg oder Frankfurt aus um die Jahre 1754/55 initiiert worden ist und *Il negligente* formal wie inhaltlich auffällige Ähnlichkeiten besitzt, darf man mutmaßen, dass tatsächlich alle drei sozusagen „in einem Guß" in Auftrag gegeben wurden. Das würde bedeuten, dass Anna Bon in ebendem Zeitraum des Gastspiels in Regensburg und Frankfurt am Main zu ihren Eltern gestoßen ist, was sich wechselseitig durch die am *Ospedale della Pietà* gebräuchliche Vorgehensweise weiter bestätigen läßt, dass *figlie di spese* die Institution üblicherweise im Alter von 17 Jahren verließen.[165] Dieses Alter hatte Anna im Jahr 1755 erreicht. Zudem sind aus der Zeit der Frankfurter Gastspiele fragmentarisch einige Theaterzettel erhalten geblieben, unter ihnen einer zu *Il negligente.*[166] Diese Koinzidenz ist ein starker Hinweis auf die Anwesenheit Anna Bons während der letzten Frankfurter Spielzeit zu Ostern 1755.

Die Familie Bon, wahrscheinlich also bereits wiedervereinigt mit Tochter Anna, gastierte nachweislich für die Winterspielzeit 1753/54 und 1754/55 in Regensburg – mit großem Erfolg, aber auch zum Mißfallen mancher Ratsherren, die einen Sittenverfall fürchteten. So etwa Christian Dimpfel, der möglicherweise die Wanderoper Girolamo Bons vor Augen hatte, als er am 30. Dezember 1753 seine Befürchtungen zu den *„teuflischen Bacchanalien"* im Theater zum Goldenen Kreuz niederschrieb, indem er soweit ging, sogar den Fürsten Thurn und Taxis selbst zu beschuldigen, *„sehr viele Sünden und Greuel in unsere Stadt angehäufet; anbey auch sehr viele, seinem charakter zu wieder lauffende dinge vorgenomen"* und Regensburg in *„ein andres Rom und Venedig"*[167] – Inbegriffe südländischer Verworfenheit – verwandelt zu haben. Solcherlei Urteile waren indes gerade in von Religiosität geprägten Regionen nicht selten, dem Geschäft der Schauspieltruppen höchst abträglich, die auf einen guten Ruf unmittelbar angewiesen waren, wie auch die deutsche Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld in ihren Memoiren berichtet:

> „Danach war [...] die Spielerlaubnis der umherziehenden Wandertruppen, die untereinander in Konkurrenz standen, auch abhängig vom guten Leumund, von Empfehlungsschreiben der Fürsten und Magistrate, die über die Sitten der Wanderschauspielerinnen und -schauspieler ebenso urteilten wie über ihre künstlerischen Fähigkeiten. Die Disziplinierung in den Schauspieltruppen, die etwas auf sich hielten, war die Folge dieser Gutachten."[168]

Dies am Beispiel eines Gastspiels ihrer Truppe in Ingolstadt konkretisierend, fährt die ebenfalls in eine Familie von Wanderschauspielern geborene Schulze-Kummerfeld fort:

> „Die Jesuiten hatten hier einen großen Einfluß. Sie schmähten, schimpften auf den Kanzeln, verfluchten jeden, der in die Komödie ging, bis in den tiefsten Abgrund der

164 Washington, Library of Congress, ML48 [S1889].Vgl. Maren Goltz, Die Libretti-Sammlung des Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen, Meiningen 2008, http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-15722/libretti-sammlung.pdf, 15.04.2011, S. 64.

165 Vgl. Jane Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525–1855, Oxford 1993, S. 118.

166 Vgl. Meixner, Musiktheater, S. 102.

167 Zit. n. ebd., S. 109.

168 Buck (Hg.), Ein fahrendes Frauenzimmer, S. 14.

> Hölle. Bald fühlten meine Eltern den heiligen Eifer. Wenige Bürger und Gemeine blieben uns, nur der Adel besuchte noch das Schauspielhaus. Es war in der Karnevalszeit, und hätte meine Mutter nicht so viele Masken für die Herrschaften zu machen bekommen, so hätte mein Vater keine Gagen an seine Leute geben können. Nun kamen die Fasten. Mein Vater hoffte, es sollte nach Ostern besser gehen. Wir fingen an, und kein Mensch kam. Meine Mutter ging selbst zu den Herrschaften und frug. Die antworteten: ‚Gern glauben wir, daß ihnen zuviel geschieht. Sie wissen auch, daß wir uns an das Schmähen auf den Kanzeln nicht gekehrt. Aber die Jesuiten sind fast allein unsere Beichtväter. Wie wir gebeichtet und mit der Beichte fertig waren, frugen sie uns vor der Absolution: ‚Gehen Sie auch in die Komödie?' ‚Ja.' ‚Wenn das ist, können wir Sie nicht eher absolvieren, bis Sie angeloben, nicht mehr in die Komödie zu gehen.' ‚Was wollten wir tun? Absolviert müssen wir sein – also wir versprachen es, und können nun nicht eidbrüchig werden.' Meine Eltern hörten also auf zu spielen. Mein Vater nahm etwas Geld, reiste fort und suchte anderwärts die Erlaubnis, zu spielen. Bekam sie nirgends, weil er von Ingolstadt kein Attest aufzuweisen hatte. Und hätte er auch einige Male einen Ort gefunden, um zu spielen, so fehlte ihm Geld, seine Gesellschaft kommen zu lassen."[169]

Im Herbst 1754 wie auch zu Ostern 1755 schlug die Operngesellschaft des Girolamo Bon in Frankfurt am Main ihre Bretterbude auf. Ein damit in Zusammenhang stehender eigenhändiger Brief Girolamo Bons an Graf Johann Anton Pergen, den späteren Polizeiminister Josephs II., vom 1. März 1755 aus Regensburg ist uns erhalten. Bon berichtet darin unter überschwänglichen, wenn auch nicht sonderlich ungewöhnlichen Danksagungen an den Grafen für dessen Schutz und Gnade von mehr als zwölf in Regensburg mit großem Erfolg gegebenen „Divertimenti". Daneben nimmt er aber – seine erneute Abreise nach Frankfurt für die nächsten Tage ankündigend – auch Bezug auf ein ihm während des vergangenen Gastspiels in Frankfurt geschehenes Unglück; den Einsturz der von ihm errichteten Bretterbude: *„Il tempo estendo ancora freddo per battere un Teatró, cosi penso di far rappresentare in una Sala più comoda, in cui farà più caldo, e senza timore che cada il Teatro."*[170]

Es war am 5. Oktober 1754 während einer Aufführung in Frankfurt am Main gewesen, dass die eigens am Roßmarkt errichtete, sogenannte Komödiantenhütte der Wanderoper zusammenbrach. Von diesem Unfall ist ein ebenso lebhafter wie unterhaltsamer Bericht aus der Feder eines Jugendfreundes Goethes, des Kunstsammlers Heinrich Sebastian Hüsgen (1745–1807), überliefert. Hüsgen schreibt, dass

> „an einem Samstag als man just spielete ‚der Teufel ist los'[171] einige Logen einer solch bretternen Hütte eingestürzet, jüdische Damens und christliche Herrn übereinander geporzelt und dabei allerlei Unglück und Spektakel vorgefallen sind. Meine abgelebten Eltern wohnten gleich dabei, wir hörten das Geschrey und den Lermen, vermutheten aber, ehe wir näher unterrichtet waren, es gehöre zum Stück und lobten den Teufel vielmehr, daß er seine Rolle so meisterhaft spielete."[172]

169 Ebd., S. 45.

170 Brief Girolamo Bons an den Graf von Pergen, 1755, AT-OeStA/HHStA RK (Reichskanzlei Ministerialkorrespondenz 45–1–16). „Das Wetter bleibt noch zu kalt, um ein Theater zu bauen, daher plane ich, in einem komfortableren Saal aufzutreten, den man besser beheizen kann und ohne Angst, dass das Theater zusammenbricht." Übersetzt von der Verfasserin.

171 Singspiel nach dem volkstümlichen irischen Stück *The devil to pay* von Charles Coffey, ins Deutsche übersetzt von Caspar Wilhelm von Borck.

172 Zit. n. Mohr, Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus, S. 38.

Die weiteren Ereignisse zusammenfassend, die letztlich für Girolamo Bon und die Seinen ein glückliches Ende nahmen, berichtet Mohr:

> „Boni mußte nach diesem traurigen Ereignis sein Gastspiel abbrechen. Obwohl dieser bedauerliche Zwischenfall das Zutrauen der theaterliebenden Bevölkerung zu den Aufführungen dieser Truppe ganz erheblich schmälerte, bewahrte der Rat der Stadt Frankfurt am Main diesem schwer betroffenen Wandertruppenprinzipal doch weiterhin sein Wohlwollen. Bereits für das kommende Jahr erhielt Girolamo Boni die Erlaubnis zu weiteren Gastspielen in seiner eigenen Theaterhütte, die man diesmal unter Aufsicht des städtischen Bauamtes erstellen ließ. Ungeachtet der schrecklichen Erinnerungen waren diese Gastspiele nach anfänglicher Zurückhaltung der Theaterfreunde schließlich doch wieder von durchschlagendem Erfolg gekrönt.“[173]

Der Graf von Pergen, welcher sichtlich unter die mächtigen Fürsprecher der Familie Bon einzureihen ist, mag – eingedenk des Wortlautes von Girolamo Bons Schreiben – maßgeblich am so glimpflichen Verlauf dieser geschäftsschädigenden Angelegenheit beteiligt gewesen sein. Pergen galt zwar durchaus als Kunstliebhaber und -förderer, aber dennoch wirkt seine Beteiligung gewissermaßen irritierend: Letztlich ist er primär durch seine restriktive Umsetzung der Zensur (was später bekanntlich auch zu Zusammenstößen mit Emanuel Schikaneder geführt hat) zu Berühmtheit gelangt und dadurch, dass er Mitbegründer der österreichischen Geheimen Staatspolizei war. Pergens Interesse an geheimdienstlichen Aktivitäten setzte allerdings bereits deutlich vor seiner Zeit als Polizeiminister Josephs II. ein. In diesem Zusammenhang soll ein Brief an seinen Amtsvorgänger als Gesandter in Mainz, Johann Karl Philipp Graf von Cobenzl, nicht unerwähnt bleiben. Es handelt sich um eine auf den 4. Jänner 1755 – also wenige Monate vor Bons Schreiben – datierte Anfrage, ob Cobenzl jemanden wisse, der regelmäßig von den Aktivitäten des Reichstags in Regensburg berichten könne. Pergen versprach einem solchen Informanten bis zu 100 Gulden jährlich.[174] Ein Zufall? Oder wäre Girolamo Bon, dessen ganze Familie sich als Künstler mehr oder minder unbehelligt und ohne Aufsehen zu erregen in allen Kreisen bewegen konnte, doch ein möglicher Kandidat für diese Aufgabe gewesen? Diese Frage muss bis auf weiteres offen bleiben, denn sollte weitere Korrespondenz zwischen Girolamo Bon und Johann Anton von Pergen existiert haben, so ist sie derzeit unauffindbar.

173 Ebd.

174 Vgl. Paul P. Bernard, From the Enlightenment to the Police State.The Public Life of Johann Anton Pergen, Urbana u. Chicago 1991, S. 18f.

3 Anna Bon di Venezia

3.1 Geburt in Bologna

> „Das Studium der sozialen Erscheinungen lässt sich nicht von dem der Völker trennen, bei denen sie sich gebildet haben. Philosophisch betrachtet, können diese Erscheinungen unbedingten Wert haben, praktisch aber sind sie nur von bedingtem Wert."
>
> Gustave Le Bon[175]

Im Februar 1738 waren Girolamo Bon, Stefano Ruvinetti und Rosa Ruvinetti-Bon also, wie bereits festgestellt worden ist, zusammen mit einer Anzahl weiterer italienischer Künstler und Künstlerinnen vom russischen Zarenhof nach Italien aufgebrochen. Was bislang noch weitgehend unbekannt, zumindest aber nicht belegbar war und im Zusammenhang mit der Geburt von Rosa Ruvinettis Tochter Anna immer wieder zu vielerlei Spekulationen und falschen Schlussfolgerungen geführt hat: Die Sängerin muss zu jenem Zeitpunkt, als die beschwerliche Reise begann, schwanger gewesen sein. Dieses Faktum mag den Entschluss, wenigstens vorläufig in ihre Heimatstadt Bologna zurückzukehren, sogar maßgeblich beeinflusst haben: Die Vermutung scheint nicht abwegig, dass das Kind auf italienischem Boden zur Welt kommen und erzogen werden sollte.

Was aber bedeutete eine derartige Reise für eine schwangere Frau? Zieht man die wahrscheinlichste Fortbewegungsart, die Nutzung des streckenweise vergleichsweise gut ausgebauten Postkutschennetzes heran, so konnten (je nach äußeren Umständen wie etwa Witterung und Budget) in der Zeit um 1750 durchschnittlich nur zwischen 30 bis 100 km pro Tag zurückgelegt werden.[176] Stellt man für die Strecke St. Petersburg – Bologna ca. 2600 km in Rechnung, so ist davon auszugehen, dass die Bons – selbst, wenn die Zwischenstopps vergleichsweise kurz bemessen waren und ein möglichst direkter Weg gewählt wurde – summa summarum wohl an die drei Monate auf holprigen Strassen unterwegs waren, ehe sie Bologna erreichten. Dabei galt es, auf der Durchquerung Europas mit uneinheitlichen Systemen und insbesondere unterschiedlichen Graden verkehrstechnischer Fortschrittlichkeit zurecht zu kommen. Im deutschsprachigen Raum sah es beispielsweise so aus, dass Baden und Württemberg bereits in den 1730er Jahren über befestigte Chausseen verfügten, Preußen jedoch nicht vor 1793 mit dem Bau derselben begann.[177] Konnten sich die Reisenden kein Gasthaus zur Übernachtung leisten, so

> „fanden sich im Abstand von etwa einer Tagesreise Klöster, für die ein Gebot Jesu galt, das Benedikt in seiner Mönchsregel so nachdrücklich in Erinnerung gerufen

175 Gustave Le Bon, Psychologie der Massen, Hamburg 2009 (Neudruck d. Ausg. 1911), S. 16f.

176 Vgl. Christine Pollerus, Die Sängerin Regina Mingotti. Über Stimm- und Gesangsästhetik am Beispiel einer Bilderbuchkarriere im 18. Jahrhundert, Diss., Graz 2005, S. 9; auch Klaus Beyrer (Hg.), Zeit der Postkutschen. Drei Jahrhunderte Reisen 1600–1900, Karlsruhe 1992, S. 32.

177 Vgl. Beyrer (Hg.), Zeit der Postkutschen, S. 17.

> hatte: Alle Gäste, die zum Kloster kommen, solle man wie Christus aufnehmen, der einst sprechen werde: *Ich war fremd, und ihr habt mich beherbergt* (Mt 25,35). Arme durften im allgemeinen damit rechnen, hier für ein bis drei Nächte umsonst Obdach und oft auch eine warme Suppe zu bekommen.“[178]

Dabei gilt es zu bedenken, dass sich der nach beschwerlich zurückgelegter Wegstrecke mit Vorfreude ersehnte Luxus einer Übernachtung in einer Herberge durchaus als trügerisch herausstellen konnte: Selbst, wenn das nötige Geld eigentlich vorhanden war, mussten die Reisenden mit jenen Bedingungen vorlieb nehmen, die sie vorfanden – Alternativen waren rar, selbst für vergleichsweise begüterte Gäste. Ein lebhaftes Bild der Gegebenheiten, mit denen man sich unterwegs oft zwangsläufig zu arrangieren hatte, zeichnet der Schriftsteller Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769):

> „Ueber sechs Meilen habe ich zween Tage auf der Kutsche und eine Nacht in der Schenke zubringen müssen. Werden Sie das wohl glauben? Den linken Arm trage ich in einer Binde, und ich wäre sehr glücklich, wenn ich den Kopf auch in einer tragen könnte; so zerschlagen ist er mir. Ich habe binnen acht Tagen noch nicht ein vernünftiges Wort denken können, und wer weis, ob ichs jemals wieder lerne. [...] Ich wünschte mir nichts, als gut Wasser. Man brachte mir ein Glas, und in dem Glase zugleich alle Gattungen von Gewürme, die in dieser Gegend seyn mochten.“[179]

Ab den 1740er Jahren wurden in der deutschen Reichspost für besonders wichtige Strecken wie Dresden-Frankfurt-Paris sogenannte „Journalièren“, also Postkutschen mit täglicher Frequenz, eingesetzt: *„Hier wird ein modernes, kundenorientiertes Verständnis von den Aufgaben der Post erkennbar, das sich – dem Geist der Zeit entsprechend – in einer rationalen und professionellen, hierarchisch gegliederten Postadministration widerspiegelte.“*[180] Auf österreichischem Gebiet tat sich ebenfalls viel:

> „Im Jahr 1748 wurde dem Freiherrn von Lilien von Kaiserin Maria Theresia gestattet, unabhängig von der verstaatlichten österreichischen Post einen wöchentlichen Postwagen von Wien nach Regensburg (und weiter) einzurichten, eine Diligence. Die Einrichtung bewährte sich so gut, daß Maria Theresia im Jahr darauf anordnete, auf allen Hauptstraßen des habsburgischen Imperiums nach und nach Diligencen einzurichten. Wichtige Strecken wurden bereits mehrmals täglich bedient. Geradezu als Wunder wurde es eingestuft, daß man jetzt an einem Tag von Wien nach Preßburg und wieder zurück fahren konnte.“[181]

178 Ebd., S. 34.
179 Zit. n. ebd., S. 114ff. Zwar kann nicht zweifelsfrei festgestellt werden, ob die hier von Gellert geschilderte Situation real in dieser Form sich ereignet hat oder sie doch eher fiktiv ist; dennoch bleibt ihr grundsätzlicher Gehalt sinnbildlich für durchaus nicht atypische Beschwernisse.
180 Ebd., S. 64.
181 Ebd., S. 65.

Abb. 7 Mitteleuropäische Postrouten, 1769[182]

Die Art, mittels Postkutsche zu reisen, setzte denn aber doch ein gewisses Budget voraus, das wandernden Opern- und Theatergesellschaften häufig nicht zur Verfügung stand. Girolamo Bon, seine schwangere Frau und Stefano Ruvinetti hatten in diesem speziellen Fall das Glück, von der russischen Zarin Anna Iwanowna mit Reisegeld[183] ausgestattet worden zu sein – ein Glück, das ihnen während ihrer beruflichen Laufbahn sicherlich nicht immer vergönnt war. Wäre es anders gekommen, so hätte es sich möglicherweise als nötig erwiesen, sich mühselig und zeitraubend von Engagement zu Engagement weiterzuhangeln (und das natürlich ohne jede Garantie auf ausreichende Einnahmen). In einer vergleichbaren Situation, die darin mündete, dass das Familienoberhaupt zum Abklären eines möglichen Engagements aus Geldnot zu Fuß vorausgeschickt wurde, befand sich Karoline Schulze-Kummerfelds Vater:

182 Teil- und grenzkolorierter Kupferstich von Tobias Conrad Lotter, Augsburg 1769, 51 x 62 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Museums für Kommunikation Frankfurt, Abteilung Sammlungen: „Der große Maßstab erlaubt keine genaue Streckenwiedergabe, zumal die Angabe wesentlicher topographischer Merkmale wie Höhenkennzeichnung, Pässe, Flußüberquerungen, Engstellen usw. fehlt. Bezogen auf das damalige Verkehrsnetz, die Verkehrsdichte und -frequenz war die Karte aber ausreichend. Sie ist grenzkoloriert, d. h. die Grenzen der Hoheitsgebiete wurden farbig eingetragen. Teilkolorierung ist die farbliche Darstellung ausgewählter Kartenteile, in diesem Fall die der Herrschaftsgebiete, wobei insgesamt der lineare, regelmäßige Eindruck und die Quadratschraffur typisch sind.“ Beyrer (Hg.), Zeit der Postkutschen, S. 84.

183 Vgl. S. 33f.

„Endlich entschloß sich der alte Mann im 59. Jahr seines Alters, zu Fuß von Nürnberg bis Prag zu gehen, und ließ uns zurück. Er richtete seinen Weg so ein, weil er kein Geld hatte, mittags und abends ein Kloster zu erreichen, wo er dann gespeist wurde und Nachtlager fand. Ja, man gewann ihn in einigen Klöstern so lieb, daß man ihm Briefe von einem Kloster an das andere mitgab. Und so kam er, wie manche ihr Geld auf Reisen verzehren, er aber mit einigen Gulden mehr nach Prag, als er von Nürnberg mitgenommen hatte.“[184]

Das zumindest blieb den Bons für dieses Mal erspart. Dennoch darf man wohl mit Recht davon ausgehen, dass die Überwindung derartig großer Distanzen für die drei Reisenden auch so beschwerlich genug war und insbesondere Rosa Ruvinetti-Bon große Erleichterung empfunden haben muss, als sie schließlich irgendwann im Sommer allesamt gesund Italien erreicht hatten. Hier nun war es auch, dass die Sängerin ihr – soweit bekannt – erstes und einziges Kind zur Welt brachte: ihre Tochter Anna, die später als Musikerin in die Fußstapfen ihrer Eltern treten sollte. Bislang herrschte weitgehend Unklarheit sowohl über den Ort als auch den genauen Zeitpunkt der Geburt Anna Bons. Die diesbezüglichen Angaben in der einschlägigen Literatur variieren meist innerhalb der Zeitspanne von 1738 bis 1740 und nehmen differierend Russland (hier in der Regel Moskau) und Italien (vorzugsweise Venedig, aufgrund des ihrem Namen später hinzugefügten Addendums „di Venezia“) an. Nunmehr konnte jedoch verifiziert werden, dass Anna Bon in Bologna das Licht der Welt erblickte.

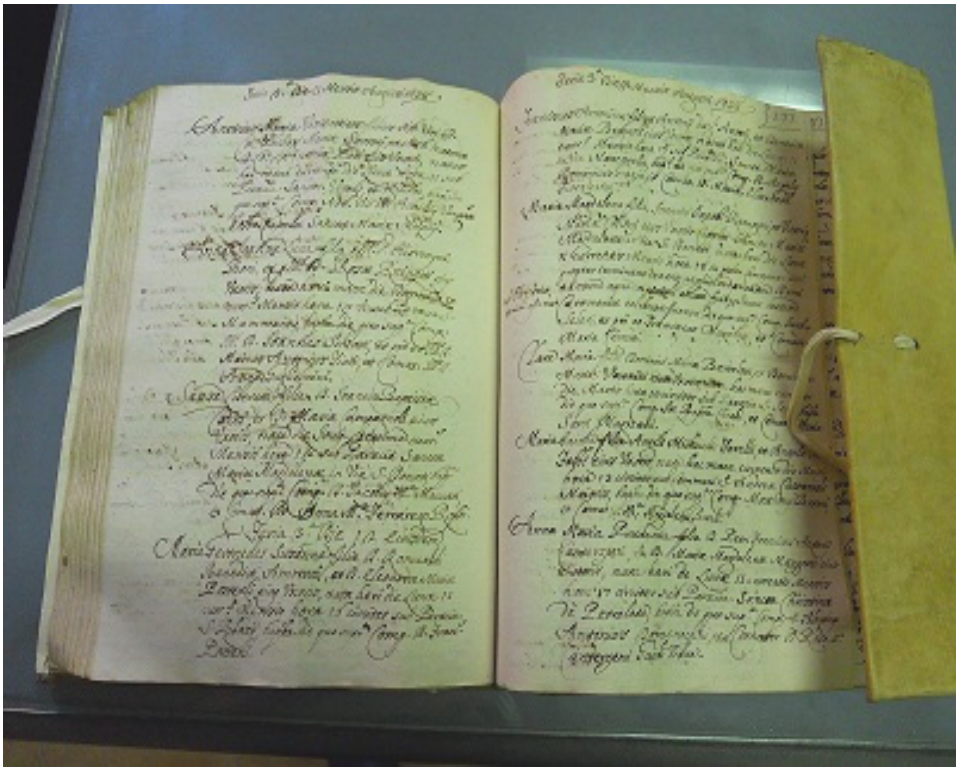


Abb. 8 Taufbuch der Kathedrale von Bologna

184 Buck (Hg.), Ein fahrendes Frauenzimmer, S. 51.

In den Taufregistern der *Cattedrale Metropolitana di San Pietro* in Bologna findet sich für den August des Jahres 1738 der folgende Eintrag:

> „Anna Ioanna Lucia filia [...] M. [...] Hieronymi / Boni, et [...] Rosa Ruinetti [sic] eius / uxoris, nata heri mane die Dominica 10 / curr.^{s} Mensis hora 12 ½ sub Parecia S. / Mammantis, bapta die quo sup.^{a} Comp. / [...] Ioannes Schiani, et pro e [...] / Marcus Antonius Fiori, et Comat. […] / Anna Guglielmini. “[185]

Die Taufe erfolgte demnach am 11. August 1738 auf den Namen Anna Ioanna Lucia, am Folgetag der Geburt, die am Sonntagmorgen, des 10. des laufenden Monats zur 12. Stunde und einer halben stattgefunden hatte. Taufpatin (und wohl in dieser Tradition auch Namensgeberin) war eine Kollegin Rosa Ruvinetti-Bons, die Sängerin Anna Guglielmini, die meist als Sekondarierin unter anderem in Produktionen Antonio Vivaldis und Leonardo Vincis auftrat.[186]

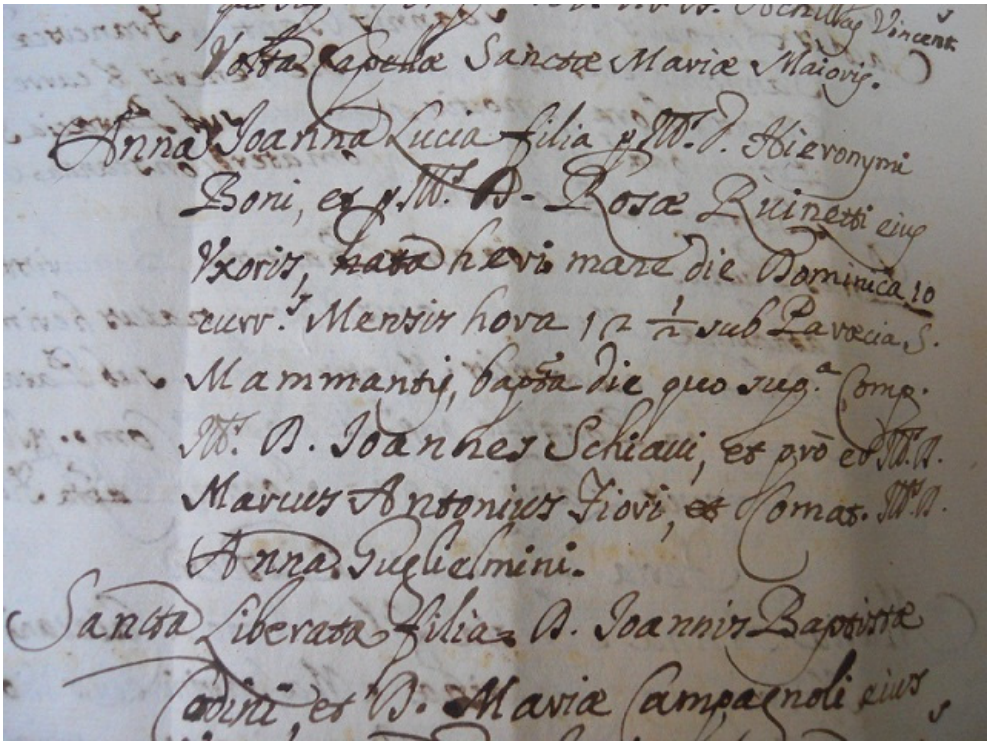


Abb. 9 Taufbuch der Kathedrale von Bologna, Detail: Eintrag der Taufe Anna Bons[187]

Dieser Eintrag belegt nochmals den Wahrheitsgehalt eines Bestätigungsschreibens, das sich in den erhaltenen Archivmaterialen des *Ospedale della Pietà*, die gegenwärtig im *Archivio*

185 Battesimi della Chiesa Cattedrale Metropolitana di San Pietro n. 191 pag. 176 verso (Linke Seite, der zweite von oben). An dieser Stelle sei Don Gabriele Cavina für seine freundliche Unterstützung herzlich gedankt, der mir auch das Bildmaterial zukommen ließ.

186 Vgl. u. a. Kurt Sven Markstrom, The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano (= Opera Series 2), Hillsdale u. New York 2007, S. 84 u. Reinhard Strohm, Essays on Handel and Italian Opera, Cambridge 2008, S. 137.

187 Vgl. Fn. 185 u. 196.

di Stato von Venedig lagern, befindet und bislang als einziges (und dennoch weitgehend unbekanntes) Dokument zu Anna Bons Geburt galt und auf das im folgenden Abschnitt näher eingegangen werden soll. Das Ehepaar Bon kehrte schon bald darauf wieder nach Russland zurück, um das sicherlich lukrative, zwangsläufig unterbrochene Engagement am Zarenhof wieder aufzunehmen: Im Herbst des Jahres 1740 befindet sich wenigstens Girolamo Bon nachweislich wieder in St. Petersburg.[188] Die kleine Anna Ioanna Lucia, gerade erst zwei Jahre alt, blieb wohl in der Obhut Stefano Ruvinettis zurück, der (wie bereits gemutmaßt wurde) aller Wahrscheinlichkeit nach ihr Großvater mütterlicherseits gewesen ist.

3.2 Zur Aufnahme Anna Bons am *Ospedale della Pietà*

> „Die Erfahrung lehrt, daß Menschen ohne Taktgefühl auf die Welt kommen und daß sie taub und unempfänglich für die Schönheiten der Tonkunst sind. Hingegen kündiget sich der künftige Virtuos schon in seiner Jugend an. Sein Herz ist sein Hauptakkord, und mit so zarten Saiten bespannt, daß sie von jeder harmonischen Berührung zusammenklingen."
>
> Christian Friedrich Daniel Schubart[189]

Als die kleine Anna in ihrem fünften Lebensjahr stand, muss ein Ereignis eingetreten sein, dass die bis dahin gültigen Regelungen bezüglich ihres Aufenthalts und ihrer Versorgung untauglich machte. Stefano Ruvinetti hatte, falls er – wie anzunehmen ist – tatsächlich der Großvater Annas war, womöglich ein Alter erreicht, in dem die Belastung durch ein noch sehr kleines Kind zu viel für ihn geworden war (obgleich er sicherlich auf irgendeine Form von Unterstützung zählen konnte). Möglich ist auch, dass er in der Zwischenzeit verstorben war. Was auch immer geschehen sein mag, so belegt jedenfalls eine Reihe von Dokumenten, dass sich Annas Eltern, die noch immer in Diensten der Zarin Elisabeth Petrowna standen, um eine Aufnahme ihrer Tochter zur Ausbildung an das berühmte *Ospedale della Pietà* bemühten. Höchst verwirrend bleibt gerade im Fall Anna Bons dennoch, welcher Art diese Aufnahme genau sein sollte, denn Anna wird in den entsprechenden Dokumenten eben nicht als sogenannte *figlia di spese* geführt, woraus zu schließen wäre, dass sie als zahlende Schülerin in das *Ospedale* wie in ein Pensionat hätte aufgenommen werden sollen. Die Rede ist zumeist davon, dass sie *„in educazione"* gegeben werden sollte, was bedeuten würde, dass sie nur zum Unterricht am *conservatorio* erschien und ansonsten doch außerhalb wohnte – in wessen Obhut, muss an dieser Stelle noch eine offene Frage bleiben; vielleicht tatsächlich doch noch bei Stefano Ruvinetti und dessen Verwandten, obwohl der Name des Großvaters in den bislang bekannten Dokumenten nicht mehr fällt. Anna Bon wäre allein schon durch ihre Herkunft prädestiniert für eine Aufnahme als *figlia d'educazione*; lediglich war sie, das fünfte Lebensjahr noch nicht einmal vollendet, im Grunde noch deutlich zu jung: Üblicherweise wurden Mädchen erst ab dem Alter von sechs Jahren als externe Schülerinnen zur Ausbildung angenommen. Die weiteren Anforderungen konnten offenbar erfüllt werden (obschon möglicherweise mit einigen Abstrichen bezüglich des sozialen Status ihrer Familie), wobei den Bons zugute kam, dass sie keinerlei Unterrichts-

188 Vgl. S. 34.

189 Aus den Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, zit. n. Frieder von Ammon u. Elisabeth Böhm (Hg.), Texte zur Musikästhetik, Stuttgart 2011, S. 107.

kosten zu tragen hatten, sobald Anna das verpflichtende Probespiel bzw. -singen erfolgreich absolviert hatte und ihr Potential als zukünftige Künstlerin festgestellt worden war.[190] Diese Option – das Unterrichtsgeld einer so berühmten Institution konnten sich de facto nur sehr wohlhabende, meist adelige Familien leisten – wurde den weniger Begüterten natürlich nicht aus simpler Wohltätigkeit eröffnet, sondern vielmehr *„with the expectation that at the completion of their studies they would advance to the ranks of performers and thereby contribute towards the success of the coro over a lengthy period of time"*.[191]

Bei dem ersten aus dem Akt um Anna Bons Aufnahme an das *Ospedale* stammenden Dokument, das hier nunmehr näher betrachtet und wegen seiner essentiellen Bedeutung für die Thematik, soweit als möglich, erstmalig transkribiert und übersetzt werden soll, handelt es sich um eine Art Empfehlungsschreiben vom 24. Jänner 1742, das von einer gewissen Virginia unterzeichnet ist:

> „Attesto io sottoscritta come Gerolamo Bon, e Rosa di lui / Consorte la Figlia Anna de quali è per porzi / in educazione nel Pio Luogo della Pietà furono / da me qui in Venezia benissimo conosciuti; / anzi il sud.[etto] Gerolamo fu con mio mezo proveduto / d'impiego nella Corte di Moscovia, dove di / presente dimora, e serve in figura di Pitore. / *Virginia* [...]"[192]

> „Ich bestätige als Unterfertigte, dass Gerolamo Bon und Rosa, seine Gattin, ihre Tochter Anna zur Ausbildung in die Obhut des *Pio Luogo della Pietà* geben. Die Genannten waren mir hier in Venedig bestens bekannt, ja der oben genannte Gerolamo wurde durch meine Intervention an den Hof von Moskau vermittelt, wo er sich zur Zeit aufhält und als Maler tätig ist."[194]

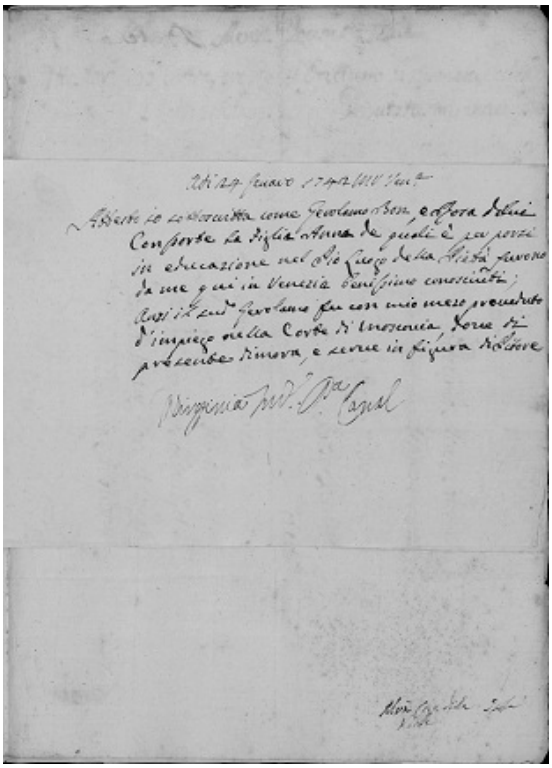


Abb. 10 Empfehlungsschreiben zur Aufnahme Anna Bons[193]

190 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 116f.

191 Ebd., S. 117.

192 Ebd. An dieser Stelle sei insbesondere Univ. Prof. Dr. Heinrich Mitter herzlich gedankt, der mir maßgeblich bei der Übersetzung dieser wie auch der folgenden venezianischen Archivalien zur Seite gestanden hat.

193 Archivio di Stato Venezia, Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell'ospedale della Pietà), b. 663. Ganz unten rechts erkennt man eine zweite Unterschrift, bei der es sich um die der „Maestra Candida della Violle" handelt.

194 Diese Übersetzung stammt von Univ. Prof. Dr. Roman Reisinger, dem ich dafür herzlich danken möchte.

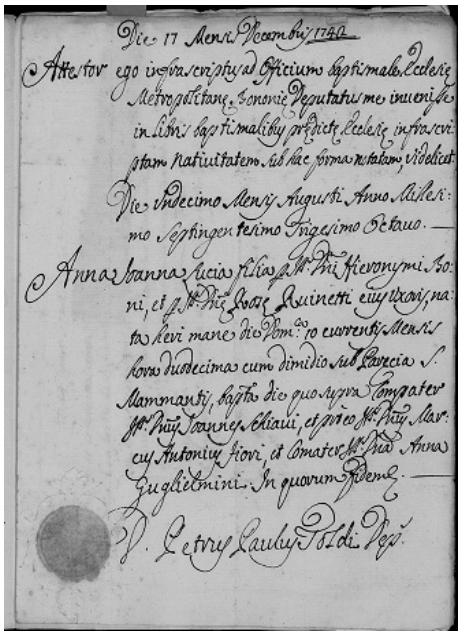


Abb. 11 Beglaubigte Abschrift des Taufeintrags Anna Bons[195]

Im Dezember 1742 folgte dem eine beglaubigte Abschrift des Taufbucheintrags in lateinischer Sprache, datiert auf den 17. des Monats und unterzeichnet von Don Petrus Paulus Toldi zum Beleg von Herkunft und Alter der eigentlich noch zu jungen Anwärterin auf einen kostenlosen Studienplatz. Der Text ist, natürlich abgesehen von den die Abschrift und Beglaubigung betreffenden Floskeln, mit jenem des Taufbuchs der Bologneser Metropolitankirche weitestgehend ident:

„Die 17 Mensis Decembris 1742 / Attestor ego infrascriptus ad officium baptismale ecclesie / Metropolitane Bononie Deputatus me inueniste [?] in libris baptismalibus predicte ecclesie ifrascri: / ptam natiuitatem sub hac forma notatam, videlicet / Die undecimo Mensis Augusti Anno Millesi= / mo Septingentesimo Tiriesimo Octano. - / Anna Joanna Lucia filia [...] M. [...] Dni [?] Hieronymi Bo: / ni, et [...] Dna [?] Rosa Ruinetti [sic] eius uxoris, na: / ta heri mane die Dom:ca ro currentis Mensis / hora duodecima cum dimidio sub Parecia [?] S. / Mammantis, bapta die quo supra Compater [...] Dnus [?] *Ioannes Schiani, et prieo* [?] [...] Dnus [?] Mar: / cus Antonius Fiori, et Comater [...] Dna [?] Anna / Guglielmini. In quorum fidem. - / D. Petrus Paulus Toldi Dep.“[196]

Anna Bon wird nunmehr der künstlerischen Obhut der Maestra Candida dalla Violla[197] übergeben, wie eindeutig anhand der bürokratischen Unterlagen des *Ospedale* nachvollzogen werden kann:

„Gode la Mra Candida dalla Violla Una dalla Quator / i deci di Choro il privilegio di poter tenere / Un Putta in educazione in questo Pio Luogo / [...] avendo l’incontro da ricevere Anna / Gioana Lucia Figlia dal Sig.re Gierlo Boni e dalla / Signora Rosa Ruinati [sic] sua consorte in presente / per la permissione de ricevere ella. / Domano poi questa Carica riffarire par li / ettà della sud[etta] Figlia, e del Carattere delli / di la i Genittori, si trova dalla Fede di Bat= / tesimo che uniamo alla presente e ha la / Figlia stessa è in Etta d’anni Quatro e mesi / sette par esser natta li in Agosto 1738. / E Quanto alli suoi Genitori il predatto Sign. / Giorl.o Bon […] esercitarsi nel / im-

195 Archivio di Stato Venezia, Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell’ospedale della Pietà), b. 663. Laury Gutiérrez, der ich wertvolle Hinweise für meine Recherchen verdanke, veröffentlichte ihren Fund dieser beglaubigten Abschrift im Booklet der musikalisch hochklassigen CD Anna Bon. La Virtuosa di Venezia des Ensembles La Donna Musicale, 2010, LA10104.

196 Ebd.

197 Zur Person der Candida dalla Violla siehe auch Micky White, „Biographical Notes on the ‚Figlie di coro‘ of the Pietà contemporary with Vivaldi“, in: Informazioni e studi vivaldiani 21 (2000), S. 75–96 u. Eleanor Selfridge-Field, Pallade Veneta. Wiritings on Music in Venetian Society 1650–1750, Venedig 1985, S. 233 u. 249f.

piego di Pittore in presente stipen= / diato nella Corte di Moscovia dove pen= / so si trova sua Moglie di cond= / izione e di buona fortuna. / Disposto il rillevato sarà quer [= per questa] Carica per / riportarsi à quello venire con prudenza / decrettato G.re. / Datta li 4 marzo 1743 […]“[198]

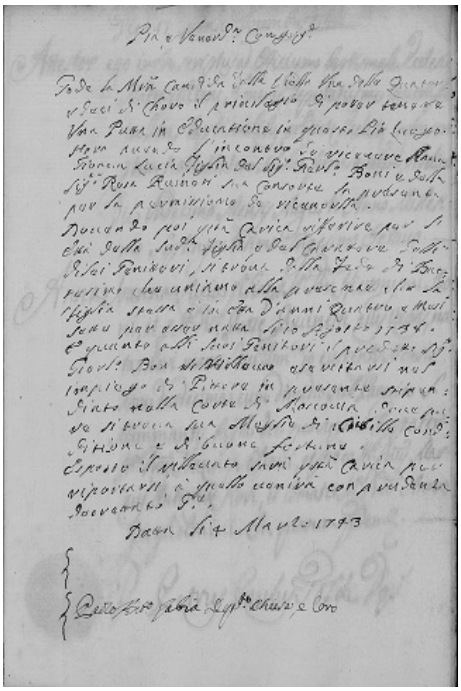


Abb. 12 Anna Bon soll Unterricht bei Maestra Candida dalla Violla erhalten[199]

„Maestra Candida dalla Violla, eines der 14 Chormitglieder, erfreut sich des Privilegs, in diesem Institut ‚Pio Luogo‘ ein junges Mädchen in Ausbildung zu übernehmen. Empfangen wird sie also Anna Gioana Lucia, Tochter des Signore Gierolamo Boni und der Signora Rosa Ruinati, seiner Gattin, mit der gegenständlichen Erlaubnis, diese aufzunehmen. Ich beantrage, diese Betreuung noch einmal zu bearbeiten, im Hinblick auf das Alter der genannten Tochter und des Standes der Eltern. Dem Brief liegt eine Taufbescheinigung bei, die Tochter ist 4 Jahre und sieben Monate alt, hier geboren im August 1738. Bezüglich ihrer Eltern ist zu sagen, dass der genannte Signr. G.B. als Maler im Dienste und Sold des Hofs von Moskau tätig ist, wo sich auch seine Gattin wohlbehalten und glücklich aufhält. Der Angeführte wird bereit sein, sich fürsorglich der Sache anzunehmen. Ausgestellt von G[…] Datiert 4. März 1743 […]“[200]

Anhand dieses Textes lassen sich mehrere Dinge ablesen: Zum einen wird ersichtlich, dass sowohl Annas den Richtlinien noch nicht entsprechendes Alter als auch der soziale Status ihrer Eltern durchaus ein Problem darstellten, mit dem sich nicht alle Würdenträger des *Ospedale della Pietà* ohne weiteres abfinden mochten. So gesehen spricht es für das musikalische Talent des Mädchens, wenn es die Leitung der Institution dennoch zu überzeugen vermochte – dass Girolamo Bon mit finanziellen Mitteln einen Anreiz zur Aufnahme seiner Tochter, z. B. in Form einer großzügigen Spende, gegeben haben könnte, steht aus gegebenen Umständen wohl außer Frage. Weiters lässt die Wortwahl des Verfassers des zitierten Aktenstücks die Möglichkeit offen, dass Girolamo Bon zu jenem Zeitpunkt in Venedig war, um die Unterbringung Annas an dieser Institution von Weltrang persönlich zu sichern, während seine Gattin Rosa vorerst allein in Russland verblieben war. Die Entscheidung fiel letztlich zu Annas Gunsten, wie vorn am Aktenstück vermerkt ist:

198 Ebd.

199 Archivio di Stato Venezia: Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell’ospedale della Pietà), b. 663.

200 Übersetzung von Univ. Prof. Dr. Roman Reisinger.

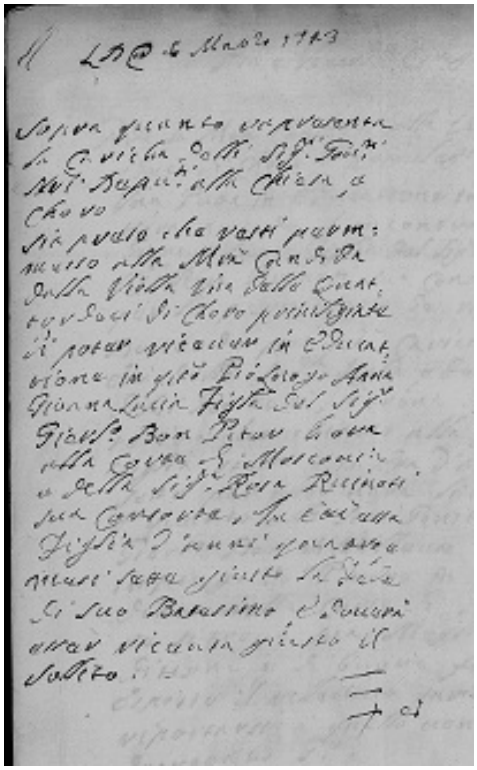


Abb. 13 Aktenstück zu Anna Bons Aufnahme an das *Ospedale della Pietà*[201]

„Sopra quanto rapresenta / la Caricha delli Sign[ori] God[ini] / Noi [?] Depu.[ti] alla Chiesa, e / Choro / sia preso che vesti perm= / esso alla Mra Candida / dalla Violla una delle Quat= / uordici di Choro privilegiate / in potar ricevar in Educat= / ione in questo Pio Luogo Anna / Gioanna Lucia Figlia del Sig[nor] Giorl.[o] Bon Pitor d'ora / alla Corte di Moscovia / e della Sign[ora] Rosa Ruinati / sua Consorte. In età alla / Figlie d'anni qouator e / mesi sette giusto La data / di suo Battesimo educare / esser ricevuta giusto il / Sollito."[202]

„Es wird hiermit bestätigt, dass die beauftragten Herren Godini, Vertreter der Kirche und des Chors, gestatten, dass Maestra Candida dalla Violla, eine der 14 Bevollmächtigten des Chors, hier am Pio Luogo, die Ausbildung von Anna Gioanna Lucia, Tochter von Girolamo Bon, derzeit Maler am Hof von Moskau, und von Frau Rosa Ruinati, seiner Gattin, übernehmen darf. Das Mädchen ist 4 Jahre und 7 Monate alt. Dieses Alter entspricht dem üblichen Beginn der Ausbildung."[203]

An dieser Stelle wird das Dokument, nach gegenwärtigem Kenntnisstand, ein weiteres Mal in sich widersprüchlich, denn der Satz *„Dieses Alter entspricht dem üblichen Beginn der Ausbildung"* träfe wohl auf jene *figlie di spese* zu, die als venezianische Mädchen bereits ab dem Alter von drei Jahren als zahlende Schülerinnen Unterricht erhalten konnten, während sie noch in ihrem Elternhaus lebten. War also doch auch Anna Bon eine solche zahlende Schülerin? Wahrscheinlich nicht. Es liegt durchaus im Bereich des Möglichen, dass für die kleine Anna Bon eine Sonderregelung getroffen wurde, sodass in ihrem Fall eine „Mischform" der beiden gängigen Typen von Schülerin des *Ospedale della Pietà* zustande gekommen sein dürfte.

Noch ein weiteres Dokument bestätigt in jedem Fall Anna Bons Aufnahme an das *Ospedale* ebenso wie das Faktum, dass Candida dalla Violla ihr als erste Lehrmeisterin zugeteilt wurde. Es handelt sich um eine in säuberlicher Handschrift erstellte Liste der aktuellen *figlie in educazione,* unter denen sich, wie nicht anders zu erwarten, Namen altehrwürdiger venezianischer Familien wie etwa der Barbarigo und der Manin wiederfinden. Die jüngste auf dieser Liste verzeichnete Schülerin ist die Tochter Girolamo Bons und Rosa Ruvinetti-Bons, die hier liebevoll „Anneta" genannt wird.

201 Archivio di Stato Venezia, Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell'ospedale della Pietà), b. 663.
202 Ebd.
203 Übersetzung von Univ. Prof. Dr. Roman Reisinger.

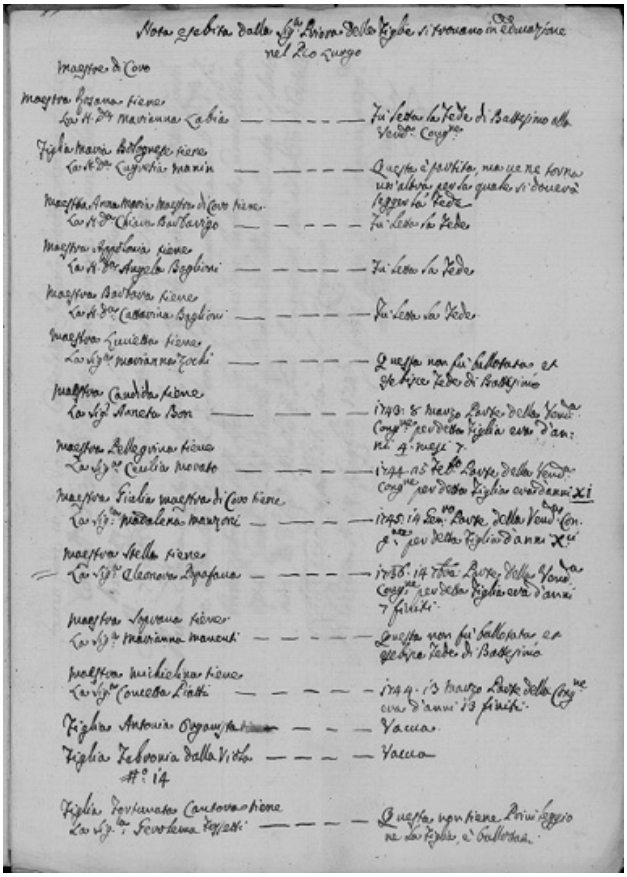


Abb. 14 Liste der *figlie in educazione* am *Ospedale della Pietà*[204]

3.2.1 *Kultur/Politik. Die Bedeutung des* Ospedale della Pietà *innerhalb der venezianischen* ospedali

„Venedigs Gegenwart ist ohne Rückblick in die Vergangenheit nicht zu begreifen."

Friedrich von Baumer[205]

Zahlreiche Bildungsreisende und Künstler – beinahe ist man versucht zu sagen: die konzentrierte intellektuelle Elite ihrer Zeit – zeigten sich begeistert von den musikalischen Fähigkeiten der Zöglinge der vor allem im 17. und 18. Jahrhundert weltbekannten vier venezianischen *ospedali*, die sowohl durch ihren Ruhm als auch ihre Wegbereiterrolle für die moderne Musikpädagogik eine singuläre Erscheinung innerhalb der Musikgeschichte darstellen. Jene Institutionen, deren Lehrkörper sich aus den besten Instrumentalisten und

204 Archivio di Stato Venezia, Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell'ospedale della Pietà), b. 665. Der Eintrag zu Anna Bon ist der siebte von oben.

205 Friedrich von Baumer, Italien. Beiträge zur Kenntniß dieses Landes. Erster Theil, Leipzig 1840, S. 72.

Komponisten der Epoche rekrutierte und deren Schülerinnen auf den Bühnen Europas wenigstens zum Teil ebenfalls zu beträchtlicher Prominenz gelangten; Konservatorien, die schöpferisch tätige Frauen hervorbrachten, welche in einer Zeit, die sich gegenüber eben solchen zutiefst restriktiv zeigte, selbst vor kompositorischer Tätigkeit nicht zurückschreckten, sollen nunmehr näher betrachtet werden, um die tatsächliche Ausbildungssituation Anna Bons in den Jahren ihrer Kindheit greifbar zu machen.

Innerhalb der folgenden Abschnitte wird nunmehr versucht, insbesondere über zeitgenössische Reiseberichte einen Überblick über Wesen und Lebenswelt der *ospedali* zu bieten. Dies soll allerdings nicht in Form einer sinnfreien Kompilation von Zitaten geschehen: Es mag sich tatsächlich als lohnend erweisen, gerade hier auch längere Textauszüge verschiedener AutorInnen näher zu betrachten und gegebenenfalls zu hinterfragen. Andererseits gilt es aber auch anhand ausgewählter Kurzbiographien im Exkurs 1 die einzigartigen Möglichkeiten aufzuzeigen, welche sich den an den Konservatorien aufgenommenen Waisenmädchen und zahlenden Studentinnen gleichermaßen boten. Diese alternativen biographischen Abrisse lassen sich dem Lebensweg und der Karriere Anna Bons vergleichend gegenüberstellen, sodass sich das Gesamtbild verdichtet und Erkenntnisgewinn ermöglicht wird, wo sich Lücken innerhalb der Biographie anhand von Archivalien und anderen Quellen immer noch nicht schließen lassen.

Als keineswegs neu stellt sich das auch im Einführungskapitel der vorliegenden Arbeit bereits ausführlich betrachtete Faktum dar, dass es im 17. beziehungsweise 18. Jahrhundert in der Regel als nachgerade unsittlich galt, wenn Frauen in der Öffentlichkeit musizierten. Sowohl Instrumentalistinnen als auch Sängerinnen hatten unter dieser Auffassung zu leiden und waren in ihren Möglichkeiten der Lebensgestaltung teils massiven Einschränkungen unterworfen. Hinzu kam, dass zu jener Zeit das Kastratentum seine höchste Blüte erreichte und Musikerinnen somit meist auch noch der letzten Berufsaussichten beraubte. Gerade in Italien, wo sich die Stimmen der Kastraten besonders großer Beliebtheit erfreuten, entstand jedoch mit den *ospedali* eine Ausnahme von jener Regel, auf die man beim Lesen jedes zeitgenössischen venezianischen Reiseführers seit dem 17. Jahrhundert als besondere Sensation stößt.[206]

Bei den *ospedali* handelte es sich um Klöster, die teilweise bereits Jahrhunderte zuvor als „Auffangstationen" für Arme und Kranke gegründet worden waren. Später erfüllten diejenigen von ihnen, an die ein Waisenhaus angegliedert war, noch einen zusätzlichen Zweck – die Erziehung elternloser Mädchen. Die Begabten unter ihnen erhielten Unterricht in Musiktheorie und Gesang und erlernten außerdem das Spiel auf mehreren verschiedenen Instrumenten. Der Begriff „Konservatorium", der bis zum heutigen Tag gebräuchlich ist, weist immer noch auf die ursprüngliche Funktion hin.[207] Von Bedeutung waren *San Lazzaro dei Mendicanti* (im 12. Jahrhundert als Spital für Aussätzige gegründet, violette Tracht), das *Ospedale della Pietà* (ein Findelhaus seit dem 14. Jahrhundert, rote Tracht), *San Giovanni e Paolo* und *San Salvatore degli Incurabili* (beide Armenhäuser aus dem 16. Jahrhundert, weiße beziehungsweise blaue Tracht).[208] Die *Incurabili* waren auf Gesang

206 Vgl. Elena Ostleitner, „‚Eine hübsche junge Nonne im weißen Gewande...'. Zum Musizieren in den venezianischen ‚ospedali'", in: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, Nr. 27, März 1999, S. 34.

207 Vgl. Hoffmann, Instrument und Körper, S. 175.

208 Vgl. Ostleitner, „Eine hübsche junge Nonne im weißen Gewande...", S. 37 sowie Hoffmann, Instrument und Körper, S. 175.

spezialisiert, während *Pietà* vor allem hervorragende Instrumentalistinnen hervorbrachte. Letzteres erlangte doppelte Berühmtheit, da Antonio Vivaldi hier zwischen 1703 und 1740 als Lehrer und künstlerischer Leiter tätig war, also auch genau in der Zeitspanne, die für die Betrachtung der musikalischen Einflüsse auf Händel in Italien von Interesse ist. Insbesondere Oratoriendarbietungen boten den *ospedali* eine praktikable Möglichkeit zur Selbstfinanzierung, eine Option, die sich aufgrund des enormen Anklangs in der Öffentlichkeit als höchst rentabel herausstellte. Eine weiterführende, interessante Feststellung trifft Dorothea Mielke-Gerdes in diesem Zusammenhang, die schreibt:

> „Viel spricht dafür, dass das Oratorium als nichtkommerzielle, weniger in Konventionen eingebundene Gattung sowohl Komponisten als auch Librettisten als Experimentierfeld dienen konnte, insbesondere dort, wo wohlhabende Auftraggeber oder Institutionen wie die vier venezianischen Ospedali vorzügliche Interpreten und ein reich besetztes Ensemble zur Verfügung stellten.“[209]

International renommierte Künstler wie Nicola Porpora (1686–1768), Baldassare Galuppi (1706–1785) und der spätere Dresdner Hofkapellmeister Johann Adolf Hasse (1699–1783) übernahmen als sogenannter *maestro di coro* die künstlerische Leitung jener Institutionen und garantierten somit den hohen Standard der zahlreichen Aufführungen.[210] Der Reiz des Unbekannten sowie der großartige Ruf der Konzerte, der schon bald über die Grenzen Italiens hinausdrang, lockte zahlreiche Bildungsreisende und Schaulustige an: Die intellektuelle wie auch die politische Prominenz Europas reiste nicht zuletzt um des Kunstgenusses Willen in die Serenissima. Dass die Mädchen üblicherweise vom Publikum durch ein Gitter getrennt und somit zumindest teilweise verdeckt waren, tat der vielbeschworenen Sinnlichkeit jener Ereignisse offenbar keinerlei Abbruch, zeigt jedoch, dass die dargebotenen Werke in jedem Fall überwiegend konzertant aufgeführt wurden: So wird in Beschreibungen der Veranstaltungen an den Konservatorien abgesehen vom Gesang und dem makellosen Zusammenspiel vielfach auch in besonderem Maße die Sinnlichkeit der Musikerinnen lobend hervorgehoben.

Eine beträchtliche Anzahl zeitgenössischer Reisetagebücher, darunter auch solche aus der Feder veritabler Komponisten wie Otto Karl Erdmann von Kospoth (1753–1817) und Charles Burney (1726–1814), überliefern dieser Art ein lebhaftes Bild vom lebensweltlichen wie künstlerischen Alltag an den *ospedali*. Kospoth beispielsweise zeigte sich insbesondere von einem Besuch bei den *Mendicanti* beeindruckt:

> „Mittag aß ich zuhauße, schlief nach Tische ein wenig, und ging alsdann gegen 6 Uhr in das *Conservatorium*, wo eine große *Music* aufgeführt ward. Das ganze *Orgestre* bestand aus jungen Mädchen, die hier erzogen werden, und war ich ganz bezaubert von dieser göttlichen *Music*. Vorzüglich singt die D. *Bianca Sacchetti* einen ganz herrlichen Contra Alt, und eine hat die Oboe so schön geblasen, daß ich glaubte, es müße *Le Brun* seyn: Die Mädchen bliesen Waldhorn, nebst allen blaßenden *Instrumenten*, wie auch *Contrabässe* und *Violoncelle*. Das Chor ist grillirt, und darf dort keine Mannspersohn hinauf. Die Mädchen werden wohl erzogen muß jede

209 Dorothea Mielke-Gerdes, Art. „Oratorium“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil Bd. 7, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearb. Ausg., Kassel u. a. 1997, Sp. 752. Für eine ausführliche Darstellung der Oratorientradition an den *ospedali* siehe Helen Geyer, Das venezianische Oratorium 1750–1820 (= Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des deutschen historischen Instituts in Rom 35/2), 2 Bde., Laaber 2004.

210 Vgl. Ostleitner, „Eine hübsche junge Nonne im weißen Gewande...“, S. 36.

> 10 Jahre darin bleiben, kann alsdann heurathen oder sich *engagiren* und bekommt ein gewißes *present*. Der Zuhörer waren erstaunlich viel, allein man beobachtet eine vollkommene Stille.“[211]

Weiters berichtet Kospoth von den für eine seiner eigenen Opern engagierten Orchestermusikern, unter denen viele sind, die an einem der Konservatorien als Musiklehrer beschäftigt waren. So auch der Priester Francesco Negri, erster Violinist von San Marco und wahrscheinlich Violinlehrer an der *Pietà*, ein weiterer Priester namens Antonio Martinelli, der ebenfalls neben seiner Tätigkeit als Violoncellist im Orchester von San Marco von 1762 bis 1782 Lehrer an der *Pietà* war und der berühmte Kontrabass-Virtuose und Komponist Domenico Dragonetti (1763–1846), der wie die zuvor Genannten in San Marco und zeitweise am *Ospedale della Pietà* wirkte.[212]

Spürbar tiefergehend setzte sich Charles Burney auf seiner „musikalischen Reise“ mit der Thematik auseinander. Ihn, den Komponisten und Schriftsteller, interessierten auch die Hintergründe zur Geschichte und Organisationsform der Konservatorien, was sich in seinen nicht unkritischen Beobachtungen niederschlägt:

> „Diese Stadt ist wegen ihrer Conservatorios oder Musikschulen berühmt, deren sie viere hat, das *Ospedale della Pietà*, der *Mendicanti*, der *Incurabili*, und das *Ospedaletto a Giovanni e Paolo*, in welchen allen jeden Sonnabend und Sonntag Abend sowohl wie an den grossen Festen Musik aufgeführet wird. Den Nachmittag nach meiner Ankunft, den 4ten August, gieng ich nach *della Pietà*. Der gegenwärtige Kapellmeister hieß Sgr. Furnaletti, ein Priester, und die Instrumental= und Vokal= Musik wird von lauter Mädchen aufgeführt. Diese spielen die Orgel, die Violinen, die Flöten, die Violonschells, und blasen sogar die Waldhörner. Es ist eine Art von Fündlinghause, für uneheliche Kinder, und steht unter dem Schutze verschiedener von Adel, Bürger und Kaufleute, welche, so groß auch die Einkünfte des Hauses sind, noch jährlich zu seiner Unterhaltung zuschiessen. Die Mädchen werden hier so lange unterhalten, bis sie verheyrathet werden, und alle, die Anlage zur Musik äussern, werden darin von den besten Meistern in Italien unterwiesen. Die Komposition sowohl als die Ausführung, die ich diesen Abend zu hören bekam, giengen nicht über das Mittelmäßige hinaus; unter den Sängerinnen konnte ich keine entdecken, die eine merkwürdig schöne Stimme, einen besondern guten Geschmack im Vortrage gehabt hätte. Zum Beschluß machte man indessen eine Symphonie, deren erstes Allegro, in Ansehung der Lebhaftigkeit gut gesezt, und von den Instrumenten gut gespielt ward.“[213]

Besser gefielen Burney die Leistungen, die bei den *Incurabili* und *Mendicanti* geboten wurden, wobei er einige Tage später, am 11. August 1770, seine Einschätzung unter Miteinbeziehung der äußeren Umstände zusammenfasste:

> „Diesen Nachmittag gieng ich wieder nach der *Pietà*; Es waren nicht viel Leute da, und die Mädchen machten hundert Künsteleyen im Singen, vornehmlich in den Duetten, wo sie wetteiferten, wer die besten Naturgaben oder die meiste Geschick-

211 Otto Karl Erdmann von Kospoth, Berlin – München – Venedig. Tagebuch einer musikalischen Reise von Berlin über Dresden, Bayreuth und Nürnberg nach Augsburg, München und Venedig April bis Dezember 1783, hg. v. Carl-Christian Graf von Kospoth, eingeleitet und kommentiert von Robert Münster, Weißenborn 2006, S. 76.

212 Vgl. ebd., S 96.

213 Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise. Vollständige Ausgabe (= Documenta musicologica 19), hg. v. Christoph Hust, 2. Aufl., Kassel u. a. 2004, Sp. 101f.

lichkeit hätte, wer am höchsten oder tiefsten käme, wer am längsten eine Note wachsend aushalten, oder am schnellesten abgestossene Läufe hervorbringen könnte. Sie schliessen immer mit einer Symphonie, und vorigen Mittewochen spielten sie eine von Sarti[214], welche ich schon ehmals in England in der Oper Olympiade gehört hatte. Das Orchester ist hier in der That sehr ansehnlich, denn in dem Hospitale sind über tausend Mädchen, wovon siebenzig musikalisch sind, und theils singen, theils spielen; in jedem von den andern drey Hospitälern sind nicht über vierzig, wie Sgr. Atilla mir sagte, welche der ersten Stiftung zufolge, aus einigen hundert Waysen ausgesucht werden. Doch weiß man wohl, daß Kinder, wenn sie eine schöne Stimme haben, in diese Hospitäler aufgenommen werden, ohne ihrer Eltern beraubt zu seyn. Auch bringt man wohl zuweilen aus venetianischen Städten auf dem festen Lande, von Padua, Verona, Brescia und so gar von noch entferntern Orten, Kinder zur Erziehung hierher. So kam *Francesca Gabrieli* von Ferrara hierher, und heißt deswegen *la Ferrarese*. Das Conservatorio der *Pietà* ist bisher wegen seines Orchesters, und das der *Mendicanti* der Singstimme wegen am berühmtesten gewesen. Allein in den Stimmen können Zeit und Zufall viel verändern; der Lehrer kann eine Schule von dieser Art sowohl durch seine Kompositionen, als durch seine gute Art zu unterrichten in Ansehn bringen; und was die Stimmen anbetrift, so mag die Natur manchmal den Subjekten in einem Hospitale günstiger seyn, als denen in einem andern; allein da die Zahl in der *Pietà* grösser ist, als in den übrigen, und also mehrere da sind, bey denen man vorzügliche Geschicklichkeiten antreffen kann, so ist es natürlicher Weise zu vermuthen, daß dieß Hospital überhaupt die besten Stimmen und das beste Orchester habe. Izt zeigen sich die grossen Geschicklichkeiten des Sgr. *Galuppi* in den Musiken in dem Incurabili, welches in Ansehung der Stimmen und des Orchesters nach meiner Meynung alle übertrift. Nach ihm folgt unter den übrigen beyden das *Ospedaletto*; daß also das Hospital der *Pietà* nicht so sehr deswegen, was er itzt thut, den Ruf der besten Musikschule hat; als wegen dessen, was es gethan hat.“[215]

Noch 1726 hatte Johann Joachim Quantz das *Ospedale della Pietà* als das führende unter den vier großen Institutionen eingeschätzt.[216] Ihm zeitlich näher als Burney steht Johann Caspar Goethes Beschreibung seiner „Reise durch Italien im Jahre 1740“, in der sich die folgenden Zeilen finden:

„Nun komme ich zu den armen Mädchen der Pietà, die von legitimer [sic; gemeint ist wohl illegitimer] Geburt sind und dort um der Barmherzigkeit willen aufgezogen werden. Sie legen kein Gelübde ab und warten darauf, daß sich jemand in ihre Tugend oder in ihre Schönheit verliebt; diesen Mädchen fehlt es nämlich an der Mitgift, die sonst auch noch die Liederlichsten und Häßlichsten unter die Haube bringt. Sie widmen sich daher mit unbeschreiblichem Fleiß der Musik, vor allem der Instrumentalmusik, in der sie die Incurabili bei weitem übertreffen. Es geschieht deshalb auch nicht selten, daß die eine oder andere das große Glück macht, denn die Italiener sind Musiknarren und verlieben sich leicht in solche Wunder der Kunst und der Natur, wie es sie nirgendwo sonst in Italien gibt. Es ist aber schade, daß diese Mäd-

214 Giuseppe Sarti (1729–1802), der auch eine zeitlang als Kapellmeister der Operntruppe Pietro Mingottis wirkte, wurde Hofkapellmeister Katharinas der Großen in Russland und Ehrenmitglied der St. Petersburger Akademie der der Wissenschaften.

215 Ebd., Sp. 118–120.

216 Vgl. Marc Pincherle, „Vivaldi and the Ospitali of Venice“, in: The Musical Quarterly 24 (1938), S. 308.

chen Opern oder andere Kirchen nicht besuchen dürfen, wo sie andere Eindrücke empfangen könnten; sie würden sonst gewiß das Unmögliche noch übertreffen."[217]

In seiner allgemeinen Beschreibung der vier *ospedali* wendet Goethe senior allerdings aus einem nachvollziehbaren Irrtum heraus den Begriff *„Klöster"*[218] an, in ähnlicher Weise, wie bereits zuvor Jean-Jacques Rousseau in seinen „Bekenntnissen" fälschlich von „Scuole"[219] spricht – ein Begriff, der im Kontext der venezianischen Kultur etwas völlig anderes bedeutet als eine Erziehungs- bzw. Bildungsanstalt, wie sie dem Franzosen wohl vor Augen stand. Nicht korrekt ist auch Johann Caspar Goethes Hinweis auf die fehlende Mitgift der *Pietà*-Mädchen; vielmehr kam hier ein anderes Modell zur Anwendung: Die Institution selbst stattete ihre ehemaligen Zöglinge, wenn sie heiraten wollten (und vom Verwaltungsorgan, der sogenannten *congregazione,* die Erlaubnis dazu erteilt wurde), mit einem adäquaten Betrag aus. Ungenau ist weiters seine Aussage bezüglich des Aufführungsverbotes nach Austritt aus dem jeweiligen *ospedale.* Tatsächlich kommt es hier zu einer äußerst interessanten Fehlinterpretation der realen Umstände bzw. Hintergründe, wenn Goethe den Grund für jenes Verbot, das in der Praxis keineswegs immer durchgesetzt werden konnte, in der Annahme sieht, die Mädchen würden aufgrund ihrer klösterlich geprägten Erziehung für immer *„nach Frömmigkeit stinken"* und deshalb für die Bühnen der Welt ungeeignet sein:

> „Diese Mädchen leben nach strengen Regeln, legen aber kein Gelübde ab, da sie das Recht haben, sich zu verheiraten, wenn sich dazu Gelegenheit findet. Übrigens gibt es unter diesen Mädchen einige, die über 20 000 Gulden besitzen, je nach Mitgift, mit der sie von ihren natürlichen Vätern ausgestattet worden sind oder die sich die eine oder andere durch ihre Geschicklichkeit ehrlich erworben hat; sie werden im Kloster nämlich nicht nur in der Musik unterrichtet, sondern auch in allen anderen Künsten, die sich für das weibliche Geschlecht ziemen. Wenn sie diese Lebensweise aufgeben, ist es ihnen jedoch untersagt, auf den Theatern Venedigs oder deren eines fremden Fürsten aufzutreten, ganz so, als würden sie notwendigerweise nach Frömmigkeit stinken, nachdem sie einmal im Kloster gewesen sind. Wenn diese Mädchen nun musizieren, kann man sie nicht sehen, denn sie bleiben hinter Gittern versteckt, und wenn man nicht wüßte, daß es sich um Frauen handelt, würde man sie für die besten Männer in diesem Fach halten."[220]

Vielmehr hatte die von Goethe gemeinte Regelung, die in der Praxis häufig genug umgangen wurde, politisch-repräsentative Gründe: Es lag im ureigensten Interesse des venezianischen Staates, die Mädchen, insbesondere jene der unmittelbar dem Dogen unterstellten *Pietà*, als eine Art moderner Vestalinnen darzustellen, die mitunter der Personifikation des „jungfräulichen Venedig" dienten und somit wichtige repräsentative Aufgaben erfüllten, wie es an den konkurrierenden europäischen Höfen des Barockzeitalters vornehmlich durch die Pflege einer entsprechenden Opernkultur geschah.[221] Insofern mag aus Goethes diesbezüglicher Mutmaßung, die mehr als nur einen Hauch Kritik deutlich erkennen lässt, seine

217 Johann Caspar Goethe, Reise durch Italien im Jahre 1740, hg. v. der Deutsch-Italienischen Vereinigung, Frankfurt am Main. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert von Albert Meier unter Mitarbeit von Heide Hollmer, 4. Aufl., München, 1999, S. 32.

218 Vgl. ebd., S. 30f.

219 Jean-Jacques Rousseau, Bekenntnisse. Aus dem Französischen von Ernst Hardt mit einer Einführung von Werner Krauss, Frankfurt/Main u. Leipzig 1985, S. 444.

220 Johann Caspar Goethe, Reise durch Italien im Jahre 1740, S. 31.

221 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 102.

aufklärerische Gesinnung und eine damit einher gehende Ablehnung alles Klerikalen herauszulesen sein. Weiters gab es für die Zöglinge in (nicht allzu wenigen) Ausnahmefällen und zu besonderen Gelegenheiten sehr wohl gelegentliche Möglichkeiten, die Mutterinstitution zu verlassen, wenn auch stets einer strikten Regelung folgend, wie überhaupt die gesamte Organisation der *ospedali* eng an die klösterliche Disziplin angelegt war.

Auch Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) begeisterte sich in der Tradition seines Vaters für die ungewöhnlichen Aufführungen. Seine Schilderung eines Konzerts der *Mendicanti*, für deren Musikerinnen er voll des Lobes ist, entbehrt dennoch nicht einer gewissen Komik:

> „Den Plan in der Hand suchte ich mich durch die wunderlichsten Irrgänge bis zur Kirche der Mendicanti zu finden. Hier ist das Konservatorium, welches gegenwärtig den meisten Beifall hat. Die Frauenzimmer führten ein Oratorium hinter dem Gitter auf, die Kirche war voll Zuhörer, die Musik sehr schön, und herrliche Stimmen. Ein Alt sang den König Saul, die Hauptperson des Gedichtes. Von einer solchen Stimme hatte ich gar keinen Begriff; einige Stellen der Musik waren unendlich schön, der Text vollkommen singbar, so italienisch Latein, daß man an manchen Stellen lachen muß; die Musik aber findet hier ein weites Feld. Es wäre ein trefflicher Genuß gewesen, wenn nicht der vermaledeite Kapellmeister den Takt mit einer Rolle Noten wider das Gitter und so unverschämt geklappt hätte, als habe er mit Schuljungen zu tun, die er eben unterrichtete; und die Mädchen hatten das Stück oft wiederholt, sein Klatschen war ganz unnötig und zerstörte allen Eindruck, nicht anders, als wenn einer, um uns eine schöne Statue begreiflich zu machen, ihr Scharlachläppchen auf die Gelenke klebte. Der fremde Schall hebt alle Harmonie auf. Das ist nun ein Musiker, und er hört es nicht, oder er will vielmehr, daß man seine Gegenwart durch eine Unschicklichkeit vernehmen soll, da es besser wäre, er ließe seinen Wert an der Vollkommenheit der Ausführung erraten. Ich weiß, die Franzosen haben es an der Art, den Italienern hätte ich es nicht zugetraut, und das Publikum scheint daran gewöhnt. Es ist nicht das einzige Mal, daß es sich einbilden läßt, das gerade gehöre zum Genuß, was den Genuß verdirbt.“[222]

Zum Schmunzeln fordert auch der Bericht Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) heraus, der auf das ihm gebotene akustische Erlebnis zutiefst schwärmerisch reagierte, um sich jedoch nach der Konfrontation mit der visuellen Realität seiner Illusionen vollkommen beraubt zu sehen:

> „Ich kann mir nichts so Liebliches, nichts so Ergreifendes wie diese Musik vorstellen: die wunderbare Kunstfertigkeit, die erlesene Wahl der Gesänge, die Schönheit der Stimmen, die Sicherheit der Ausführung, alles wirkt in diesen wunderbaren Konzerten zusammen, um einen Eindruck hervorzurufen, der sicherlich nicht dem Geschmack der Zeit entspricht, dem sich aber zweifellos kein menschliches Herz verschließen kann. Carrio und ich versäumten niemals diese Vesper in der Kirche der Mendicanti, und wir waren nicht die einzigen. Die Kirche war stets voll von Musikfreunden, und sogar die Opernsänger kamen hin, um sich an diesen vorzüglichen Mustern wahrer Gesangskunst zu bilden. Mich ärgerten nur diese verdammten Gitter, die zwar die Töne durchließen, meinen Augen aber all die Engel an Schönheit verbargen, deren Kehlen sie entströmten. Ich sprach bald überhaupt von nichts anderem mehr. Und als ich eines Tages zu Herrn Le Blond ähnliches äußerte, sagte er:

222 Johann Wolfgang von Goethe, Gesammelte Werke in sieben Bänden, hg. v. Bernt von Heiseler, Bd. 7: Briefe aus der Schweiz, Italienische Reise, Kampagne in Frankreich, o. O., o. J., S. 116.

‚Wenn sie so neugierig sind, diese kleinen Mädchen zu sehen, so ist es ein leichtes, Ihnen diesen Wunsch zu erfüllen. Ich bin einer der Verwalter des Hauses und kann Ihnen gern Gelegenheit schaffen, dort das Vesperbrot zu essen.‘ Ich ließ ihm keine Ruhe, bis er Wort hielt. Beim Eintritt in den Saal, der die so begierig ersehnten Schönheiten umschloß, fühlte ich einen Liebesschauer, wie ich ihn nie wieder in meinem Leben empfunden habe. Herr Le Blond stellte mir nun nacheinander all die berühmten Sängerinnen vor, deren Stimme und deren Namen das einzige war, was mir von ihnen bekannt gewesen. ‚Kommen Sie, Sophie...‘, sie war entsetzlich häßlich. ‚Kommen Sie, Kathina...‘, sie war einäugig, ‚kommen Sie, Bettina...‘, die Blattern hatten ihr Gesicht zerfressen. Es fand sich nicht eine, die nicht durch irgendein recht auffälliges Gebrechen entstellt war. Der Henker lachte über meine grausame Enttäuschung. Zwei oder drei kamen mir indessen leidlich vor, aber es waren nur Choristinnen, ich war trostlos. Während des Vesperbrotes neckte man sie, und sie wurden ausgelassen. Häßlichkeit schließt Anmut nicht aus, sie besaßen welche! Ich sagte mir, ohne Seele kann man so nicht singen, sie müssen also Seele besitzen. Schließlich änderte sich meine Art, sie zu sehen, so völlig, daß ich fast verliebt in all diese kleinen, garstigen Hexen fortging und kaum wagte, an ihren Vespermahlzeiten noch einmal teilzunehmen. Schließlich beruhigte ich mich jedoch und fuhr fort, ihren Gesang hinreißend zu finden, und ihre Stimmen schminkten ihre Gesichter so gut, daß ich sie, solange sie sangen, meinen Augen zum Trotz ausnehmend schön fand.“[223]

Nur einen kurzen Absatz später folgen Berichte über Rousseaus tatsächlich in die Tat umgesetzte erotische Ambitionen in Venedig. Die schon beinahe zwanghafte Neigung des Philosophen, eine lebhafte Beschreibung der optischen Mängel der *ospedali*-Zöglinge zu hinterlassen, sollte jedoch, bei allem Zugeständnis an seine Wahrheitsliebe, nicht allzu unmittelbar akzeptiert werden. In seinen „Bekenntnissen“ wird offenbar, dass er zum Teil in keiner Relation zur Wirklichkeit stehende Anforderung an das Erscheinungsbild von Frauen stellte, die – eine weitere Ausdeutung des Selbstzeugnisses sei den Psychologen überlassen – sich unter anderem besonders deutlich anhand einer Episode zeigen lässt, die sich nur wenig später während einer Begegnung mit der Kurtisane Zanetta ereignete. Zunächst zeigt Rousseau sich geradezu überwältigt von Schönheit und Ausstrahlung der Dame, so sehr, dass er sogar in Tränen ausbricht, von gleichsam religiösen Gefühlen übermannt:

„Ich trat in das Zimmer einer Kurtisane wie in das Heiligtum der Liebe und der Schönheit und glaubte in ihr deren Gottheit zu erblicken. [...] Ich sagte mir, dieses Wesen dort, das mir zu Willen steht, ist ein Meisterwerk der Natur und der Liebe, ihr Geist, ihr Körper, alles an ihr ist vollkommen, sie ist gut und edelmütig, ist liebenswürdig und schön, die Großen der Welt, die Fürsten müßten ihre Sklaven sein [...].“[224]

Doch schlägt die Stimmung abermals um, diesmal gar radikaler als zuvor. Rousseau sieht sich von irrational begründeten Ekelgefühlen überwältigt, derer er nicht Herr wird – eine Situation, die letztlich in einer berühmten, häufig zitierten Empfehlung der Kurtisane kulminiert:

„Es ward ihr nicht schwer, meine Stimmung zu verscheuchen und die ihr angetane kleine Beschämung zu vergessen; aber in dem Augenblick, da mir die Sinne über

223 Rousseau, Bekenntnisse, S. 444f.
224 Ebd., S. 452.

> ihrem Busen vergehen wollten, über einem Busen, der zum ersten Male Kuß und Hand eines Mannes zu erdulden schien, gewahrte ich, daß sie eine schiefe Brust hatte. Ich ward betroffen, sah näher zu und glaubte zu entdecken, daß die eine ihrer Brüste nicht gleich der anderen gebaut sei. Und von nun an zermarterte ich meinen Kopf, wovon man wohl eine schiefe Brust bekommen könne [...], bis es mir schließlich klar wie der Tag war, daß ich in dem bezauberndsten Wesen, das ich nur zu erdenken vermochte, nichts als eine Art Ungeheuer in den Armen hielte, den Auswurf der Natur, der Menschen und der Liebe. Ich trieb den Blödsinn so weit, ihr von dieser schiefen Brust zu sprechen."[225]

Sie schließlich, verächtlich und kalt: *„Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica."*[226]

Generell war seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sicherlich aber ab etwa 1770, ein qualitativer Niedergang der an den Konservatorien gebotenen Musik, insbesondere aber des zuvor vielleicht berühmtesten, des *Ospedale della Pietà*, spürbar. Diesbezügliche Beobachtungen schlugen sich natürlich auch in den Berichten gerade der einschlägig versierten Reisenden nieder, wie auch aus den vorangegangen Textauszügen deutlich hervorgegangen ist. Eines der wenigen positiven Zeugnisse stellt den Musikerinnen der *ospedali*, hier konkret den *Mendicanti*, eine Frau aus, die adelige Kunstmäzenin britischer Herkunft Hester Lynch Thrale, geb. Salusbury (1741–1821), die in zweiter Ehe einen Italiener, den Musiklehrer Gabriel Mario Piozzi, heiratete:

> „Apropos to singing, we were this evening carried to a well-known conservatory called the Mendicanti, who performed an oratorio in the church with great, and I dare say deserved, applause. It was difficult for me to persuade myself that all the performers were women, till, watching carefully, our eyes convinced us, as they were but slightly grated. The sight of girls, however, handling the double bass and blowing into the bassoon did not much please me; and the deep-toned voice of her who sung the part of Saul, seemed an odd, unnatural thing enough. What I found most curious and pretty was to hear Latin verses of the old leonine race broken into eight and six, and sung in rhyme by these women, as if they were airs of Metastasio – all in their dulcified pronunciation, too, for the patois runs equally through every language when spoken by a Venetian. Well, these pretty sirens were delighted to seize upon us, and pressed our visit to their parlour with a sweetness that I know not who would have resisted. We had no such intent, and amply did their performance repay my curiosity for visiting Venetian beauties so justly celebrated for their seducing manners and soft address. They accompanied their voices with the forte-piano, and sung a thousand buffo songs with all that gay voluptuosness for which their country is renowned."[227]

Schließlich, nicht zuletzt als Folge der Napoleonischen Kriege, fand die einzigartige Tradition der venezianischen *ospedali* ihr endgültiges Ende. Der Orientalist und Diplomat Joseph von Hammer-Purgstall (1774–1856) veröffentlichte zum Beginn des neuen Jahrhunderts in seinen „Zeichnungen auf einer Reise von Wien über Triest nach Venedig, und von da zurück durch Tyrol und Salzburg. Im Jahre 1798" einen Bericht darüber, wie er die *„Konzerte in den Konventen"* während jener letzten Phase verglühenden Ruhmes erlebt hatte:

---

225 Ebd., S. 453f.

226 Ebd. Sinngemäß etwa: „Zanetto, vergiss die Frauen und widme dich der Mathematik."

227 Hester Lynch Piozzi, Glimpses of italian society in the eighteenth century. From the Journey of Mrs. Piozzi. With an introduction by the Countess Evelyn Martinengo Cesaresco, London 1892, S. 112f.

„Nachmittags fuhren wir in das Conservatorium *alla pietà*, um dort des geistreichen Vergnügens der Musik zu genießen, auf das wir uns, dem zufolge, was wir in Meyers Darstellungen darüber gelesen hatten, schon im voraus freueten. Dieses Stift ist jetzt das einzige, worin noch Conservatorien gegeben werden. Auch die Concerte der *Mendicanti* haben aufgehört, Theils weil ihre besten Sängerinnen verheirathtet, Theils weil sie durch den Verlust ihrer Kapitale, die in der *Zecca* lagen, aller Unterstützung beraubt worden sind. Dieser Unfall traf nicht nur diese beiden Stifter, sondern auch die *Convertite*, die *Zitelle* und mehrere andre. Ihre Einkünfte bestanden in den Zinsen der Kapitale, welche von den Franzosen aus den öffentlichen Fonds geraubt wurden, und jetzt nähren sie sich Theils durch die Freigebigkeit ihrer Wohlthäter, Theils mit der Hoffnung, daß der Hof, nach den nöthigern Einrichtungen, auch ihrer nicht vergessen werde. Doch der Glanz, den die Protection der *Nobili* auf diese Häuser warf, ist verschwunden, und die Musiken der *pietà* können nicht mehr mit derselben Herrlichkeit, wie vormals, aufgeführet werden. Indeß ist diese angenehme und nützliche Anstalt, und die Einrichtung des Stiftes, noch anziehend genug, um bei Liebhabern der Musik Interesse zu erwecken und zu unterhalten. Durch ein kleines Geschenk bahnten wir uns den Weg zu dem vergitterten Chore, worin die Mädchen – unter der Leitung ihres Musikmeisters, eines alten herzlichen *Abbate*, und ihrer verständigen Lehrerinnen – sangen, flöteten, geigten und orgelten. Sie unterhielten uns mit einem Tone von Anstand und geselliger Freiheit, der von klösterlicher Scheu und muthwilliger Ausgelassenheit gleich weit entfernt war, und wir fanden, daß mehrere eben sowohl durch ihre Reitze als durch ihre Talente, die wackeren Männer, an die sie verheirathet wurden, verdienen. Nach mehreren Ariosen aus Oratorien und Opern sang die bescheidene und liebenswürdige Nicoletta eine Bravourarie aus der Befreiung Judäas durch Gideon. Es that mir leid, daß ihre Stimme durch die äußerst große Verkünstelung des Satzes mit der Zeit verderbt und aller Tiefe beraubt werden muß. Als sie geendigt hatte, küßten sie ihre Meisterinnen, mit dem höchsten Ausdrucke der Zufriedenheit, und von der Kirche herauf hallte ein undeutliches Getöse von Bravo und Händeklatschen, das sich in die wirbelnden Töne des Finale mischte. – Es war Abend geworden; auf dem Chor und in der Kirche brannten Kerzen. – Ich trennte mich ungern von diesen Jungfrauen, die nach der Schrift, den Herrn preisen mit Pauken und Cymbelton, mit Orgeln, Flöten, Geigen und Schalmeien.“[228]

3.2.2 Inservienti della musica: Ausbildung und Organisation am Ospedale

„In dieser Stadt hatte ich mich nach mancherley zu erkundigen, und hatte hier grosse Erwartungen, in Ansehung der Musik, sowohl der vergangnen als gegenwärtigen Zeiten.“

Charles Burney[229]

Die Wurzeln des *Ospedale della Pietà*, das als Heim für (verlassene) Kinder illegitimer Geburt gegründet worden war und das erste *ospedale grande* Venedigs, reichen bis in das Jahr 1336 zurück, aus dem eine Erbschaft des Händlers Domenico Trevisano als ältester erhaltener Beleg zu der später weltberühmt gewordenen Institution existiert.[230] Hier besteht ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Faktum, dass das venezianische Wohlfahrtssys-

228 Zit. n. Doris u. Arnold E. Maurer (Hg.), Venedig, Frankfurt/Main 1983, S. 230–232.
229 Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise, Sp. 99.
230 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 47.

tem insgesamt auf private Erblasser und Stiftungen angewiesen war. Dieses grundlegende System blieb auch mit Fokus auf die berühmten Konservatorien selbst dann noch bestehen, als diese bereits längst nicht unmaßgeblich durch ihre Chöre wie auch durch die ihnen später angeschlossenen florierenden Geschäfte (im Falle der *Pietà* etwa eine Seidenwäscherei) zu ihren Einkünften beitragen konnten.[231] Eine weitere Einkommensquelle stellte, in nachvollziehbarer Parallele zu wirklichen Klöstern, das von wohlhabenden Verstorbenen testamentarisch gegen Geldmittel auserbetene Lesen von Seelenmessen dar:

> „Die Behandlung von Andacht als Handelsgut [...] fand ihren deutlichsten Ausdruck in der katholischen Praxis, für Erlösungsmessen zu bezahlen. Einige Erblasser kannten keine Grenzen in ihrer Begeisterung dafür, in Nonnenklöstern, Mönchsklöstern und Gemeindekirchen für ihre eigenen und die Seelen ihrer Verwandten Messen lesen zu lassen. Persönliche Verbindungen versetzten Nonnenklöster in die Lage, einen großen Anteil dieses Handels mit Messen für sich zu gewinnen. [...] 1592 schrieb die Priorin von Santa Giustina dem Patriarchen und beklagte die Verpflichtung des Klosters, vier Messen im Jahr für die Seele eines Adligen, Alvise Priuli, zu feiern, und das für seine magere Hinterlassenschaft von zwei Dukaten pro Jahr. Ihre Nüchternheit war verständlich, denn während die Gegenreformation Nonnen hinter verschlossene Türen verbannte, wurden Erlösungsmessen zu einer zunehmend wichtigen Einkommensquelle für Nonnenklöster.“[232]

Die *Pietà*, welche sowohl in weltlichen als auch in religiösen Belangen dem Staat Venedig unterstellt war und von der katholischen Kirche Roms völlige Unabhängigkeit genoss, folgte in ihrer Organisationsform wie auch in ihrem den Alltag bestimmenden Regelwerk der monastischen Tradition, der sich auch jene ihrer Bewohner zu unterwerfen hatten, die selbst nicht einem religiösen Stand angehörten.[233] Geleitet wurde die Institution von der sogenannten *Pia congregazione*, einem 40-köpfigen Ausschuss periodisch gewählter Freiwilliger, der sich aus Laien adeliger Herkunft rekrutierte und sich in der Regel zweimal wöchentlich zu Sitzungen zusammenfand.[234] Im 18. Jahrhundert veränderten sich die Ämter dahingehend, dass nunmehr drei Vorstandsvorsitzende, ein Vizepräsident und insgesamt 13 Komitees mit verschiedenen Aufgabenbereichen die Geschicke des *Ospedale* leiteten.[235] Für die Abläufe innerhalb der Institution zeichnete sich eine Priorin verantwortlich, die einer berufsmäßigen Belegschaft von 17 Personen vorstand – unter ihnen vier Lehrer und, um das Jahr 1740, sieben Musikpädagogen, die jedoch bis etwa zur Wende des 18. Jahrhunderts nicht selbst die jeweilige Institution bewohnten, sondern als externe Lehrkräfte agierten.[236]

Voraussetzung für die Aufnahme an das *Ospedale della Pietà* war, wie bereits ausgeführt, primär die illegitime Geburt des Säuglings, der in der sogenannten *scaffetta* (auch *ruoto*),

---

231 Vgl. ebd., S. 10; S. 87. Die Seidenwäscherei existierte im 18. Jahrhundert und wurde von den figlie di comune bewirtschaftet, jenen Zöglingen der Institution, die sich nicht für eine musikalische Laufbahn hatten qualifizieren können. Die Anzahl der hier beschäftigten Mädchen und Frauen, die eine monatliche Bezahlung von 40 Dukaten erhielten, variierte zwischen 40 und 150. Als zusätzliche Einkommensquelle wurden auch mehr oder minder regelmäßig Lotterien veranstaltet.

232 Mary Laven, Die Jungfrauen von Venedig. Gebrochene Gelübde – das wahre Leben hinter Klostermauern, Essen 2004, S. 82f.

233 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 65ff.

234 Vgl. ebd., S. 67ff. Der Adel dominierte die Pia congregazione der *Pietà*, während an den drei anderen *ospedali* auch zahlreiche finanzstarke Mitglieder des venezianischen Bürgertums die Geschicke der jeweiligen Institution lenkten.

235 Vgl. ebd., S. 69.

236 Vgl. ebd., S. 3; auch S. 75.

einem Vorläufer der modernen Babyklappe, abgegeben wurde. Klientel der *Pietà* waren also verlassene Kinder, und nicht, wie in einschlägigen Publikationen gelegentlich tradiert wird, Waisen, die traditionell Aufnahme bei den *Incurabili*[237] fanden. Der Irrtum ist jedoch verständlich, zumal nach venezianischem Gesetz eine Waise grundsätzlich als, gleich welcher Art, seines Vaters beraubtes Kind galt. Jene Kinder, auf die ein solches Schicksal zutraf und die das Glück hatten, an eines der *ospedali* aufgenommen zu werden, wurden zu Zöglingen des Staates selbst und als solche gut versorgt.[238] Zu jedem Kind, das gebadet und getauft wurde, legte man eine Akte an, die bis zu dessen Tod permanent aktualisiert wurde.[239]

Naheliegend: Auch die Kritik an der an sich sehr fortschrittlich anmutenden Option, die Müttern bereits so früh eröffnet wurde, welche sich aus verschiedensten Gründen nicht zur Versorgung ihrer Neugeborenen in der Lage sehen, ist keineswegs neu. Man ist geneigt, sich an die bis in die Gegenwart stets aufs Neue aufflammenden Diskussionen zum Thema erinnert zu fühlen, wenn man Überlegungen wie jene Friedrich von Baumers aus dem Jahr 1839 liest:

> „Am bestimmtesten drängt mich Einsicht und Gefühl meine Stimme gegen die, obenein sehr kostspieligen Findelhäuser zu erheben. Für Venedig wird die Zahl der jetzt verpflegten Findlinge angegeben auf .... 3338, für die venetianischen Landschaften auf 10,625. Ist es nun nicht eine falsche, geradehin unsittliche Menschenliebe, keineswegs bloß den unverehlichten, sondern auch den verehlichten Ältern, eine leichte, mit jedem Jahre zahlreicher betretene Bahn der Sünde zu eröffnen, ihre Herzen abzustumpfen, und das was ihnen die Natur auflegt, den Schultern Anderer ungebührlich aufzuwälzen? Man will angeblich die Kinder gegen Ermordung schützen. Kann man sich denn aber wirklich einbilden, es würden so viel Kinder ermordet werden, als trotz aller Sorgfalt Findlinge sterben? Kann man sich einbilden, es würden in den venetianischen Landschaften 10,625 Mädchen und Weiber sich von ihren Kindern auch nur trennen, wenn das Rad des Findelhauses sich nicht wie ein Glücksrad des Lotto darböte? So hebe man denn die ganze entsetzliche Anstalt auf und vertraue der Erfahrung ganzer Völker, daß die Menschheit noch nicht unter das Vieh hinabgesunken ist, welches seine Jungen schützt und für sie Sorge trägt. Wenn man sagt: ‚Dies ist eine Waise‘, so glaubt man das bitterste Schicksal bezeichnet zu haben. Und doch, wie glücklich ist jede Waise, durch das Andenken an ihre verklärten Ältern; während der verlassene Findling tausendmal übler dasteht, da er gar keine, da er verdammliche Ältern hat. Wie sollte er gegen die Gesetze Dankbarkeit empfinden, welche seine Ältern verführten? Wie Vertrauen zur bürgerlichen Gesell-

237 Kathi Meyer, die sich bereits in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts als erste Forscherin aus musikwissenschaftlicher Sicht mit dem Phänomen der großen venezianischen *ospedali* auseinandersetzte, schrieb über diese Institution: „Von den vier Konservatorien, die sämtlich mit Hospitälern, Waiseninstituten und Kirchen verbunden waren, ist das der Incurabili heute überhaupt nicht mehr vorhanden. Es lag an dem Fundamenta delle Zattere, in der Nähe der Chiesa dei Gesuati auf der südlichen Insel Venedigs. Am Anfang des 19. Jahrhunderts wurden die Gebäude abgetragen […].“ Kathi Meyer, Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet, Bd. 1: Bis zur Zeit um 1800, Leipzig 1917, S. 45. Als prägende Schlüsselfigur in der Geschichte der *ospedali* darf der Rektor der *Incurabili* und Gründer des Waisenhauses der *Derelitti*, Girolamo Miani gelten, der – nicht zuletzt auch zum Nutzen des Staates – für die Bildung auch der Kinder der ärmsten Bevölkerungsschicht eintrat: So konnten auch sie später einer produktiven Beschäftigung nachgehen und waren nicht auf das Betteln angewiesen. Vgl. Jane Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 80.

238 Vgl. ebd., S. 2f.

239 Vgl. ebd., S. 76f.

schaft, da das Vertrauen zu den natürlichsten und einfachsten Banden der Natur, aus seinem Herzen mit der Wurzel ausgerissen ist?"[240]

Da die Säuglinge zunächst üblicherweise an Ammen, *Balia* genannt, übergeben wurden, die meist weit außerhalb Venedigs am Festland lebten, erwies sich lange Zeit die Methode als praktikabel, die Zöglinge der Institution am linken Oberarm zu brandmarken, um einem eventuellen Betrug der Ammen vorzubeugen:[241] Verstarb das Kleinkind während seiner Abwesenheit vom *Ospedale*, so konnte es dieserart nicht einfach von der auf ihre Bezahlung angewiesenen Amme durch ein anderes ausgetauscht werden. Sorgen dieser Art waren keineswegs unbegründet. Lloyd deMause, mitunter auch auf Kindsmorde verweisend, konstatiert zusammenfassend: *„Immer wieder begegnet uns die schattenhafte, bedrohliche Gestalt der Balia, wenn wir das Dasein der Kleinkinder in Italien näher untersuchen."*[242]

Bis zum Alter von zehn Jahren erhielten Mädchen und Knaben gemeinsamen Unterricht im Katechismus sowie den Fächern Lesen, Grammatik, und Arithmetik; ab dann wurde der Lehrplan – zunächst für beide Geschlechter – um Gesang und Handwerkliches erweitert.[243] Insbesondere die Mendicanti befürworteten im Jahr 1628 explizit die gezielte musikalische Ausbildung sowohl der ihnen anvertrauten Mädchen als auch der Knaben, widerriefen ihre Entscheidung jedoch bereits kaum zwei Wochen später, soweit es die letzteren betraf. Dennoch schloss die zuständige Staatsagentur erst in Mozarts Todesjahr 1791 die männlichen Zöglinge der Institutionen explizit vom Musikunterricht aus.[244] Ein wirkliches *conservatorio*, in welchem die Mädchen gezielt zur musikalischen Gestaltung liturgischer Anlässe ausgebildet wurden, existierte an der *Pietà* im Vergleich zu ihren Schwesterinstitutionen 1684 erst relativ spät, um dafür jedoch umso rascher und nachhaltiger zu Weltruhm zu gelangen.[245] Während die *„Söhne"* der *Pietà* spätestens im Alter von 18 Jahren, ausgestattet mit Kleidung und der Summe von 50 Dukaten, die Institution verlassen mussten,[246] ermutigte man speziell die musikalisch aktiven weiblichen Zöglinge, als *inserviente della musica* zum Ruhme Gottes – und des Staates – am *Ospedale* zu verbleiben und ihre für das Image des Staates kostbaren Fähigkeiten, die auch einen nicht zu vernachlässigenden Wirtschaftsfaktor bildeten, weiterhin in den Dienst der Gemeinschaft zu stellen.

Die Musikerinnen der *ospedali* lassen sich grob in drei Gruppen einteilen, wobei die erste alle Schülerinnen bis zum Alter von 16 Jahren umfasst. Eine zweite konstituiert sich aus all jenen schon fortgeschrittenen, die nach erfolgreicher Absolvierung der ersten Etappe zu sechs weiteren Studienjahren zugelassen worden waren. Letztlich bleibt noch die Gruppe derjenigen, die ihre Ausbildung bereits hinter sich gebracht hatten und, der ihnen auferlegten Verpflichtung gemäß, noch zumindest zehn Jahre im *coro* verbleiben mussten, um sich durch ihren musikalischen Dienst für die ihnen gewährte Fürsorge erkenntlich zu zeigen und mindestens zwei jüngere Schülerinnen auszubilden, unter denen schließlich eine als ihre Nachfolgerin gewählt werden konnte. Unter jenen sogenannten *figlie del coro*, die je-

240 Friedrich von Baumer, Italien. Beiträge zur Kenntniß dieses Landes. Erster Theil, Leipzig 1840, S. 99f.
241 Vgl. Ellero u. a. (Hg.), La Pietà a Venezia, S. 163.
242 Lloyd deMause, Hört ihr die Kinder weinen. Eine psychogenenetische Geschichte der Kindheit, Frankfurt/Main 1977, S. 65.
243 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 80ff. Interessant ist, dass den SchülerInnen für besonders rasche Fortschritte in der Aneignung neuer Kenntnisse auch halbjährliche Geldprämien ausgezahlt wurden.
244 Vgl. ebd., S. 81.
245 Vgl. ebd., S. 82.
246 Vgl. ebd., S. 72.

nen dritten Abschnitt erreicht hatten, erhielten einige ausgewählte Musikerinnen die Genehmigung, als *maestra* auch zahlende, externe Schülerinnen zu unterrichten und sich damit eine zusätzliche Einkommensquelle zu sichern.[247] Diese Mädchen, die nicht über den Weg der *scaffetta* an das *Ospedale* gelangt waren, sondern, dem Ruhm der *Pietà* folgend lediglich zur musikalischen Ausbildung dorthin gesandt worden waren, waren die sogenannten *figlie di spese* (auch *convittrice*), die Internatsschülerinnen vergleichbar innerhalb der klösterlichen Mauern lebten. In diese Kategorie fielen insbesondere Venezianerinnen ab dem Alter von drei Jahren, die in ihrem Elternhaus lebten und das *Ospedale della Pietà* nur im Rahmen des regelmäßigen Unterrichts besuchten, aber auch ältere Internatsschülerinnen, die zum Teil sogar aus dem Ausland anreisten und für deren Unterhalt und Ausbildung entweder die Eltern oder wohlhabende Gönner aufkamen. Diese häufig dem europäischen Adel entstammenden *figlie di spese*, deren prominentestes Beispiel jedoch die unter der Gönnerschaft der Familie Marcello stehende Faustina Bordoni-Hasse ist, verließen das *Ospedale* im Alter von 17 Jahren.[248]

Eine zweite Gruppe externer Studentinnen war jene der *figlie d'educazione*, die nach einem Vorspiel bzw. Vorsingen mit einer Art Stipendium für ihre Familien kostenlos zur musikalischen Ausbildung angenommen wurden, sofern die begründete Annahme bestand, dass sie später, im Verlauf ihrer Karriere, zum Ruhm der Institution beitragen würden.[249] Ihr Unterricht wurde zu festgelegten Stunden an den Dienstagen, Donnerstagen und Samstagen abgehalten, die durch das dreifache Läuten einer Glocke eingeleitet wurden; aber auch der Erhalt von privaten Lektionen durch eine *maestra* war durchaus möglich. Um den einheitlichen Stil des *coro* zu wahren, an dessen Darbietungen sie aktiv partizipierten, sodass sie das *Ospedale* an jenen Tagen, an denen eine Aufführung angesetzt war, nicht verlassen durften, waren ihnen jedoch *maniera*- oder *solfeggio*-Studien bei einem nicht dem *coro* zugehörigen Lehrmeister untersagt. Die Fortschritte der Stipendiatinnen wurden durch die *maestre* und *maestri* auf einer regelmäßigen Basis evaluiert, um den Erfolg der eingesetzten Mittel zu gewährleisten.[250]

Am *Ospedale della Pietà* sollte der *coro* auf 40 Mitglieder limitiert sein – eine Zahl, die jedoch meist deutlich überschritten wurde. Jane L. Baldauf-Berdes nennt für das Jahr 1745, in welchem auch die gerade siebenjährige Anna Bon Teil der Institution gewesen sein muss, 32 aktive *figlie del coro* (die, weitgehend altersunabhängig, intern häufig schlicht als *putte* bezeichnet wurden): 18 Sängerinnen, acht Streicherinnen, zwei Organistinnen, zwei Solistinnen und zwei *maestre*; darüber hinaus aber auch 14 noch in der „Grundausbildung" stehende *iniziate* ab dem Alter von neun Jahren.[251] Die nächste Stufe der Ausbildung, die der sogenannten *educande*, hatten die Mädchen mit 13 erreicht. Erst mit 24 Jahren konnten sie zur *sottomaestra* aufsteigen, und um den Rang einer *maestra* einzunehmen, mussten die *figlie del coro* zumindest das 30. Lebensjahr vollendet haben. Neben den vielfältigen Möglichkeiten, eine Instrumental- und/oder Gesangslaufbahn einzuschlagen, bestand für die Mädchen durchaus auch die Möglichkeit, sich als Kopistinnen zu betätigen und sogar Kompositionsstudien zu betreiben. Derzeit sind mehr als zehn Komponistinnen bekannt, die aus

247 Vgl. ebd., S. 127.
248 Vgl. ebd., S. 57; S. 82; S. 117f.
249 Vgl. ebd., S. 116f.
250 Vgl. ebd., S. 146f.
251 Vgl. ebd., S. 125.

der Schule der *ospedali* hervorgingen.[252] Verblieben sie weiterhin unverheiratet am *Ospedale*, so endete ihre aktive musikalische Laufbahn mit 40 in der Stufe der sogenannten *giubilate*, die durch einen Wahlvorgang unter die vierzehn *privilegiate* aufgenommen werden konnten. Die sich bereits im Ruhestand befindlichen Frauen bekamen schließlich die verantwortungsvolle Aufgabe übertragen, als *zia d'educazione* sämtliche Details des Wohlergehens, der Erziehung und Ausbildung eines ihr anvertrauten Mädchens zu überwachen und gleichsam für sie Mutterersatz, Lehrerin und Beschützerin zu sein.[253]

Dem eigentlichen Thema der vorliegenden Publikation folgend, gilt es jedoch, auch abseits allgemeinerer Untersuchungen ihres unmittelbaren Umfeldes den Versuch eine Rekonstruktion möglicher Auftritte Anna Bons mit dem *coro* des *Ospedale della Pietà* während ihrer Ausbildung zu wagen. Dies gestaltet sich ein weiteres Mal aufgrund der schwierigen Quellenlage als keineswegs einfach. Eine der wichtigsten Fundgruben für das Musikleben an den vier großen venezianischen *ospedali* ist der *Pallade Veneta,* ein dem *Mercure Galant* bzw. *Mercure de France* vergleichbares Journal (oder wenigstens eines, das sich dieses in vielerlei Hinsicht zum absoluten Vorbild nahm), das ursprünglich von Jänner 1687 bis Mitte 1688 monatlich veröffentlicht wurde. Nach einer mehrjährigen Pause erschien er wieder als kürzer gefasste Serie von Einzelausgaben und wurde in dieser Form bis 1751 fortgesetzt. Es handelt sich in der zweiten Phase um eine wöchentlich erscheinende Serie von Nachrichtenblättern, die nur in Gestalt von Manuskriptfragmenten 1698 bis 1751 erhalten geblieben sind. Diese Manuskripte konzentrieren sich auf Ereignisse im Stadtgebiet Venedigs, auf Information und moralische Belehrung.[254] Der *Pallade Veneta* weist eine Lücke zwischen Februar 1740 und Februar 1751 auf; mit September 1751 enden die Aufzeichnungen. Setzt man also voraus, dass *figlie di spese* – wie bereits ausgeführt – in der Regel im Alter von etwa 17 Jahren die *Pietà* verließen, so würde dies für Anna Bon bedeuten, dass sie bis etwa 1756/57 in Venedig verblieb. Man darf daher jedenfalls davon ausgehen, dass sie das kulturelle Leben Venedigs im letzten Erscheinungsjahr des *Pallade Veneta* bewusst erlebte beziehungsweise innerhalb eines gewissen, vom *Ospedale* vorgegebenen Rahmens wohl auch aktiv mitgestaltete. Somit muss ein Bericht über das eng mit der als *Santa Maria della Visitazione* geweihten Kirche der *Pietà* verknüpfte Fest der „Visitazione" im Jahr 1751, das auf den 2. Juli fiel, unsere Aufmerksamkeit wecken, bei dem die aktive Teilnahme der zu jenem Zeitpunkt kurz vor ihrem 13. Geburtstag stehenden Anna Bon mehr als nur wahrscheinlich ist:

> „Venerdí poi in venerazione della gran Madre d'Iddio visitata da Santa Elisabetta fu più splendida la solennità così nel tempio sudetto [San Marziale], dove si fece solennissima processione, some all'Umiltà, dove si udí musica grandiosa, el alla chiesola al Lido [Santa Maria Elisabetta], a vi concorse quantità di popolo, ma più che in ogni altro luogo in quella della Pietà, attesoché fu da quelle vergini cantanti cantato solennissima messa e vespero nuovamente composto in musica vaga e dilettevole, che riuscí mirabilmente grato al nobilissimo uditorio, e per la singolarità di quelle voci e per la soavità di quelle melodie che dagl'istromenti di quel coro prodotti eccheggiono coll'armonia delle sfere."[255]

252 Vgl. ebd., S. 237. Es handelt sich, soweit es allein die *Pietà* betrifft, um Vicenta da Ponte, Agata, Geltruda, Giulia, Michielina, Sanza und Teresa Orsini.

253 Vgl. ebd., S. 124.

254 Vgl. Selfridge-Field, Pallade Veneta, S. 7f.

255 Sinngemäß etwa: „Am Freitag, zu Ehren der großen Mutter Gottes, besucht von der Heiligen Elisabeth, gab es ein großes Fest, sowohl im bereits genannten Tempel [San Marzilian], in dem man eine feierliche Pro-

Abb. 15 Die *Pietà* heute: Santa Maria della Visitazione[256]

An der Spitze des Lehrpersonals des *Ospedale della Pietà* stand zu der Zeit, als Anna Bon als externe Studentin in die Institution eintrat, Nicola Porpora – wenn auch nur für das Jahr 1742. Seine Nachfolge trat nach einer ausgedehnten Phase der Vakanz im Jahr 1744 Andrea Bernasconi (um 1706–1795) an, der diese Position für rund zehn Jahre inne hatte, ehe er nach Deutschland an den kurfürstlichen Hof zu München berufen wurde.[257] Ihm wiederum folgte Gaetano Latilla (1711–1788) als *maestro di coro* nach; wobei es durchaus denkbar ist, dass Anna Bon im Jahr 1754, als Latilla die Stelle antrat, bereits ebenfalls die *Pietà* verlassen hatte – möglicherweise sogar in derselben Reisegesellschaft Richtung Norden wie Bernasconi, den sie wenigstens flüchtig gekannt haben muss. Gestützt wird diese Annahme durch eine weitere Besonderheit am *Ospedale della Pietà* gegenüber den anderen *ospedali*, auf die Baldauf-Berdes in ihrem bereits zitierten Standardwerk hinweist: Hier, an der *Pietà,* zählte sowohl der Unterricht in den Grundlagen der Musik als auch der Vokaltechnik zu den Pflichten des Musikdirektors persönlich, was folgerichtig ein Mindestmaß an Kontakt zu wenigstens den meisten der *figlie* unabdingbar machte.[258]

Die Lebensbedingungen einer *figlia del coro* gestalteten sich, trotz der zahlreichen klösterlichen Einschränkungen ihrer Freiheiten, im Vergleich zum Gros der Bevölkerung überaus angenehm und genügend attraktiv, um eine große Anzahl von Frauen ihr Leben lang an ihre Heimatinstitution zu binden. Sicherheit, Versorgung und auch medizinische Betreuung der Angehörigen eines *ospedale* waren gewährleistet, und bedenkt man, dass die gesundheitlichen Risiken des Kindbetts für eine zölibatär lebende *inserviente della musica* keine Gefahr

zession beging, als auch in der Kirche Santa Maria dell'Umiltà, in der man herrliche Musik hörte, als auch in der Kirche am Lido [Santa Maria Elisabetta], die von vielen Menschen besucht wurde, aber mehr als an jedem anderen Ort in der Pietà, wo von jungen Sängerinnen die feierliche Messe und eine neu komponierte Vesper mit angenehmer Musik gesungen wurden, was beim Publikum großen Anklang fand, sowohl wegen der Einzigartigkeit der Stimmen, als auch wegen der Lieblichkeit der Melodien, die von den Instrumenten des Chores zum Erklingen gebracht wurden und mit der Harmonie des Himmels ein Echo bildeten." Zit. n. ebd., S. 321, übersetzt von der Verfasserin (mit herzlichem Dank an Mag.ª Johanna Rust für die Unterstützung).

256 Die heute noch existierende, 1760 geweihte Kirche der *Pietà* entwarf Giorgio Massari (1687–1750). Links von der Kirche, an der die Calle della Pietà vorbeiführt, steht heute das Hotel Metropole, das auf dem Fundament der ersten Kirche errichtet wurde. Foto: Michaela Krucsay.

257 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 218.

258 Vgl. ebd., S. 219.

darstellten, so ist es nicht weiter erstaunlich, dass viele unter ihnen ein Alter erreichten, das weit über dem Durchschnitt der allgemeinen Bevölkerung lag. Auch mag die für Frauen zu jener Zeit höchst seltene Option, auf „ehrbarem“ Wege zu Ruhm zu gelangen, ein Anreiz gewesen sein, sein Leben in einem der *ospedali* zu verbringen. Die sich hier deutlich positiv auswirkende Indifferenz des gleichzeitig öffentlichen wie privaten Ortes der Kapellen (der selbst bei Auftritten außerhalb der geweihten Mauern seinen schützenden Nimbus nicht einbüßte), der sich in dieser Hinsicht durchaus mit dem halböffentlichen Raum der erst deutlich später entstandenen bürgerlichen Salonkultur in Beziehung setzen lässt, gewährleistete diese Option im Verein mit der Unabhängigkeit der venezianischen Geistlichkeit von Rom.[259] Die Erlaubnis zur Teilnahme am Karneval, an Opernaufführungen und sogar zu Erholungsausflügen aufs Festland, die unter Bezugnahme auf gesundheitliche Notwendigkeiten stark ausgedehnt werden konnten, erleichterten die ansonsten streng durchorganisierte Routine. Im Umkehrschluss wurden bei Regelbrüchen jedoch auch strenge Strafen verhängt, die von der Zahlung von Geldbußen über Arrest und rigorose Haarschnitte bis zum Verlust der spezifischen Uniform führten, welche die *figlie del coro* von den gewöhnlichen, nicht musizierenden *figlie di comune* unterschied.[260] Hatte sich ein weiblicher Zögling der *Pietà* für die vollwertige Mitgliedschaft im *coro* qualifiziert, musste er drei Eide leisten: der erste und zweite bezogen sich auf die oben bereits erwähnte Verpflichtung, für mindestens zehn weitere Jahre im *coro* zu verbleiben und ihr Können an zwei jüngere Schülerinnen weiterzugeben. Entschied sich eine *figlia del coro* jedoch dazu, die *Pietà* zu verlassen um zu heiraten, so musste sie schwören, niemals mehr in der Öffentlichkeit aufzutreten. Der zukünftige Ehemann hatte dieses feierliche Versprechen ebenfalls zu leisten.[261] Solche Eheschließungen, die nicht nur die Zahlung einer Mitgift an den ehemaligen Zögling nach sich zogen (dieser Anspruch bestand für die *„Töchter der Republik“*), sondern auch den Verlust einer hochqualifizierten Künstlerin bedeuteten, mussten allerdings von der *congregazione* genehmigt werden. In manchen Fällen blieb diese Erlaubnis durchaus auch aus: Baldauf-Berdes gibt dazu das Beispiel einer Violinistin und Kopistin der *Pietà* im Jahr 1748, die sich über das Verbot jedoch hinwegsetzte und in Folge zur Strafe anstatt der sonst üblichen 150 Dukaten lediglich 25 Dukaten an Mitgift erhielt,[262] und der zu Weltruhm gelangten Violinistin Maddalena Lombardini im Jahr 1767.[263]

259 Siehe hierzu das Eingangskapitel der vorliegenden Publikation.
260 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 148ff.
261 Vgl. ebd., S. 143.
262 Vgl. ebd., S. 72. Der Name dieser Musikerin wird bei Baldauf-Berdes nicht genannt.
263 Vgl. ebd., S. 149.

3.2.3 Exkurs I: Maddalena Laura Lombardini Sirmen und Regina Strinasacchi-Schlick. Fallbeispiele prominenter Zeitgenossinnen

„Einen zierlichen Käfig erblickt ich, hinter dem Gitter
Regten sich emsig und rasch Mädchen des süßen Gesangs.
Mädchen wissen sonst nur uns zu ermüden, Venedig
Heil dir daß du sie auch uns zu erquicken ernährst."

Johann Wolfgang von Goethe,
„Venetianische Epigramme" CXXIX[264]

Obgleich die *ospedali* auf die Entwicklung des Berufsbildes der Musikerin insgesamt trotz ihrer europaweiten Berühmtheit vergleichsweise wenig nachhaltigen Einfluss ausübten, brachten diese ersten *„Konservatorien"* dennoch mehrere damals durchaus berühmte, über die Grenzen Venedigs hinaus anerkannte Musikerinnen hervor. Auch, um den Lebensweg und die Karriere Anna Bon di Venezias besser erfassen und in ihrer Gesamtheit einschätzen zu können, macht es deshalb umso mehr Sinn, die Biographien zweier aus einem ähnlichen Umfeld stammender Zeitgenossinnen zum Vergleich heranzuziehen.

Als die gegenwärtig wahrscheinlich bekannteste unter ihnen ist die Geigerin und Komponistin Maddalena Laura Sirmen, geborene Lombardini, zu nennen, deren wissenschaftliche Wiederentdeckung in der jüngeren Vergangenheit insbesondere Elsie Arnold und Jane Baldauf-Berdes zu verdanken ist.[265]

Maddalena, eine gebürtige Venezianerin, erblickte am 9. Dezember 1745 das Licht der Welt.[266] Im Alter von acht Jahren begann sie, wohl als eine der ersten Nicht-Waisen, denen diese Option wegen ihrer offensichtlichen Begabung eröffnet worden war, ihre musikalische Ausbildung bei den *Mendicanti*. Dies war nur dadurch möglich geworden, dass sich die Institution zu jenem Zeitpunkt eben in einer Krise befand, welche die zusätzliche Aufnahme talentierter Mädchen von außerhalb des *Ospedale* zur Verstärkung des *coro* erforderlich machte. Zu diesem Zweck wurde für den 21. September 1753 eine Audition angesetzt, während der Maddalena zusammen mit 29 weiteren Anwärterinnen streng examiniert und im zweiten Wahlgang angenommen wurde.[267] Für Maddalena galten dieselben strengen Regeln wie für die übrigen *figlie del coro*, was bedeutete, dass auch sie lediglich einmal im Monat Besuch von ihren nächsten Verwandten empfangen durfte, und selbst das nur an einem öffentlichen Ort und der Priorin oder einer *maestra* als Aufsichtsperson. An dem einzigen freien Tag, der den *figlie* im Verlauf eines ganzen Jahres gewährt wurde, fand für gewöhnlich ein Picknick auf einer der Inseln statt – dies musste, abseits der aus gesundheitlichen Gründen verordneten Aufenthalte in den ländlichen Gebieten außerhalb der Stadt, zur Erholung von dem rigoros durchstrukturierten Alltag genügen.[268]

---

264 Johann Wolfgang von Goethe, Venetianische Epigramme 1795 [online verfügbar; URL: http://www.gutenberg.org/cache/epub/5326/pg5326.html, 20.08.2012]

265 Siehe insbesondere die Einzeldarstellung Elsie Arnold u. Jane Baldauf-Berdes, Maddalena Lombardini Sirmen. Eighteenth-Century Composer, Violinist, and Businesswoman, London u. a. 2002.

266 Vgl. ebd., S. 8.

267 Vgl. Elsie Arnold, „Maddalena Lombardini Sirmen (1745–1818). Composer, Violinist and Singer", in: Helen Geyer u. Wolfgang Osthoff (Hg.): Musik an den venezianischen Ospedali. Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium vom 4. bis 7. April 2001 Venedig (= Ricerche 1), Rom 2004, S. 370.

268 Vgl. ebd., S. 370f.

Unter der Obhut der *Mendicanti* erhielt Maddalena Lombardini Unterricht durch drei Musiklehrer: Ferdinando Bertoni (1725–1813), Gesangsunterricht bei Antonio Barbieri (um 1692 bis um 1770), *maestro di maniera*, und Instrumentalunterricht durch den *maestro di strumenti* Antonio Martinelli (um 1710–1783). Es dürfte wohl Bertoni gewesen sein, der die junge Adeptin in die Kompositionskunst einführte.[269] Bereits sieben Jahre später, also erst 15-jährig, sandte man die junge Künstlerin nach Padua, wo sie unter der Obhut Giuseppe Tartinis den letzten Feinschliff im Violinspiel erhalten sollte, was als absolutes Indiz für die außergewöhnlichen Fortschritte Maddalena Sirmens insbesondere im Violinspiel zu werten ist.[270] Das entsprechende Schreiben mit dem Ansuchen um Erlaubnis, in Begleitung ihrer *zia d'educazione* Chiara Variata abzureisen, ist auf den 1. Juni 1760 datiert; doch erst 1764 erhielt Maddalena Lombardini erneut die Genehmigung, sich für weitere Unterrichtseinheiten zu Tartini zu begeben.[271] Dieser hatte sich zu jenem Zeitpunkt längst den Ruf eines weithin bekannten Pädagogen, Komponisten und – natürlich – Violinvirtuosen geschaffen. Die junge Maddalena Lombardini zählte zu seinen besten Schülern. Man darf davon ausgehen, dass sie, neben Antoinette Cubli (einem weiteren Zögling der *Mendicanti*, dem jedoch der künstlerische Ruhm einer Lombardini verwehrt blieb. Cubli fungierte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Priorin des *Ospedale*[272]), Tartinis einziger weiblicher Student war.[273]

Der wohl größte Teil Maddalena Lombardinis späterer Berühmtheit ist bezeichnenderweise allerdings dem Lehrbrief zuzuschreiben, den Tartini seiner Schülerin noch im Jahr 1760 sandte, um ihren Unterricht auch während ihrer zwischenzeitlich abgehaltenen Konzertreisen nicht zu unterbrechen. Dieser Brief enthielt Anweisungen zum Lagenspiel, zur Bogenführung und zu Trillerübungen, die instrumentaldidaktisch so wertvoll waren, dass er schon bald in mehrere Sprachen übersetzt wurde. Die deutsche Fassung stammt von Johann Adam Hiller und entstand im Jahr 1784[274]. Freia Hoffmann sieht in der Tatsache, dass Maddalena Lombardini-Sirmen vor allem durch diesen Brief in die Musikgeschichte eingegangen ist, einen weiteren Beleg für die gerade in jenem Bereich stark männliche Orientiertheit: *„Ihre Kompositionen sind ebenso übersehen worden wie die Pionierfunktion, die sie als Geigerin hatte."*[275]

Als Maddalena Lombardini im Alter von zwanzig Jahren das *Ospedale* verlassen wollte um zu heiraten, wurde ihr die Genehmigung dazu zunächst unter dem Vorwand vorenthalten, dass ihr (inzwischen allerdings verstorbener) Vater seine ob ihrer Minderjährigkeit notwendige Einwilligung zur Eheschließung nicht erteilt hätte. Die unausgesprochenen Hintergründe sind eindeutig: Die *Mendicanti* waren nicht bereit, eine ihrer besten Musikerinnen, in die zudem viel Geld für ihre Ausbildung investiert worden war, so schnell ziehen zu lassen. Erst 1767, ein Jahr später (und nicht ohne die Intervention Tartinis, der seine offenbar bei den *Mendicanti* massiv unter Neidern leidende und allmählich an den Umständen verzweifelnde Schülerin schützen wollte) erhielt Maddalena Lombardini die Genehmigung, mit dem Geiger und Konzertmeister Lodovico Sirmen die Ehe

269 Vgl. ebd., S. 372.
270 Vgl. Ostleitner, „Eine hübsche junge Nonne im weißen Gewande...", S. 41.
271 Vgl. Arnold, Maddalena Lombardini Sirmen (1745–1818), S. 372f.
272 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 150.
273 Vgl. Hoffmann, Instrument und Körper, S. 178.
274 Vgl. Ostleitner, „Eine hübsche junge Nonne im weißen Gewande...", S. 41.
275 Hoffmann, Instrument und Körper, S. 178.

einzugehen.[276] Es war eine Verbindung, aus der auch eine Tochter hervorgehen sollte. Das Ehepaar verließ Italien und ging nach Paris, wo Maddalena zwischen 1768 und 1769 mehrmals mit eigenen Kompositionen in den *Concerts Spirituels* höchst erfolgreich auftrat.[277] Ihre sechs Streichquartette op. 6, die erst vor wenigen Jahren als kammermusikalische Juwele wiederentdeckt worden sind, gab die Musikerin gemeinsam mit ihrem Gatten heraus, obwohl sie mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits während Maddalenas Ausbildungszeit bei den *Mendicanti* entstanden sind.[278] Auf diese Art, also mit dem Namen eines Mannes gleichsam als Schutz neben dem ihren, mochte der Wert ihrer Musik jedoch um einiges besser anerkannt worden sein als wäre dies bei einer unverheirateten Künstlerin der Fall gewesen.

1771 konzertierte Maddalena Laura Lombardini Sirmen im Londoner Kings Theatre, wo sie sogar noch begeisterter aufgenommen wurde als in Frankreich. Auftritte im deutschsprachigen Raum sind nicht bekannt, obwohl ihr Name in Musikzeitschriften häufig Erwähnung fand.[279] Trotz ihres Erfolges auf der Violine verlagerte sie jedoch erstaunlicherweise schon bald darauf ihren künstlerischen Schwerpunkt in Richtung Gesang[280]. Dieser auf den ersten Blick eher irrational wirkende, für die musikalisch vielseitig ausgebildeten (ehemaligen) Zöglinge eines venezianischen *ospedale* jedoch nicht sonderlich ungewöhnliche Schritt mag mit dem Umstand in Verbindung stehen, dass Lombardini-Sirmen von der zeitgenössischen Fachwelt mittlerweile eine „Konkurrentin" an die Seite gestellt worden war – was wohl nicht nur geschah, um musikalische Vergleiche anstellen zu können, sondern auch, um dem neu belebten Konflikt um das Für und Wider weiblichen Geigenspiels zusätzliche Würze zu verleihen, wie Freia Hoffmann treffend beobachtet.[281]

Diese Konkurrentin war die ursprünglich aus Ostiglia bei Mantua stammende Violinistin Regina Strinasacchi-Schlick (1761–1839), eine ihrerseits aus dem *Ospedale della Pietà* hervorgegangene Virtuosin, die gelegentlich auch Werke von Lombardini-Sirmen zur Aufführung brachte. In Wien komponierte Wolfgang Amadeus Mozart für Regina Strinasacchi die Sonate B-Dur KV 454, die er im Kärntnertor-Theater gemeinsam mit der Violinvirtuosin bei der Akademie am 29. April 1784 vortrug[282]. Zu jenem Zeitpunkt war sie, die ihre musikalische Vielseitigkeit auch als Gitarristin und Komponistin, vielleicht sogar als Dirigentin, unter Beweis stellte, bereits selbst eine berühmte Virtuosin, die zahlreiche Konzertreisen durch Italien, Deutschland und Frankreich führten. In den Jahren 1795 bis 1818 reüssierte sie gemeinsam mit ihrem Gatten und ihrer (mutmaßlichen) Tochter Caroline Schlick mit dem „Schlick-Trio" in Gotha, wo sie eine Anstellung an der herzoglichen Kapelle vorweisen konnte.[283]

276 Vgl. Arnold u. Baldauf-Berdes, Maddalena Lombardini Sirmen, S. 37–40.
277 Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 150.
278 Es handelt sich hierbei um die ersten von einer Frau veröffentlichten Streichquartette. Vgl. ebd.
279 Vgl. Hoffmann, Instrument und Körper, S. 179.
280 Vgl. ebd.
281 Vgl. ebd.
282 Vgl. Melanie Unseld, Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Liebe, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 152.
283 Vgl. ebd., S. 150f.; S. 153, sowie Hoffmann, Instrument und Körper, S. 180.

Strinasacchi, die eine Stradivari-Violine[284] spielte, war allem Anschein nach eine sehr selbstbewußte Persönlichkeit, die weder an ihrem eigenen Können zweifelte, noch daran, dass es für eine Frau durchaus nicht unsittlich war, als Violinistin zu konzertieren und so ihren Lebensunterhalt zu verdienen. In dieser Hinsicht erhielt sie auch von Leopold Mozart prominente Rückendeckung: Er lobte nicht nur ausdrücklich ihre Kunstfertigkeit, sondern versicherte gleichzeitig auch, sie sei kein *„schandliches Frauenzimmer“*[285], wohl um einer automatischen Verurteilung ihrer Person entgegenzuwirken, da mit einer sachlichen Bewertung ihres Könnens aufgrund der gängigen Vorurteile gegen weibliche Musiker praktisch nicht gerechnet werden konnte.

Im direkten Vergleich zwischen Regina Strinasacchi-Schlick und Maddalena Laura Lombardini Sirmen wurde ersterer gemeinhin die größere Virtuosität zugesprochen; letztere galt indes als die Gefühlvollere der beiden: Lombardinis Ausführung der Adagios wurde mitunter hoch gelobt.[286]

Maddalena Laura Lombardini Sirmen unternahm zahlreiche Tourneen, auf denen sie ihr großes Talent als Musikerin unter Beweis stellte. Zum Teil reiste sie – gänzlich unüblich für eine Frau ihrer Epoche – sogar alleine. Ehemann und Tochter lebten währenddessen in Ravenna[287]. Von Lombardini Sirmens letzten Jahren ist nur noch wenig bekannt. Sie verlor wohl an Popularität: In Folge eines *Concert Spirituel* 1785 wurde ihr Violinspiel als altmodisch kritisiert. Schließlich kehrte sie nach Venedig zurück, wo sie 1818 verstarb.[288]

3.2.4 Exkurs II: Zur Rezeption der venezianischen ospedali in Literatur und Film

„In Venice Tasso’s echoes are no more,
And silent rows the songless gondolier;
Her palaces are crumbling to the shore,
And music meets not always now the ear:
Those days are gone – but Beauty still is here.“

George Gordon Byron[289]

Die Besonderheiten der venezianischen *ospedali*, vor allem in Verbindung mit ihrem weltweit wohl berühmtesten (wenn auch erst im 20. Jahrhundert für den musikalischen Kanon „wiederentdeckten“) *maestro di coro* Antonio Vivaldi, aber auch die Einzigartigkeit der Lagunenstadt an sich stellten insbesondere für die Belletristik rasch eine ebenso ergiebige wie reizvolle Fundgrube an Material dar. Das skandalumwitterte und bis heute nicht zweifelsfrei geklärte Verhältnis Vivaldis zu Anna Girò und ihrer Schwester Paolina – eine Konstellation, wie geschaffen für den traditionellen Künstlerroman des 19. Jahrhunderts –,

284 Strinasacchi verkaufte das kostbare Instrument 1822 an niemand Geringeren als Louis Spohr, der daraufhin in einem Brief an seine Gattin erklärte: „Mit dieser Geige ist es mir jetzt wirklich ein Spaß, öffentlich zu spielen“. Vgl. ebd., S. 153f.
285 Leopold Mozart, zit. n. Freia Hoffmann, Instrument und Körper, S. 179.
286 Vgl. Hoffmann, Instrument und Körper, S. 180.
287 Vgl. Ostleitner, „Eine hübsche junge Nonne im weißen Gewande...“, S. 9.
288 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 150.
289 George Gordon Byron, Childe Harold’s Pilgrimage. A romaunt, London u. New York o. J., S. 131 (Canto the Fourth).

sowie sein früher Tod in ärmlichen Verhältnissen taten ein Übriges, den Mythos zu fördern und bilden ein dankbares Thema für AutorInnen insbesondere romantischer Lektüre.

Einen zweiten thematischen Schwerpunkt, der im Zusammenhang mit den *ospedali* in der Belletristik immer wieder aufs Neue variiert wird, stellt die Suche eines für gewöhnlich an der *Pietà* abgegebenen Zöglings nach dessen geheimnisumwobener Identität dar, sodass gelegentlich auch kriminologische Züge in das ansonsten überwiegend romantisch-verklärte Gesamtkonzept der jeweiligen Publikationen einfließen.

Aus den genannten beiden Topoi speist sich eine ganze Reihe historischer Romane unterschiedlichster Qualität, wobei ihre Zahl weiterhin stetig anwächst. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit würde es zu weit führen, eine vollständige Liste derselben zu verfassen und zwischen den jeweiligen Einzeltiteln allzu detaillierte Analysen und Vergleiche anzustellen. Dennoch mag sich ein – obgleich kurzgefasster – näherer Blick auf einzelne, ausgewählte Beispiele unter ihnen als lohnend erweisen, da ein solcher aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht nicht Unwesentliches über die Art und Weise aussagen könnte, wie (und mit welchem Metatext) das exzeptionelle Phänomen der venezianischen *ospedali*, vom Geist der uns zeitgenössischen Epoche durchdrungen, Eingang in den literarischen „Mainstream" gefunden hat.

Vergleichsweise früh fanden die *ospedali* Eingang in George Sands Fortsetzungsroman „Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt", der ursprünglich in 16 Teilen in der „Revue Indépendante" von 1842 bis 1844 veröffentlicht worden war. Die fiktive Titelheldin trägt deutliche Züge der Sängerin Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), einer engen Freundin der Autorin, an welche letztere 1842 bewundernde Zeilen richtete: *„Sie sind die erste, die einzige, die große, die wahre Sängerin* […]. *Sie sind die Priesterin des Ideals in der Musik, und es ist Ihre Aufgabe, dieses zu verbreiten, es verständlich zu machen"*[290]. In „Consuelo" begegnet der Leserschaft ein Bildungs- und Künstlerroman, dessen Protagonistin eine Wandermusikerin ist: eine Sängerin spanischer Herkunft, die am *Ospedale dei Mendicanti* in Venedig ihre Ausbildung erfahren hat. George Sand leistete gründliche Recherchearbeit für ihren umfangreichen Roman, die sich nicht zuletzt darin äußert, dass eine ganze Reihe berühmter Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts Eingang in den Plot findet. Ausgehend von der Person des Nicola Porpora, der als Lehrmeister Consuelos eine wesentliche Position innerhalb der Handlung einnimmt, offeriert die Autorin im neunten Kapitel Informationen zu den historischen Hintergründen:

> „À cette époque de sa vie, à peu près inconnue des biographies, un des meilleurs compositeurs de l'Italie et le plus grand professeur de chant du dix-huitième siècle, l'élève de Scarlatti, le maître de Hasse, de Farinelli, de Cafarelli, de la Mingotti, de Salimbini, de Hubert (dit le *Porporino*), de la Gabrielli, de la Molteni, en un mot le père de la plus célèbre école de chant de son temps, Nicolas Porpora, languissait obscurément à Venise, dans un état voisin de la misère et du désespoir. Il avait dirigé cependant naguère, dans cette même ville, le Conservatoire de l'*Ospedaletto*, et cette période de sa vie avait été brillante. Il y avait écrit et fait chanter des meilleurs opéras, ses plus belles cantates, et ses principaux ouvrages des musique d'église."[291]

290 Gisela Schlientz, George Sand. Leben und Werk in Texten und Bildern, Frankfurt/Main 1987, S. 143.

291 Pierre Leroux, George Sand u. Louis Viardot (Hg.), La Revue Indépendante, Bd. 3, Paris 1842, S. 90. „In diesem Abschnitt seines Lebens, bis vor kurzem den Biographen unbekannt, schmachtete einer der besten Komponisten Italiens und der größte Gesangsprofessor des 18. Jahrhunderts, der Schüler Scarlattis, der Meister von Hasse, Farinelli, Cafarelli, der Mingotti, des Salimbini, des Hubert (genannt Porporino), der Ga-

Aus der Feder der italienischen Kunsthistorikerin und Schriftstellerin Anna Banti[292] (1895–1985) stammt die Erzählung „Lavinia Fuggita“, die gemeinsam mit weiterer Kurzprosa der Autorin in dem Sammelband „Le Donne Muoiono“ veröffentlicht wurde.[293] Die Titelheldin Lavinia ist ein im *Ospedale della Pietà* zur Zeit Antonio Vivaldis aufgezogener Findling von mysteriös-exotischer Herkunft, die durch eine Vorliebe für große Schiffe und das orientalische Tuch, in das Lavinia bei ihrer Ankunft am *Ospedale* gehüllt gewesen war, signalisiert wird.[294] Mehr jedoch als von der Frage nach ihrer Identität fühlt sich Lavinia von ihrem unwiderstehlichen Drang zu komponieren getrieben. Dafür vernachlässigt sie die ihr auferlegten Pflichten und sucht nach persönlicher Bestätigung, indem sie Teile fremder Werke durch eigene Kompositionen ersetzt, bis sie gar ein eigenes Oratorium, „Esther“, gegen das eigentlich für die Osterfeierlichkeiten vorgesehene Werk Vivaldis austauscht. Auf die Sorge ihrer Gefährtinnen erklärt Lavinia ihre Machtlosigkeit gegen den Drang, schöpferisch aktiv zu sein, von dem sie beherrscht wird:

> „You understand, I had no choice, they'll never take me seriously, they will never allow me to compose. The music of others is like a discourse directed at me; I must respond and hear the sound of my own voice. The more I hear that voice, the more I know that my song and my sound are unique. It's not a joke: can you keep silent when you're being called by someone who loves you? Then think how here I have everything I need; instruments, voices, an audience. But without these deceptions, this place would be for me a treasure left buried, no one would play a single note of what I write. Poor me, if they should find out.“[295]

Die Kurzgeschichte, von der eine Adaption gleichen Namens als einaktige Kammeroper[296] durch Sandro Cappelletto mit Musik von Matteo d'Amico existiert, endet mit der Flucht Lavinias aus Venedig, wobei die Sehnsucht nach der Freiheit des Individuums wie auch nach einem von arkadischen Zügen geprägten Utopia deutlich werden: *„I must return; there's no place for me here, I need space. I'll dress like a man; I'll become a shepherd, live in the open air, beneath the sun and the moon.“*[297]

Tatsächlich existieren Aufzeichnungen über eine „echte“ Lavinia della Pietà, die nach ihrer Eheschließung im Jahr 1686 unter dem Namen Lavinia Fuggita bekannt wurde. Sogar die *Scaffetta*-Nummer 3134 dieser historisch verbürgten Musikerin, die tatsächlich auch kompositorisch aktiv gewesen sein soll, ist überliefert. Die recht detaillierten Informationen zu dieser Lavinia verdanken wir dem Schriftverkehr ihres Förderers, des venezianischen Edelmannes Christoforo Minotto, in dessen Haus sie aus gesundheitlichen Gründen zu leben die Sondergenehmigung erhalten hatte. Lavinia, zu deren Lehrern auch der *maestro di coro* der

---

brielli, der Molteni, in einem Wort der Vater der berühmtesten Gesangsschule seiner Zeit, Nicolas Porpora, im Verborgenen in Venedig dahin, in einem Zustand nahe Elend und Hoffnungslosigkeit. Er hatte jedoch unlängst, in derselben Stadt, das Konservatorium des Ospedaletto geleitet, und diese Periode seines Lebens war glanzvoll gewesen. Dort hat er die besten Opern geschrieben und zur Aufführung gebracht, seine schönsten Kantaten und seine Hauptwerke der geistlichen Musik.“ Übersetzt von der Verfasserin.

292 Hier handelt es sich um ein Pseudonym; der eigentliche Name der Autorin lautet Lucia Lopresti.

293 Anna Banti, Le Donne Muoiono. Racconti (= La Medusa degli Italiani 63), o. O. [Mailand ?] 1952.

294 Vgl. Anna Banti, „After Lavinia's flight“. Translated from the Italian by Joan Borrelli, in: Translation. The Journal of literary translation, Bd. 25, New York 1991, S. 249.

295 Ebd., S. 260.

296 Vgl. Libretto Lavinia Fuggita. Opera da camera in un prologo e sette scene su libretto I Sanro Cappelletto liberamente tratto dall'omonimo racconto di Anna Banti. Musica di Matteo d'Amico. UA 12.12.2004 am Teatro Communale di Modena. Die Oper entstand anlässlich des 20. Todestags von Anna Banti.

297 Banti, „After Lavinia's flight“, S. 51.

Mendicanti, Giovanni Legrenzi (1626–1690) zählte, verfolgte nicht nur Gesangs- und Kompositionsstudien, sondern spielte auch die Theorbe und Orgel und war nach Minottos Zeugnis eine ebenso bescheidene wie wohlerzogene junge Frau.[298]

Überdies zieht Anna Banti einen weiteren, uns bereits bekannten Namen für ihre Erzählung heran: Kurz tritt auch ein lahmes, als gutherzig beschriebenes Chormitglied namens Candida in Erscheinung, ohne jedoch für den Plot von besonderer Bedeutung zu sein.[299]

Starke inhaltliche Parallelen mit der Erzählung „Lavinia Fuggita" weist Tiziano Scarpas Roman „Stabat Mater" auf, der – obgleich mit dem italienischen Premio Strega preisgekrönt – höchst zwiespältige Rezensionen nach sich zog.[300] Auch hier findet die Handlung während der Glanzphase des *Ospedale della Pietà*, zur Zeit Vivaldis, statt; auch hier flieht die weibliche Hauptfigur schließlich als Mann verkleidet an Bord eines Schiffes.[301]

Gänzlich anders geartet ist dagegen die stilistisch an James Joyce gemahnende Novelle „Barockkonzert" (Original: „Concierto barroco", 1974) des kubanischen Schriftstellers und Musikologen Alejo Carpentier (1904–1980). Episodenhaft und durchsetzt mit phantastischen Sinnbildern entwirft der Autor hier die Reise eines vornehmen kreolischen Mexikaners und dessen schwarzen Dieners Filomeno, wobei die Gesetzmäßigkeiten von Zeit und Raum öfter als einmal außer Kraft gesetzt werden. Eine Schlüsselszene, welche eindeutige Referenzen auf den bereits zuvor zitierten Bericht Jean-Jacques Rousseaus aufweist,[302] findet in Gegenwart nahezu der gesamten musikalischen Prominenz Venedigs beim Besuch der beiden kulturliebenden „Touristen" am *Ospedale* statt. Trotz ihrer verhältnismässigen Länge lohnt es sich, die entsprechende Passage aus Carpentiers Novelle hier weitgehend zu apostrophieren:

> „Und Montezuma [Anm.: der Mexikaner im Kostüm] und Filomeno fragten sich gerade, wozu sie an solch einen Ort gekommen waren, warum sie nicht lieber das Lustgetümmel aufgesucht hatten, wo es Weiber gab – als zwei, fünf, zehn, zwanzig helle Gestalten aus dem Schatten zur Rechten und dem Halbschatten zur Linken sich lösten und heraustraten und mit dem anmutigen Weiß ihrer Hemden aus holländischem Battist, ihren Überwürfen, Schlafhauben und Nachtmützen aus Spitzen die Kutte des Fraters Antonio umringten. Und andere kamen und wieder andere, noch schlaftrunken und ein wenig steif traten sie heraus, aber zwitschernd und vergnügt gingen sie gleich darauf um die nächtlichen Besucher herum, die Halskette Montezumas lupfend und den Neger vor allem beäugend, den sie in die Wangen kniffen, um zu sehen, ob sie echt waren oder nicht vielmehr eine Maske. Und andere kamen herein, immer noch andere, und mit ihnen die Düfte in ihren Haaren, die Blumen an ihren Ausschnitten, die gestickten Pantöffelchen, bis sich das Schiff mit jungen Gesichtern füllte – endlich Gesichtern ohne Larven – lachenden, vor Überraschung leuchtenden Gesichtern, die vollends zu strahlen anfingen, als nun aus den Vorratskammern Rotweinpunsch und Honigwasser, spanischer Rotwein, Himbeerwasser und Mirabellengeist gebracht wurden. Der Meister – so nannten ihn alle – stellte vor: *Pierina del violino ... Caterina del cornetto ... Bettina della viola ... Bianca*

298 Vgl. Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice, S. 237f.
299 Vgl. Banti, „After Lavinia's flight", S. 248.
300 Vgl. u. a. Franz Haas, „Klägliches Maskenspiel in Italien.Tiziano Scarpas hochgejubelter Roman ‚Stabat mater'", in: NZZ 28.10. 2009.
301 Vgl. Tiziano Scarpa, Stabat Mater, Berlin 2009.
302 Vgl. S. 67 der vorliegenden Publikation.

Maria organista ... Margherita dell'arpadoppia ... Giuseppina del chitarrone ... Claudia del flautino ... Lucietta della tromba ... Aber weil sie siebzig an der Zahl waren und Meister Antonio, des vielen Becherns wegen, die Waisen verwechselte, verkürzten sich ihre Namen bald auf den des Instruments, das sie spielten. Als hätten die Mädchen keine andere Persönlichkeit und erlangten Leben erst durch den Klang, wies er sie mit dem Finger: *Clavicembalo. .. Viola da brazzo ... Clarino ... Oboe ... Basso di gamba ... Flauto ... Organo di legno ... Regale ... Violino alla francese ... Tromba marina ... Trombone ...*"[303]

Dem folgt eine Art bunter Polonaise durch das Gelände des *Ospedale*, die mehr und mehr ekstatische Züge aufzuweisen beginnt:

„Da es an Herren fehlte, denn Antonio tanzte nicht und die übrigen ruhten sich in ihren Sesseln aus, bildeten sich Paare aus Oboe und Posaune, Horn und Regal, Kornett und Viola, Pikkoloflöte und Chitarrone, während die violini piccoli alla francese in Quadrille mit den Posaunen konzertierten. ‚Alle Instrumente durcheinander', sagte Georg Friedrich. ‚Das ist eine Art phantastischer Sinfonie.' [...] Und das Spiel abbrechend, goß sich Domenico ein letztes Glas hinter die Binde, faßte Margherita dell'arpa doppia um die Taille und verlor sich mit ihr im Labyrinth der Zellen des Ospedale della Pietà ... Aber allmählich zeichnete sich die Morgendämmerung in den hohen Fenstern ab. Die weißen Gestalten kamen zur Ruhe, räumten ihre Instrumente in Etuis und Schränke, mit lustlosen Bewegungen und wie betrübt, nun zu ihren täglichen Beschäftigungen zurückkehren zu müssen. Die fröhliche Nacht starb mit dem Abschied des Glöckners, der sich, plötzlich ernüchtert von dem genossenen Wein, anschickte, die Frühmette zu läuten. Die weißen Gestalten verschwanden gleich Theaterseelen durch die rechte Tür, durch die linke Tür."[304]

Alejo Carpentiers Novelle, voller intermedialer Bezüge und Transformationsprozesse,[305] erwies sich als naheliegende Inspirationsquelle für einen schlicht „Barroco" betitelten Kunstfilm des Regisseurs Paul Leduc aus dem Jahr 1989[306], und am 9. November 2011 fand in Berlin im sogenannten „Fuchsbau" unter dem Titel „Barockkonzert oder Montezuma in Venedig" eine „Szenische Lesung mit Musik, Tanz und Bildproduktionen nach Alejo Carpentier" statt.[307]

Auch die mit ihrem Vampirzyklus weltberühmt gewordene Anne Rice schuf mit „Falsetto" (Original „Cry to Heaven", 1982) einen historischen Roman, in dem sie dem *Ospedale della Pietà* ihre Referenz erwies. Hier ist es die Mutter des Protagonisten Tonio Treschi, die ihre Kindheit und Jugend als Waise am *Ospedale* verbracht und dort bei Antonio Vivaldi persönlich Gesangs- und Violinunterricht erhalten hatte. Ihren Weggang von der Institution und die Eheschließung empfand sie als großes Unglück, sodass sie, melancholisch, unberechenbar und im Übermaß dem Alkohol zugetan, ihre musikalischen Sehnsüchte auf den

303 Alejo Carpentier, Barockkonzert. Novelle aus dem Spanischen von Anneliese Botond, Frankfurt/Main 1976, S. 50f.

304 Ebd., S. 57ff.

305 Für nähere Details vgl. hierzu Monika Schmitz-Emans, „Konzert der Künste: Intermedialität und ästhetische Autoreflexion in Alejo Carpentiers ‚Concierto barroco'", in: Alejo Carpentier (1904–1980). Jahrhundertgestalt der Moderne in Literatur, Kunst, Musik und Politik (= Schriftenreihe da capo 2), hg. v. Elena Ostleitner u. Christian Glanz, Wien u. a. 2004, S. 111–135.

306 Vgl. Helmut Groschup u. Renate Wurm (Hg.), Barroco. Ein Spielfilm von Paul Leduc ohne Dialog. 1989 Mexico/Kuba/Spanien (= Cinematograph-Schriftenreihe 2), Wien 1991.

307 Vgl. Barockkonzert oder Montezuma in Venedig [online verfügbar; URL: http://gof-berlin.livejournal.com/20260.html, 15.05.2012].

Sohn übertrug, der in der Musik seinerseits das vielleicht einzige Bindeglied zur Mutter erkannte:

> „Weißt du […], daß mich damals alle gekannt haben? In ganz Venedig hat man von mir gesprochen. Die Gondolieri sagten, ich wäre von allen vier Musikschulen die beste Sängerin, die beste, die sie je gehört hätten. ‚Marianna, Marianna', mein Name war in den Salons von Paris und London in aller Munde, die Leute kannten mich in Rom. Einen Sommer sind wir in einem Boot die Brenta hinuntergefahren, wir haben in allen Villen gesungen; wenn wir wollten, haben wir danach auch getanzt; wir haben mit den Gästen Wein getrunken … […] Ich hätte zur Bühne gehen sollen!"[308]

Mit der Person der Anna Girò und ihrer wie auch immer gearteten Beziehung zu Vivaldi beschäftigt sich gleich eine Vielzahl an Publikationen,[309] und das Motiv der beiden, charakterlich meist recht unterschiedlich angelegten Schwestern wird innerhalb zahlreicher weiterer Romane variiert. Diesem Ansatz folgend ist insbesondere „The Four Seasons. A novel of Vivaldi's Venice"[310] der amerikanischen Autorin Laurel Corona bekannt geworden, ein Roman, in dem sich die Schwestern Chiaretta und Maddalena (beide wiederum von mysteriöser Herkunft) nach ihrer Kindheit am *Ospedale della Pietà* für unterschiedliche Lebensentwürfe entscheiden: Während Chiaretta in eine aristokratische Familie einheiratet, verbleibt Maddalena als Musikerin am *Ospedale* – dies jedoch nicht zuletzt, da sie in ihren Lehrer Antonio Vivaldi verliebt ist. Innerhalb der amourösen Verwicklungen findet auch Anna Girò ihren Platz, obwohl sie keine der HauptprotagonistInnen ist.

Eine andere auch außerhalb der engsten musikwissenschaftlichen Kreise bekannt gewordene *figlia del coro* des *Ospedale della Pietà*, Anna Maria dal Violon, ist die Heldin von Barbara Quicks gewissenhaft recherchiertem Roman „Vivaldi's Virgins"[311], der sogar eine überraschend gut sortierte Bibliographie vorweisen kann. Im Zentrum steht hier ein weiteres Mal neben der Musik die Suche nach der eigenen Identität, während sich die Protagonistin mit zahlreichen Persönlichkeiten des künstlerischen Lebens wie etwa Domenico Scarlatti, Friedrich Händel, Francesco Gasparini und der Malerin Rosalba Carriera konfrontiert sieht. Als originell fällt jedoch insbesondere eine Passage des Romans auf, in welcher Barbara Quick – im Rahmen ihrer fiktiven Prosa durchaus legitim – eine gewagte Hypothese aufstellt, indem sie Anna Maria niederschreiben lässt:

> „Most recently I have been working on the maestro's first concerto in the series he says he will call *L'Estro Armonico.* He told us that only he and we will know that he has named it thus for the way in which this entire institution hangs upon the monthly moods and bleeding of its female population – *l'estro*, for the time when female animals are in heat. The maestro boasts that he can predict within a day when we'll all come undone with cramps and crying fits, because two weeks before, we always play with the most fantastic frenzy and fancy – our own version of *l'estro*, as he chooses to call it."[312]

Mit Linda Ross Meyers vergleichsweise kurzem Roman „She who sings, prays twice" findet das Thema Eingang in die Jugendliteratur: An Romantik mangelt es zwar auch hier nicht, doch wird diese für eine neue, jüngere Zielgruppe aufbereitet, und somit werden auch

308 Anne Rice, Falsetto, München 1995, S. 34.
309 Exemplarisch sei hier Jürgen Barthelmes, Die Primadonna. Ein Vivaldi-Roman, Berlin 2009, erwähnt.
310 Laurel Corona, The Four Seasons. A novel of Vivaldi's Venice, New York 2008.
311 Barbara Quick, Vivaldi's Virgins, New York u. a. 2007.
312 Ebd., S. 21.

subtile didaktische Zielsetzungen spürbar. Kennt man jedoch den historischen Kontext der im Jahr 1743 angesiedelten Handlung – und an dieser Stelle sei nochmals explizit auf die bereits zuvor zitierten Zeilen Jean-Jacques Rousseaus verwiesen –, so kann man sich des Gefühls skurriler Unwirklichkeit nicht erwehren: Es entspinnt sich die schon zu erwartende Liebesgeschichte diesmal zwischen einem Waisenmädchen der *Pietà* namens Viva und dem genannten französischen Philosophen, dessen Eindruck von den *figlie del coro* uns kennenzulernen bereits vergönnt war.[313]

Schließlich ist noch erwähnenswert, dass das *Ospedale della Pietà* mit Emily Arnold McCullys „The Orphan Singer"[314] selbst im Genre der Bilderbücher für Kinder bereits rezipiert worden ist. Altersgerecht wird hier der Alltag eines Kindes namens Nina am *Ospedale* dargestellt, das heimlich von den Eltern abgegeben worden war, die sich für ihr Kind ein besseres Leben erhofften, aber nicht die finanziellen Mittel besaßen, für den Unterricht des mutmaßlich musikalischen Mädchens aufzukommen. Ein „Happy End" samt Wiedervereinigung der gesamten Familie ist – ansonsten eher die Ausnahme – hier natürlich gewährleistet.

3.3 Wilhelmines „Musenhof". Bayreuth

> „Hier lernt des Jünglings Hand Euclidens Richtscheid führen.
> Die Thonkunst übet sich des Kenners Ohr zu rühren.
> Dort steht ein Marmor Stock an dem der Meisel gräbt:
> Er formt sich, wird ein Mensch; er lehnt sich auf, er lebt."
>
> Georg Friedrich Seiler,
> aus „Baireuth, der Künste Sitz [...]"[315]

Unmittelbar im Anschluss an das zweite Frankfurter Gastspiel der Familie Bon im Jahr 1755 finden wir sie am Hof des Markgrafenpaars von Bayreuth, Wilhelmine und Friedrich von Brandenburg-Bayreuth, wieder. Im Zentrum des musikalischen Interesses der Markgräfin stand insbesondere das Musiktheater, gefolgt von der Kammermusik (einerseits vokal und andererseits besonders solche für Flöte in der Tradition von Quantz und Graun)[316] – wenig überraschend also, dass die Namen Rosas, Girolamos und nun erstmals definitiv auch Anna Bons im Kontext eben jener Gattungen in den entsprechenden Quellen genannt werden.

---

313 Linda Ross Meyer, She who sings, prays twice. The story of an orphan choir girl, a famous philosopher, and the divine power of music, o. O. 2007.

314 Emily Arnold McCully, The Orphan Singer, New York 2001.

315 Im vollständigen Wortlaut: „Baireuth, der Künste Sitz, da Friederich regiert. An dem Gedächtnißtage der glorwürdigen Stiftung der Erlangischen Friedrichs-Universität in der Teutschen Gesellschaft den 22. November 1756 gepriesen von Georg Friedrich Seiler aus Creusen, der Heil. Gottesgelahrtheit Beflissenen. Erlangen 1757". Zit. n. Karl Müssel, Die Akademie der freien Künste und Wissenschaften in Bayreuth (1756–1763). Sonderdruck aus dem Archiv für Geschichte von Oberfranken, Bd. 61, Historischer Verein für Oberfranken 1981, S. 46.

316 Vgl. Sabine Henze-Döhring, „Konzeption einer höfischen Musikkultur", in: Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998 (= Schriften zur Musikwissenschaft 7), hg. v. Peter Niedermüller u. Reinhard Wiesend, Mainz 2002, S. 97ff.

Ein mit dem 28. November 1755 datierter Brief Wilhelmines an ihren Bruder Friedrich II., der die Intermezzo-Aufführungen in Bayreuth thematisiert, nimmt auch auf Rosa Ruvinetti-Bon Bezug. Die Markgräfin hatte, wie klar aus ihren Worten hervorgeht, Rosa Bon zusammen mit Domenico Cricchi bereits in Berlin gehört und beklagte nun sowohl die Abwesenheit des Tenors als auch einen gewissen Abfall in der Leistung der Sängerin: *„La Rosa qui était autrefois à Berlin est ici, ce qui nous a procuré un intermezzo. Son compagnon ne vaut pas à beaucoup Cricchi, et il me semble qu'elle a un peu déchu"*[317].

Dennoch – Rosa Ruvinettis Stimme muss immer noch genügend Überzeugungskraft gehabt haben, dass sie durch das Markgrafenpaar fix engagiert wurde, denn zumindest für die Jahre 1756 bis 1758 ist sie im „Hochfürstlich-Brandenburgisch-Culmbachischen Adreß- und Schreib-Calender" als Sängerin der Bayreuther Hofkapell- und Kammermusik nachweisbar.[318] Im ersten großen Bühnenwerk zu Bayreuth nach der Rückkehr des Markgrafenpaares von ihrer ausgedehnten Italienreise im Frühjahr 1756, der Pasticcio-Oper *Amaltea* auf ein von Wilhelmine verfasstes Libretto (zweisprachig auf Französisch und Italienisch in der Übersetzung von Luigi Stampiglia), sang Rosa Ruvinetti-Bon die Partie der Prinzessin Zamasi neben Maria Giustina Turcotti, welche die Titelrolle übernahm.[319]

Die Uraufführung des in seiner Anlage weitgehend konventionellen und an der Opera seria orientierten *dramma per musica* fand am 10. Mai anlässlich des Geburtstags des Markgrafen statt.[320] Dem vorausgegangen war die „Festa Teatrale" *L'Huomo,* deren Text philosophisch-allegorischen Inhalts Wilhelmine unter Bezugnahme auf antike Theatertradition ebenfalls selbst verfasst hatte. Die Uraufführung des Werks war am 19. Juni 1754 aus Anlass des Besuchs ihres Bruders Friedrichs II. erfolgt und ist nicht zuletzt im Kontext mit Anna Bon di Venezia erwähnenswert, da die Musik – bis auf zwei Cavatinen aus der Feder Wilhelmines – vom Münchner Hofkapellmeister Andrea Bernasconi stammte, der zur Zeit der Ausbildung Annas *maestro di coro* am *Ospedale della Pietà* gewesen war.[321] Obgleich eine weitere Verbindung zwischen Bernasconi und seiner ehemaligen (wenn auch vielleicht nicht unmittelbaren) Schülerin derzeit nicht nachweisbar ist, wird man doch ein weiteres Mal auf die Engmaschigkeit des zeitgenössischen Künstlernetzwerks aufmerksam.

Überhaupt war 1756 ein Jahr großer Ereignisse – nicht nur für die Musikgeschichte durch die Geburt Wolfgang Amadeus Mozarts, sondern auch insbesondere mit Fokus auf Bayreuth, wo Markgraf Friedrich in einer intellektuell-kreativen Reaktion auf die genannte italienische Reise 1754/55 die „Akademie der freien Künste und Wissenschaften" gründete, welche schon in ihrem ersten Jahr um die 150 Schüler verzeichnete.[322] Unter dem im markgräflichen „Adreßkalender" verzeichneten Personal der Akademie findet sich von Anfang an, also von 1756 bis einschließlich 1761, auch der Name *„Hieronymus Bon"* als Lehrer

317 Zit. n. Ludwig Schiedermair, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der Deutschen Oper, Leipzig 1908, S. 130.
318 Vgl. Sabine Henze-Döhring, Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik, Bamberg 2009, S. 119.
319 Vgl. u. a. Schiedermair, Bayreuther Festspiele, S. 146.
320 Vgl. Ruth Müller-Lindenberg, Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens (= Europäische Komponistinnen 2), Köln u. a. 2005, S. 62; auch Reinhard Wiesend, „Markgräfin Wilhelmine und die Oper", in: Paradies des Rokoko. Bd. 2: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, hg. v. Peter O. Krückmann, München 1998, S. 97.
321 Vgl. Henze-Döhring, Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik, S. 99.
322 Vgl. Müssel, Akademie, S. 57; Müller-Lindenberg, Wilhelmine, S. 63.

für Baukunst und Perspektive.[323] Allerdings ist es wichtig, Charakter wie auch politische Bedeutung der Institution richtig zu erfassen:

> „Man wollte in erster Linie Talente entdecken und in den Anfangsgründen fördern. Begabte Kunstjünger hat der Markgraf dann in den Kunstzentren Europas (Rom, Paris u. a.) weiter ausbilden lassen. […] Kein Wunder, daß für den kunstfreudigen Fürsten die Akademie zu einem wichtigen Attribut seiner Residenz und zu einem Stück fürstlicher Repräsentation wurde. Nicht weit vom Schloß entfernt, gehörte das Gebäude der Kunstakademie zu den Häusern der Stadt, die der markgräfliche Planzeichner eigens beschriften und im Stadtplan hervorheben mußte.“[324]

Die Akademie stand dabei natürlich nicht isoliert vom täglichen kulturellen Leben bei Hofe. So gilt es auch insbesondere, ihre Vernetzung mit dem besonderen „Steckenpferd“ der Markgräfin Wilhelmine des Musiktheaters als Repräsentationskunst zu würdigen. Henze-Döhring konkretisiert:

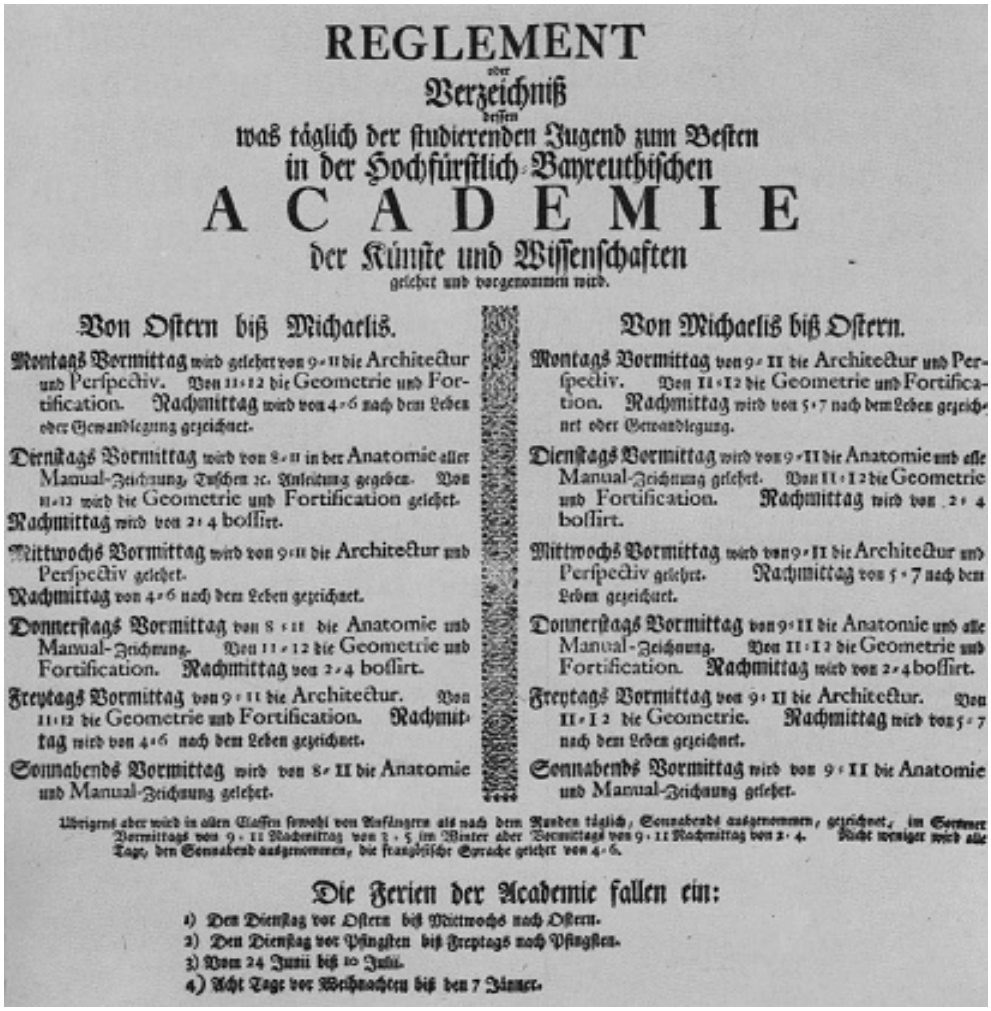
> „Die Verwirklichung ihrer [d. h. Wilhelmines] Intention war überaus kostspielig, bedeutete sie doch die Verpflichtung hochrangiger italienischer Sänger, eines Komponisten, der für diese Sänger zu schreiben verstand, eines versierten Textbearbeiters, von den Tänzern, Bühnenmaschinisten, -architekten und -bildnern, ja den erst zu schaffenden räumlichen Voraussetzungen ganz zu schweigen.“[325]

Die Heranbildung eigener, junger Künstler (vielleicht auch Künstlerinnen) in all jenen Sparten konnte nur von Vorteil sein. Zumindest der Sprachunterricht stand, wie ein Bericht von P. P. Lietök aus dem Sommer 1756 belegt, sowohl Jungen als auch Mädchen offen: *„Außer diesen wird ebenfalls in einem besonderen Zimmer zu Erlernung der italienischen und französischen Sprache Unterricht gegeben, allwo sich nicht minder eine große Anzahl Kinder beiderlei Geschlechts, außer den übrigen Stunden, welche sie in den ordentlichen Stadtschulen zu besuchen haben, einfinden.“*[326]

Weder Lietöks Schilderung noch der erhaltene Stundenplan der Akademie enthalten Hinweise darauf, dass in irgendeiner Form auch musikalische Unterweisung Bestandteil derselben gewesen sei. Nichtsdestotrotz existieren gewisse Hinweise darauf, dass dies doch – wenigstens phasenweise – der Fall gewesen sein muss, so etwa in den eingangs zitierten Versen Georg Friedrich Seilers, der eindeutig darauf Bezug nimmt: *„Die Thonkunst übet sich des Kenners Ohr zu rühren“*[327].

---

323 Vgl. Müssel, Akademie, S. 53. Nach seinem Weggang aus Bayreuth wurde Bon durch Carl von Gontard ersetzt.
324 Ebd., S. 57.
325 Henze-Döhring, „Konzeption einer höfischen Musikkultur“, S. 99.
326 Zit. n. Müssel, Akademie, S. 43.
327 Zit. n. ebd. S. 46.



REGLEMENT
oder
Verzeichniß
dessen
was täglich der studierenden Jugend zum Besten
in der Hochfürstlich-Bayreuthischen
ACADEMIE
der Künste und Wissenschaften
gelehrt und vorgenommen wird.

Von Ostern biß Michaelis.

Montags Vormittag wird gelehrt von 9-11 die Architectur und Perspectiv. Von 11-12 die Geometrie und Fortification. Nachmittag wird von 4-6 nach dem Leben oder Gewandlegung gezeichnet.

Dienstags Vormittag wird von 8-11 in der Anatomie aller Manual-Zeichnung, Tuschen ꝛc. Anleitung gegeben. Von 11-12 wird die Geometrie und Fortification gelehrt. Nachmittag wird von 2-4 bossirt.

Mittwochs Vormittag wird von 9-11 die Architectur und Perspectiv gelehrt. Nachmittag von 4-6 nach dem Leben gezeichnet.

Donnerstags Vormittag von 8-11 die Anatomie und Manual-Zeichnung. Von 11-12 die Geometrie und Fortification. Nachmittag von 2-4 bossirt.

Freytags Vormittag von 9-11 die Architectur. Von 11-12 die Geometrie und Fortification. Nachmittag wird von 4-6 nach dem Leben gezeichnet.

Sonnabends Vormittag wird von 8-11 die Anatomie und Manual-Zeichnung gelehrt.

Von Michaelis biß Ostern.

Montags Vormittag von 9-11 die Architectur und Perspectiv. Von 11-12 die Geometrie und Fortification. Nachmittag wird von 5-7 nach dem Leben gezeichnet oder Gewandlegung.

Dienstags Vormittag wird von 9-11 die Anatomie und alle Manual-Zeichnung gelehrt. Von 11-12 die Geometrie und Fortification. Nachmittag wird von 2-4 bossirt.

Mittwochs Vormittag wird von 9-11 die Architectur und Perspectiv gelehrt. Nachmittag von 5-7 nach dem Leben gezeichnet.

Donnerstags Vormittag von 9-11 die Anatomie und alle Manual-Zeichnung. Von 11-12 die Geometrie und Fortification. Nachmittag wird von 2-4 bossirt.

Freytags Vormittag von 9-11 die Architectur. Von 11-12 die Geometrie. Nachmittag wird von 5-7 nach dem Leben gezeichnet.

Sonnabends Vormittag wird von 9-11 die Anatomie und Manual-Zeichnung gelehrt.

Übrigens aber wird in allen Classen sowohl von Anfängern als nach dem Runden täglich, Sonnabends ausgenommen, gezeichnet, im Sommer Vormittags von 9-11 Nachmittag von 3-5 im Winter aber Vormittags von 9-11 Nachmittag von 2-4. Nicht weniger wird alle Tage, den Sonnabend ausgenommen, die französische Sprache gelehrt von 4-6.

Die Ferien der Academie fallen ein:

1) Den Dienstag vor Ostern biß Mittwochs nach Ostern.
2) Den Dienstag vor Pfingsten biß Freytags nach Pfingsten.
3) Vom 24 Junii biß 10 Julii.
4) Acht Tage vor Weihnachten biß den 7 Jänner.

Abb. 16 Stundenplan der Akademie[328]

Weitere Indizien für eine entsprechende Musikabteilung hat Irene Hegen zusammengetragen, die, auch unter dem Vorbehalt der gerade im gegebenen Zusammenhang äußerst verwechslungsanfälligen terminologischen Ähnlichkeit des zeitgenössischen Begriffs „Musikalischer Akademien" für Konzertveranstaltungen, letztendlich eindeutig für die Existenz einer solchen sprechen.[329] Auch standen, einer Liste der „Clavecins" Wilhelmines zufolge, drei dieser Instrumente in den Räumen der Akademie – ein weiteres aber bei *„Madame Bon"*,

328 In: Müssel, Akademie, Bildteil. „Architectur und Perspectiv" wurde jeweils am Montag und Mittwoch von 9 bis 11 Uhr Vormittag gelehrt.

329 Vgl. Irene Hegen, „Neue Dokumente und Überlegungen zur Musikgeschichte der Wilhelminezeit", in: Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998 (= Schriften zur Musikwissenschaft 7), hg. v. Peter Niedermüller u. Reinhard Wiesend Mainz 2002, S. 47ff.

also bei Rosa Ruvinetti.[330] Dieser Umstand ist umso aufschlussreicher im Zusammenhang mit deren Tochter Anna Bon, die im Vorwort ihrer Flötensonaten (von der Komponistin als *Divertimenti* bezeichnet) op. 1 von 1756 betont, dass ihr Instrument das Cembalo sei.[331] Denn was für Frankfurt am Main im Jahr 1755 eine – wenngleich quellengestützte – Vermutung bleibt, wird nun in Bayreuth zur Gewissheit: Anna Bon hat sich ihren Eltern angeschlossen und weilt nun ebenfalls am Hof des Markgrafenpaars, wie der im Gründungsjahr der Akademie bei Balthasar Schmids Witwe in Nürnberg[332] erschienene Druck ihres Opus 1 bestätigt, den sie dem Markgrafen Friedrich zueignete:

> „Bey Balthasar Schmid seel. Wittib / wohnhafft im Nonnen=Gäßlein alhier / ist sauber gestochen herauskommen: VI. Sonate da Camera, per il Flauto Traversiere e Violoncello o Cembalo, dedicate ALL'ALTEZZA SERENISSIMA di FEDERICO Margravio, Regnante di Brandenburg-Culmbach &c. Composte de Anna Bon di Venezia Virtuosa di Musica di Camera all'attuale Servizio ell Altezza Serenissima sudetta e presentemente in età d'anni se deci. Opera prima"[333]

Der ausführliche Widmungstext der jungen Musikerin ist äußerst informationsträchtig, wirft aber gleichzeitig auch eine Reihe an Fragen auf. Ihr Alter mit 16 Jahren beziffernd und somit bereits in durchaus noch sehr jungen Jahren die Wahrheit zu Gunsten eines „Beinahe-Wunderkindstatus" modifizierend, verweist Anna auch im Dedikationsschreiben selbst nochmals explizit auf ihre Jugend: *„all'età di chi compone"*[334]. Diese Information, zusammen mit den entsprechenden Hinweisen Annas zu ihren Opera 2 und 3, war bislang die einzig bekannte Quelle zu ihrem mutmaßlichen Geburtsjahr, das dementsprechend in der Literatur meist für 1739 oder 1740 vermutet wurde.[335] Wie bereits zuvor im sich auf die Geburt Anna Bon di Venezias beziehenden Kapitel der vorliegenden Publikation aufgeklärt werden konnte, hat die Komponistin ihr Alter jedoch offensichtlich um gut ein Jahr „herunterkorrigiert". Des Weiteren spricht Anna Bon von *„alcune mie Composizioni in jscritto* [sic] *per il Flauto"*, also von ihrem Opus 1 bereits vorangegangenen anderen Werken für die Flöte, auf die ihr Widmungsträger aufmerksam geworden sei, was sie in Folge offenbar zu weiteren Kompositionsversuchen ermutigt hat, und kündigt an, ihre Fähigkeiten auf diesem Gebiet weiterhin verbessern zu wollen. Schließlich begründet Bon ihre Widmung dahingehend, dass Markgraf Friedrich III. *„il primo Principe, che ho la fortuna di Servire pensioniera"*, also der erste Fürst sei, bei dem sie das Glück habe, gegen eine Pension dienen zu dürfen; sichtlich wurde sie also maßgeblich durch des Markgrafen Entscheid finanziell unterstützt und, so man ihren Worten Glauben schenken darf, zudem

330 Vgl. Irene Hegen, „Die Komponistin Anna Bon di Venezia. Versuch einer Eingliederung in ihre Zeit, Teil 1", in: Viva Voce 36 (1995), S. 17.

331 Anna Bon, *VI Sonate da Camera per il Flauto Traversiere*, op. 1, Nürnberg 1756. Vgl. ebd., S. 14.

332 Vater Girolamo Bon hat im selben Verlag seine *Sei facili Sonate di Violino con il Basso* veröffentlicht. Vgl. u. a. Irene Hegen, „Anna Bon di Venezia (1738/39/40–?). Versuch einer Eingliederung in ihre Zeit", in: Annäherung VII – an sieben Komponistinnen. Mit Berichten, Interviews und Selbstdarstellungen, hg. v. Clara Mayer, Kassel 1996, S. 29. Irritierend: Obwohl Bon seine künstlerische Vielseitigkeit als Textdichter, Architekt und Maler (insbesondere für die Oper) immer wieder unter Beweis stellte, handelt es sich hier um die einzigen bekannten Kompositionen aus seiner Hand, die zudem zeitgleich mit jenen von Tochter Anna erschienen sind. Möglicherweise hat diese auch unter dem Pseudonym des Vaters komponiert – ein weiteres Indiz dafür, dass sie die wahre Autorin der Violinsonaten sein könnte, wäre auch ihre Ausbildung an der *Pietà*, einer Institution, die auf die Violine spezialisiert war. Eine dahingehende Analyse der überlieferten Werke von Vater und Tochter Bon mag überraschende Entdeckungen offenbaren.

333 Nürnberger Friedens- und Kriegs-Courier 28. Juni 1756.

334 In: Hegen, Die Komponistin Anna Bon di Venezia, S. 14.

335 Vgl u. a. Hegen, Anna Bon di Venezia (1738/39/40–?), S. 31.

unter die Zahl der Kammermusiker bei Hof aufgenommen (*„amessa al numero de Musici di Camera“*).[336]

Die Ankündigung des Erscheinens dieses wie auch der beiden folgenden Werke, den *Sei Sonate per il Cembalo* op. 2 (1758) und den *Sei Divertimenti a Due Flauti e Basso* op. 3 (o. J., 1759) erfolgte im „Nürnberger Friedens- und Kriegs-Courier“. Widmungträgerin von Anna Bons Cembalosonaten – der ersten und bisher einzigen bekannten Komposition für das Instrument, welches sie als das „ihre“ bezeichnete – ist die Nichte des Markgrafen, Ernestine Auguste Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach. Abseits der gängigen Floskeln liest sich die Widmung an die *„ALTEZZA SERENISSIMA“* wie folgt:

> „Sicome la Musica è forse la piu dilettevole occupazione per ricreare lo Spirito di Vostra Altezza Serma inqualche ora del giorno, così (lusingata di poter procurare a me stessa quest'onore e Vantaggio) pongo a Piedi di Va Altza Serma questi sei divertimenti per il Cembalo, Opera Seconda della mia debole Composizione. La Clemenza dell'Altezza V^{a} Ser^{ma} suplirà alle mancanze del Libro, quale vortando in fronte La Illustre Nome dell'Altezza Vostra Serenissima Principessa molto versata in si bell arta comparirà / di piú merito e resterà piu profondo rispetto, benigna gradisca L'Altezza V^{a} Ser^{ma} questo mio tenue tributo, e mi creda sin ch'averò vita DI VOSTRA ALTEZZA SERENISSIMA [...]“[337]

Die im Jänner 1740 geborene und somit mit Anna Bon annähernd gleichaltrige Prinzessin Ernestine Auguste wurde in Bayreuth erzogen, wo sie bis zu ihrer Hochzeit mit Ernst Friedrich III. Carl von Hildburghausen im Juli 1758 lebte. Der samstägliche „Nürnberger Friedens- und Kriegs-Courier“ des 9. Septembers 1758 informiert über die Neuerscheinung unter Angabe der Kosten von 1 Gulden pro Exemplar: *„Sei Sonate per il Cembalo dedicate All'Altezza Serenissima di Ernestina Agusta Sophia Principessa di Sachsen Weimar &c. &c. Composte da Anna Bon di Venezia Virtuosa di Musica di Camera dell'Altezza Serenissima di Bederico* [sic] *Margravio Regnante di Brandenburg Culmbach &c. &c. è Presentemente in eta d'anni dieci sette Opera seconda.“*[338]

Anna Bons *Sei Divertimenti a Due Flauti e Basso* op. 3 schließlich, deren Komposition ebenfalls noch in die Zeit ihres Aufenthalts am Bayreuther Hof fällt, sind dem Kurfürsten von der Pfalz Carl Theodor zugeeignet, dessen Hof in Mannheim in seiner musikhistorischen Bedeutung zu Weltruhm gelangte, und werden ebenfalls im „Friedens- und Kriegs-Courier“ annonciert.[339]

---

336 Anna Bon di Venezia, Vorwort zu den Sonate da Camera, op. 1.

337 Sinngemäß etwa: „Da die Musik die wahrscheinlich angenehmste Beschäftigung ist, den Geist Eurer Durchlaucht für einige Stunden am Tag zu erfreuen, lege ich (geehrt von dieser Möglichkeit und Auszeichnung) Eurer Durchlaucht diese sechs Divertimenti für Cembalo, das zweite Werk meiner bescheidenen Kompositionen, zu Füßen. Durchlaucht sehe über die Schwächen der Partitur, die den erhabenen Namen Eurer in dieser so schönen Kunst sehr bewanderten Durchlaucht trägt, gnädig hinweg und nehme diese meine bescheidene Gabe wohlwollend an. Eurer Durchlaucht ergebene Dienerin.“ Übersetzt von der Verfasserin (mit herzlichem Dank an Mag.^{a} Johanna Rust für die Unterstützung). Anna Bon di Venezia, Sei Sonate Per il Cembalo. Opera seconda, Faksimile d. Ausgabe von 1757, New York o. J. [1998].

338 „Sechs Sonaten für Cembalo, der Durchlaucht Ernestine Auguste Sophie, Prinzessin von Sachsen Weimar &c. &c, gewidmet. Komponiert von Anna Bon aus Venedig, Kammermusikvirtuosin der Durchlaucht Friedrich Markgraf und Herrscher über Brandenburg Culmbach &c. &c., derzeit 17 Jahre alt, Werk Nummer 2.“ Übersetzt von der Verfasserin (mit herzlichem Dank an Mag.^{a} Johanna Rust für die Unterstützung). Nürnberger Friedens- und Kriegs-Courier 9. September 1758.

339 Ebd. 26. Oktober 1759.

Das Verlagsprogramm Balthasar Schmids, der nicht zuletzt dank sorgfältiger Auswahl der von ihm gedruckten Werke zu einem der wichtigsten Vertreter seiner Zunft geworden war, trug – wie auch später das seiner Witwe – durch seine starke Forcierung des „Liebhabersegments" jenen soziokulturellen Entwicklungen Rechnung, wie sie im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit bereits umrissen worden sind.[340] Ein bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufliegendes *„Verzeichnis der musicalischen Wercker* [sic]*, welche bey Balthasar Schmid seel. Wittib in Nürnbeg* [sic] *zu haben sind"*[341], weist prominente Namen auf: Neben Friedrich II. von Preußen sind hier unter anderem Werke von Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach verzeichnet – in unmittelbarer Nachbarschaft zu Johann Nicolai Müllers *Musicalischen Frauenzimmers Musicalisches Divertissement.* Gleichzeitig belegt der Katalog aber auch, dass alle drei zur Bayreuther Zeit entstandenen Kompositionen Anna Bon di Venezias auch einige Jahre noch nach deren erster Drucklegung erhältlich waren.[342]

Mit welchen Persönlichkeiten aus der Musikwelt, seien es SängerInnen, KomponistInnen oder InstrumentalistInnen, Anna Bon am „Musenhof" der Markgräfin Wilhelmine unmittelbaren Umgang hatte und (in welchem Umfang auch immer) von deren Können und Erfahrung profitieren konnte, lässt sich derzeit nicht anhand von Quellen rekonstruieren; man bleibt auf Mutmaßungen und Betrachtung unterschiedlicher Optionen angewiesen. Mit Johann Pfeiffer und Jakob Friedrich Graun nennt Irene Hegen zwei Namen, die als eventuelle Lehrmeister Annas sicherlich in die engere Wahl kämen.[343] Nicht uninteressant mag auch in Hinblick auf ihre späteren in Hildburghausen sich scheinbar verlaufenden Spuren ein möglicherweise um 1758 entstandener Kontakt zu dem ihr ebenfalls beinahe gleichaltrigen Komponisten und künftigen Hildburghausener Kapellmeister Anton Schweitzer (1735–1787) sein, der zur Weiterbildung bei Jakob Friedrich Kleinknecht (1722–1794) nach Bayreuth geschickt worden war.[344] Weiters vermutet Sally Fortino eine Bekanntschaft mit Christian Gottlob Hubert (1714–1793), der nach 1756 offiziell *„Hoff Orgel- & Instrumentenmacher in Bayreuth"* war, was eine wenigstens gelegentliche Zusammenarbeit mit der sich selbst primär als Cembalistin betrachtenden Anna Bon nahe legen würde.[345]

340 Vgl. Horst Heussner, „Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg", in: Die Musikforschung 16 (1963), S. 349f.

341 Erschienen um 1761. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 272/20.

342 Vgl. Heussner, Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg, S. 353–362.

343 Vgl. Hegen, Anna Bon di Venezia (1738/39/40–?), S. 33.

344 Vgl. Hegen, Neue Dokumente, S. 52.

345 Vgl. Sally Fortino, „Women composers associated with Joseph Haydn – a short introduction to some ‚new' keyboard repertoire", in: De Clavicordio III. Proceedings of the International Clavichord Symposium, Mangnano, 24–28 September 1997, hg. v. Bernard Brauchli u. a., Mangnano 1998, S. 245.

Abb. 17 Unbekannte Schauspielerin, um 1750[346]

Rosa Ruvinetti-Bon dürfte noch an der Aufführung eines Intermezzos anlässlich des Geburtstags des Markgrafen am 10. Mai 1758 Anteil gehabt haben.[347] Wenig später schon zeichnen sich jedoch Umwälzungen ab, die wohl auch für die drei Mitglieder der Familie Bon nicht folgenlos geblieben sind. Bereits im Herbst des selben Jahres, am 14. Oktober, verstarb die Markgräfin Wilhelmine; als unmittelbares Resultat der Hoftrauer fielen die Opernaufführungen für das Folgejahr aus. Es mag primär diese Zwangslage gewesen sein, die sowohl Rosa Ruvinetti als auch ihre Tochter Anna erst nach Wien und dann, wiedervereint mit Girolamo Bon, nach Pressburg führte, wo alle drei für 1759 nachweisbar sind. Girolamo Bons Lehrverpflichtung an der Akademie scheint, wie oben bereits angemerkt, bis 1761 weitergelaufen sein – eine Erfüllung derselben von Pressburg aus wäre allerdings gänzlich unmöglich gewesen. Wahrscheinlicher ist, dass sich nach seinem Weggang in Bayreuth eine Lücke auftat, die erst zwei Jahre später durch Carl von Gontard (1731–1791) wieder gefüllt werden konnte.

3.4 In Habsburger Landen

3.4.1 Wien: „Demoiselle Bonn" am Clavecin

> „spectacle müssen sein, ohnedem kan man nicht hier in einer solchen großen residenz bleiben."
>
> Maria Theresia an Graf Jacob von Durazzo, 1759[348]

Zumindest Rosa Ruvinetti-Bon scheint während der Zeit der Anstellung am Bayreuther Hofe auch Engagements zu Gastspielen außerhalb von Bayreuth angenommen bzw. sich nach alternativen Verdienstmöglichkeiten umgesehen zu haben – so finden wir sie etwa im Sterbejahr der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth 1758 als Intermezzosängerin am Wiener Burgtheater wieder. Im selben Jahr entstand Joseph Haydns heute verschollenes Singspiel *Der neue Krumme Teufel* (Hob. XXIXb:1b), dessen erste Aufführung für das Jahr

346 Pastellkreide auf Papier. Es handelt sich um eine der „Comoedianten und Virtuosen" im Dienst der Markgräfin Wilhelmine, die zu ebenjener Zeit am Bayreuther Hof waren wie Rosa Ruvinetti-Bon und ihre Tochter Anna. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Inv.-Nr. BayNS. G 86, Bayreuth, Neues Schloss, Pastellzimmer, R.1.13.

347 Vgl. Henze-Döhring, Markgräfin Wilhelmine, S. 119; Schiedermair, Bayreuther Festspiele, S. 148f.

348 Zit. n. Monika J. Knofler, Das Theresianische Wien. Der Alltag in den Bildern Canalettos, Wien u. a. 1979, S. 69.

1759 in Wien nachgewiesen werden kann. Der Text stammte von Joseph Felix Kurz (genannt „Bernardon"), der das Werk als Opera comique später unter anderem auch im „Grünen Stübl" zur Zeit des Reichstags in Pressburg am 29. Oktober 1764 zur Aufführung brachte.[349] Es ist also keineswegs ausgeschlossen, dass bereits damals eine erste Begegnung zwischen Haydn und einem Mitglied der Familie Bon stattgefunden hat, die auch Annas weitere Biographie hätte beeinflussen können.[350] Diese Möglichkeit, obschon natürlich gegeben, gilt es jedoch nicht überzubewerten. Maßgeblicher könnten für das spätere Engagement nach Eisenstadt eher die verwaltungsstrukturellen Umstände des Burgtheaters in jener Phase gewesen sein:

Seit 1754 hatte Graf Jacob von Durazzo die Leitung des Hoftheaters inne, musste aber schon bald darauf mit finanziellen Schwierigkeiten und Fehlbeträgen kämpfen, was ihm den Unmut der Kaiserin Maria Theresia einbrachte und dazu führte, dass die 1758 eben erst eingeführten italienischen Intermedien wieder abgesetzt wurden. Robert Haas beobachtet dazu: *„Es heißt in der Gebarungskritik, daß sie von gar keinem Nutzen für die Kassa gewesen wären. Das ist sehr auffallend, da es sich doch um ein Gastspiel der berühmten Intermezzokünstler Rosa Ruvinetti-Bon und Domenico Cricchi handelte, wie aus den Textbüchern hervorgeht."*[351]

Die Folge der Beschwerden gegen Durazzo war, dass 1759 Paul Anton von Esterházy *„als Aufsichtsorgan der Geldwirtschaft im Theaterwesen auf den Plan"*[352] trat. Der Fürst, dem selbstverständlich eine Loge im Burgtheater zur Verfügung stand, wird Rosa Ruvinetti mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf der Bühne erlebt haben, da diese auch im Folgejahr 1759 in dem zweiaktigen Intermezzo *Il Conte Immaginario* in Erscheinung trat; zudem übernahm sie – ein weiteres Mal an der Seite ihres bewährten Buffo-Partners Domenico Cricchi – die Titelrolle in *Madame Vezzosa*. Das Datum der Erstaufführung ist allerdings nicht exakt bestimmbar.[353] Gustav Zechmeister schließt aus der Tatsache, dass die Darsteller nicht in den Abrechnungen der „Theatral Cassa" aufscheinen, dass sie somit einer Wandertruppe angehören mussten. In Frage kommt dabei nur jene des Angelo Mingotti, für die Zahlungen aus der „Theatral Cassa" im Dezember 1758 sowie im Jänner und Februar 1759 nachgewiesen sind.[354] Als etwas problematisch mag bei aller verführerischen Logik des Gedankengangs sich erweisen, dass Philipp Gumpenhuber in seinem „Repertoire", das mitunter eine der wichtigsten Quellen für Theater- und Opernaufführungen in der Periode darstellt, die fraglichen Darbietungen der *Madame Vezzosa* im Februar für den 8., 11., 14. und 27. des Monats verzeichnet, ohne jedoch jemals eine Rosa Bon (oder auch eine Rosa Ruvinetti, gleich welcher Schreibweise) unter den „Actrices" zu

349 Vgl. Milena Cesnaková-Michalcová, Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei, Köln u. a. 1997, S. 49; vgl. auch Robert Haas, „Die Musik der Wiener deutschen Stegreifkomödie", in: Studien zur Musikwissenschaft (= Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 12), hg. v. Guido Adler, Wien 1925, S. 26 u. S. 40.

350 Vgl. Hegen, Anna Bon di Venezia (1738/39/40–?), S. 36.

351 Robert Haas, Gluck und Durazzo im Burgtheater (Die Opera Comique in Wien), Zürich u. a. 1925, S. 34. Haas nennt neben der *Madame Vezzosa* das Intermezzo *Il Giocatore*; das entsprechende Libretto war zum Entstehungszeitpunkt der vorliegenden Publikation in der Österreichischen Nationalbibliothek allerdings nicht auffindbar.

352 Ebd.

353 Vgl. Gustav Zechmeister, Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776 (= Theatergeschichte Österreichs 3/2), Wien 1971, S. 16.

354 Vgl. ebd., S. 240.

nennen.[355] Andererseits ist jedoch auch Gumpenhubers Opus magnum weder frei von Fehlern noch lückenlos, sodass Zechmeisters These in jedem Fall ernsthaft in Betracht gezogen werden muss. Was die kulturpolitischen Folgen der von der Mingotti-Truppe gegebenen Intermezzi betrifft, wird dieser jedenfalls geradezu euphorisch:

> „Die Mingotti-Truppe war, überblickt man die letzten Jahrzehnte, die einzige Wandertruppe gewesen, welche die Wiener Bühnen bespielen durfte, ohne in Konflikt mit der Stadt Wien zu geraten; sie blieb nicht die letzte. [...] Jedoch, was für ein Signal war das Gastspiel der Mingotti-Truppe in Wien! Was für ein Vorzeichen für die nun in vollem Umfang aufzunehmende italienische Oper. Neue Kräfte wurden von Durazzo 1761/62 engagiert: Clementina Baglioni, Rosa Ruvinetti-Bon, Giuseppe Gallieni, Domenico Giardini, Franziska Gschillin, Catherina Pilaja, Barbara Rhem, Pietro Tibaldi und Francesco Roselli.“[356]

Und tatsächlich treffen wir in der Saison 1761/62 im Rahmen der Musikalischen Akademien im Theater nächst der Burg nicht nur wieder auf Rosa Ruvinetti-Bon, sondern auch auf ihre Tochter Anna.[357] Hierbei handelte es sich keineswegs um unbedeutende Ereignisse; vielmehr legten alle namhaften SängerInnen und VirtuosInnen, die nach Wien kamen, großen Wert darauf, bei den Akademien in Erscheinung zu treten.[358] Kurz gesagt: Mit ihnen gaben die jeweiligen KünstlerInnen in der Hauptstadt der Habsburgermonarchie ihre Visitenkarte ab. Die Gegenprobe durch Gumpenhuber[359] erweist sich diesmal als erfolgreich. Mehr noch, der Eintrag vom 27. November 1761 belegt, obgleich in verwirrender Schreibweise, erstmals auch einen Auftritt Annas in Wien: *„La 2.de Academie de Musique / ont chanté / Mesd^{es} Teiber / Rosa Bonn pour la 1.er fois. / Concert ont joué / La même D:^{le} Bonn sur le Clavecin / Le S^{r}. Leitgeb sur le Corn de Chasse / et / tous ces airs et Concerts ont éte ent= / melées de nouvelles sinphonies, et d' / une Sinphonie concertée de plusieurs / Instrumens à soeules.“*[360]

Die Differenzierung zwischen Mutter und Tochter Bon fällt anhand dieses Eintrages natürlich sehr schwer. Es bleiben gleich drei Möglichkeiten, das Rätsel um die exakte Identität der beiden Musikerinnen aufzulösen. Nach Modell 1 und Modell 2 wären beide genannten „Bonns“ tatsächlich ident, dann hätten entweder Rosa oder Anna erst gesungen, dann das Clavecin gespielt. Dass es sich solcherart tatsächlich um Rosa handelt, ist allerdings höchst

---

355 Vgl. Philipp Gumpenhuber, Repertoire de Tous les Spectacles, qui ont été donné au Theatre de la Ville depuis le Ier janvier jusqu'au dèrnier Decembre de l'Année 1759 racueilli par Monsieur Philippe Gumpenhuber, Wien, Don Juan Archiv (Kopie), S. 6–10.

356 Gustav Zechmeister, Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776 (= Theatergeschichte Österreichs 3/2), Wien 1971, S. 244.

357 Zu den Quartalsrechnungen dieser Akademien in der „Theatral Cassa“ vgl. Franz Hadamowsky, „Leitung, Verwaltung und ausübende Künstler des deutschen und französischen Schauspiels, der italienischen ernsten und heiteren Oper, des Balletts und der musikalischen Akademien am Burgtheater (Französischen Theater) und am Kärntnerthortheater (Deutschen Theater) in Wien 1754–1764“, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung Bd. 12, Wien 1960, S. 117f.

358 Vgl. Haas, Gluck und Durazzo im Burgtheater, S. 28.

359 Bei allen Zitaten aus Gumpenhubers „Repertoire“ wird in Folge die Originalschreibweise, auch wenn fehlerhaft, übernommen.

360 Philipp Gumpenhuber, Repertoire de tous les Spectacles qui ont été donné au Theatre près de la Cour depuis le I.r janvier jusqu'au dernier Decembre de l'An 1761 recueilli par Philippe Gumpenhuber, Wien, Don Juan Archiv (Kopie). „In der zweiten Musikalischen Akademie haben die Damen Teiber und Rosa Bonn zum ersten Mal gesungen. Das Konzert hat dieselbe Demoiselle Bonn am Clavecin gespielt, der Herr Leitgeb das Jagdhorn und all diese Airs und Konzerte waren durchmischt mit neuen Sinfonien und einer konzertanten Sinfonie für mehrere Instrumente solo.“ Übersetzt von der Verfasserin.

unwahrscheinlich, da es keinerlei Hinweis darauf gibt, dass sie Tasteninstrumente gleich welcher Art gespielt hätte. Ganz anders sieht die Sachlage im Fall Annas aus: von ihr wissen wir, dass sie das Clavecin explizit als Instrument ihrer Wahl betrachtet hat.[361] Mittels dieser Annäherung lassen sich die Optionen dergestalt einengen, dass Gumpenhuber irrt: entweder, was den Vornamen Rosa betrifft (was eher unwahrscheinlich ist), oder insofern, als es sich eben nicht um ein und dieselbe Person handelt. Dass im ersten Teil Rosa Ruvinetti-Bon gesungen, im zweiten aber ihre Tochter das Clavecin gespielt hat, erscheint nicht nur anhand der musikalischen Karriere beider Damen die schlüssigste Interpretation, sondern wird auch anhand der Anrede *„Demoiselle“* zusätzlich bestätigt.

Gumpenhuber setzt das Verwirrspiel in ähnlicher Weise mit drei weiteren Einträgen, nämlich vom 8. und 22. Jänner sowie vom 2. Februar 1762, fort. Den 8. Jänner, so heißt es bei ihm, sang *„la D.lle Anna Robinetta“*, während am Clavecin *„la D.lle Bon“* wirkte.[362] Es liegt nahe, anhand derselben Argumentationslinie wie oben auch denselben Schluss zu ziehen. Gleichzeitig ist hier, wegen des Vornamens Anna, allerdings auch denkbar, dass diesmal tatsächlich Anna Bon sowohl gesungen als auch das Instrument gespielt hat, dabei aber nach Vorbild ihrer Mutter einen Doppelnamen geführt hat, der mit etwas zeitlichem Abstand bei Gumpenhuber sichtlich für Irritation sorgte.

In den Akademien vom 22. Jänner (an der Seite von Johann Joseph Friebert [sic]) und 2. Februar des Folgejahres besteht die Gefahr von Verwechslungen nicht mehr – hier wird jeweils nur Rosa als Sängerin genannt; einmal als *„Bonn Rovinetti“*, ein anderes Mal schlicht mit dem Nachnamen *„Bon“*.[363]

3.4.2 Pressburg: Intervention durch die Kaiserin

> „Die Gränze zwischen Ungarn und Oestreich macht ein für die austretende Donau gemachter Graben, eine halbe Stunde von Preßburg, über welchen eine steinerne Brücke gebaut ist.“
>
> Friedrich Nicolai[364]

In der Zwischenzeit, spätestens aber 1759, hatten auch die übrigen Mitglieder der Familie Bon Bayreuth verlassen und sich nach Pressburg begeben, wo *„Hieronymi Bon, Impresario der Wellischen Opera“* – H. C. Robbins Landon zufolge – bereits 1741 gastiert haben soll.[365] Bei dieser Datierung handelt es sich sehr wahrscheinlich um einen Irrtum, der sich schon bei Horányi findet[366] und durch die Lektüre von Karl Benyovßkys „Theatergeschichtlichen Kleinigkeiten“ zustande gekommen sein dürfte: Es wäre dasselbe Jahr ge-

361 Vgl. S. 92 der vorliegenden Publikation.

362 Philipp Gumpenhuber, Repertoire de tous les Spectacles qui ont été donné au Theatre près de la Cour. Comedies Allemandes, Comedies francoises, Opera italiennes. Academies de Musique de depuis le 1.er Janvier jusqu'au 31 Dec 1762 recueilli par Philippe Gumpenhueber, Wien, Don Juan Archiv (Kopie).

363 Ebd.

364 Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten, Bd. 12, Berlin u. Stettin 1796, S. 70.

365 Zit. n. Howard C. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 1: Haydn: The Early Years 1732–1765, London 1980, S. 370.

366 Vgl. Mátyás Horányi, Das Esterhazysche Feenreich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, Budapest 1959, S. 28.

wesen, in dem Pietro Mingotti mit seiner Truppe, angelockt von den Krönungsfeierlichkeiten Maria Theresias und des Landtages, sowohl Schauspiele als auch Opernvorstellungen in einem eigens vor dem Fischertor errichteten dreistöckigen Theater gab.[367] Als Kapellmeister stand Mingotti Christoph Willibald Gluck zur Seite – eine wahrhaft starke Konkurrenz für Bons Compagnia.[368]

Definitiv jedoch war Girolamo Bon jeweils zur Wintersaison 1759/60 und 1760/61 in Pressburg tätig, wie sich anhand einiger erhaltener Libretti nachweisen lässt; Gemahlin und Tochter dürften anlässlich ihrer Auftritte in den Wiener Akademien wohl allein und nur für kurze Zeit in die Hauptstadt gereist sein. Bei Johann Michael Landerer zu Pressburg gedruckte Textbücher aus jener Zeitspanne, die in der Besetzungsliste sowohl Anna als auch Rosa nennen, sind erhalten geblieben. Es handelt sich um *Arcadia in brenta, opera Bernesca* (1759), *Leucippo ein Schäfergedichte* (1759; Musik von Johann Adolf Hasse), *Don Calandrano. Opera bernesca* (1760), *L'Ipermestra* (1760), *Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica* (Text von Feggejo Polisseno – ein Pseudonym Carlo Goldonis –, Musik von Baldassare Galuppi), *Il Demetrio. Dramma per musica* (1760, Text von Pietro Metastasio und Musik von Niccolò Jomelli) und *Il Ciro riconosciuto. Dramma per musica* (1760, Text von Pietro Metastasio, Musik von Johann Adolf Hasse). Zudem soll das Textbuch der Oper (anderen Quellen zufolge ist es eine Pasticcio-Oper) *Artaserse*, zu der Anna Bon die Musik zumindest mitverfasst haben soll, aus dem Jahr 1761 in Prag erhalten sein.[369]

Wie *Il filosofo di campagna* ist auch *Il Demetrio „a sua Eccelenza il Signor Giuseppe di Starhemberg Conte Del Sacro Romano Impero, Ciamberlano, e Generale di Battaglia alli Servizi di Sua Cesarea Maesta Imperiale, Reale & Apostolica"*[370] dediziert und mit einem ausführlichen Widmungstext versehen, den Girolamo Bon als *„Pittore Architteto, e Direttore dell'Opera"* unterfertigt hat. Der Text selbst liest sich wie folgt:

> „VOSTRA ECCELENZA! Mi viene molto a proposito il detto [*finis coronat opus*] che però applicato in forma diversa, mi servo in questa occasione. Il brevé tempo che abbiamo per giungere alla quadragesima, e la difficoltà della Lingua che impedisce i miei attori ad apprendere a memoria, mi sforza a determinarmi in Musica, qualé per queste ragioni non può á meno che non essere l'ultimo nel Carnovale. Questo dunquè, che con il piu somesso rispetto deico e consacro all'Eccel: Vost: non intendo che fia per coronare la chiusa de i prodotti, ma bensi all'opposto tutto; ciò che il splendore del Nome dell'Eccell: Vost: illustri e coroni il termine di questi miei Teatrali Spettacoli. Non son io che psrlo [sic], ma è già chiara

367 Vgl. Karl Benyovßky, Theatergeschichtliche Kleinigkeiten, Bratislava 1929, S. 36ff., und Milena Cesnaková-Michalcová, „Die Musik auf den slowakischen Bühnen im 17. und 18. Jahrhundert", in: Musik des Ostens (= Sammelbände der J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte 6), hg. v. Fritz Feldmann, Kassel u. a. 1971, S. 65.

368 Vgl. Cesnaková-Michalcová, „Die Musik auf den slowakischen Bühnen im 17. und 18. Jahrhundert", S. 65.

369 Vgl. ebd., S. 68f. Der Versuch, das Textbuch von *Artaserse* während der Entstehungszeit der vorliegenden Publikation in Prag einzusehen, scheiterte leider. Die in der Universitätsbibliothek Egyetemi Könyvtár Budapest erhaltenen Textbücher *Il Demetrio* (1760), 1001; *Don Calandrano* (1760), 1005; *Il filosofo di campagna* (1759), 1002; *Il Ciro riconosciuto* (1760), 1000 sowie die in der Ungarischen Széchényi Nationalbibliothek Budapest aufbewahrten Libretti *Leucippo* ein Schäfergedichte, Preßburg 1759, 203.596/1 (Koll.1.); *Don Calandrano. Opera bernesca*, Presburgo 1760, 203.596/3 (Koll.3.) und *Il Demetrio. Dramma per musica*, Presburgo 1760, 203.596/4 (Koll.4.) werden im Anhang dieser Arbeit auszugsweise veröffentlicht.

370 Zugeeignet also „seiner Exzellenz Joseph von Starhemberg, Graf des Heiligen Römischen Reiches, Kämmerer und Kriegsgeneral zu Diensten seiner Kaiserlichen, Königlichen und Apostolischen Hoheit". Übersetzt von der Verfasserin (mit herzlichem Dank an Mag.ª Johanna Rust für die Unterstützung). Joseph Xaver Graf Starhemberg (1724–1774).

fama, che l'Eccell: Vost: Fia fondatamente versato convenevole ritrovo l'onore ch'io mi dò nel presentemente consecrarli questo libro. Sia effetto della di lei Gentilezza e Grazia il benignemente accoglierlo [come io la supplico] e potrò cosi francamente provare ché, non finis coronat opus, sed opus coronat finem. Cioè il Nome, e la Prottezione dell' Eccell: Vost: illustrerà e coronerà il termine delle nostre fatiche. Con una tale sicurezza mi doni l'onore ch'io mi possa in avvenire gloriare dell'alto suo Patrocinio, e dirmi sempre DELL' ECCELENZA VOSTRA [...]"[371].

Ähnlich, aber denn doch mit deutlichen inhaltlichen Unterschieden, geht Bon im Fall des Librettos zu *Don Calandrano* vor, das er *„Carlo Pálffy de Erdöd, Consigliere Attuale Intimo di Stato, e di Guerra, General-Feld-Maresciallo, e Colonello d'un Regimento de Corazzieri Delle L.L.M.M. Imp. E Rea."*[372] mit folgendem Widmungstext zueignete:

„ECCELENZA! Mancherei al dovuto rispetto, se questo mio nuovo divertimento Bernesco non consecrassi all'inclita e Venerabile Persona Dell' Eccelenza Vostra intelligente amatore della Musica della Lingua, e della Nazione; di cui non solo L'Eccelenza Vostro è il Prottetore ma con Bontà indicibile, si degna d'illustrare il nostro picolo spettacolo, col intervenirvi sovente. Se La Di Lei Clemenza si compiacerà, non dico di gradirlo perche non avrà il merito, ma di accettarlo per effetto di Grazia; mi renderà un inesplicablle giubilo; mi darà Corraggio ad'applicarmi a meglio fervire tutta La Nobilità si Graziosa, ed animerà ogni Attore a fare ogni suo sforzo pér dar piacere. Ecco, che tutto Dall'Eccellenza Vostra dipende pér rendermi Contento; come spero d'esserlo attesa La di Lei Grazia. Mi permetta che con profondo rispetto abbia l'onore d'inchinarla, e di dirmi in avvenire. DELL' ECCELLENZA VOSTRA [...]."[373]

371 Sinngemäß etwa: „Eure Exzellenz! Mir fällt das Sprichwort [finis coronat opus] [Anm.: Das Ende krönt das Werk; lateinisches Zitat, von Ovid] ein, das ich bei dieser Gelegenheit jedoch anders verwende. Die wenige Zeit, die wir bis zur Fastenzeit haben, und die Schwierigkeit der Sprache, die meine Schauspieler daran hindert das Stück auswendig zu lernen, zwingen mich dazu, mich auf die Musik zu konzentrieren, die aus diesen Gründen am letzten Tag des Karnevals nicht fehlen darf. Dies nun ist es also, was ich mit dem größten Respekt Eurer Exzellenz widme: Ich beabsichtige nicht, die Darbietungen mit diesem Werk zu krönen, ganz im Gegenteil; vielmehr soll der Glanz des Namens Eurer Exzellenz das Ende dieser Theaterspektakel auszeichnen und diese krönen. Es ist nicht an mir, es zu sagen, aber es ist bekannt, dass Eure Exzellenz mir die Ehre gönnt, die mir dadurch zuteil wird, dass ich Euch dieses Textbuch widme. Es sei Eurer Freundlichkeit und Gnade zu verdanken, es wohlwollend anzunehmen [wie ich es erbitte], sodass bewiesen werden kann, dass non finis coronat opus, sed opus coronat finem [Anm.: dass nicht das Ende das Werk krönt, sondern das Werk das Ende]. Das heißt, dass der Name und der Schutz Eurer Exzellenz das Ende unserer Anstrengungen auszeichnen und krönen wird. Gebt mir mit großer Sicherheit die Ehre, dass ich mich in Zukunft Eures hohen Schutzes rühmen und immer sagen kann: EURER EXZELLENZ ergebener Diener." Übersetzt von der Verfasserin (mit herzlichem Dank an Mag.ª Johanna Rust für die Unterstützung). *Il Demetrio. Dramma per musica*, Presburgo 1760, Ungarische Széchényi Nationalbibliothek Budapest, 203.596/4 (Koll.4.).

372 „Carl Pálffy ab Erdöd, aktueller vertraulicher Staats- und Kriegsberater, General-Feld-Marschall und Oberst eines Heeres von Kürassieren Ihrer Majestät des Kaisers und der Königin." Übersetzt von der Verfasserin (mit herzlichem Dank an Mag.ª Johanna Rust für die Unterstützung). Carl Hieronymus Graf Pálffy ab Erdöd (1735–1817), 1807 in den Fürstenstand erhoben, war u. a. Besitzer von Marchegg und Oberhauptmann des königlichen Schlosses zu Pressburg.

373 *Don Calandrano*, Presburgo 1760, Ungarische Széchényi Nationalbibliothek Budapest, 203.596/3 (Koll.3.). Sinngemäß etwa: „Exzellenz! Es würde mir am gebührenden Respekt fehlen, wenn ich mein neues Divertimento Bernesco nicht Eurer Exzellenz widmen würde, seid Ihr nicht kluger Bewunderer der Musik der Sprache und der Nation, die Eure Exzellenz nicht nur fördert, sondern deren kleinen Vorstellungen Ihr oft mit großer Güte beiwohnt und ihnen dadurch an Bedeutung verleiht. Wenn Eure gütige Exzellenz sich mit dem neuen Divertimento zufrieden gibt, ich sage nicht, dass Ihr es gerne annehmen werdet, da es das nicht verdient, aber Ihr werdet es dank Eurer Gnade akzeptieren, wird mich das äußerst glücklich machen. Es wird mir den Mut geben, mich zu bemühen, dem so gütigen Adel bestmöglich zu dienen, und es wird jedem Schauspieler die Kraft geben, auf der Bühne sein Bestes zu geben. So hängt mein ganzes Glück von Eurer Exzellenz ab; ich hoffe sehr auf das Glück, die Gunst Eurer Exzellenz zu erhalten. Eure Exzellenz erlaube mir,

Leucippo ist dagegen schlicht *„denen Hochgnädigen Damen und Cavaliers der Hochedlen Stadt Preßburg“* gewidmet[374] – und Girolamo Bon tat wohl daran, sich mit der ansässigen Aristokratie gutzustellen. Er hatte das Theater im Schießgraben, eine schlichte Holzbude (in den Textbüchern *„Sisgrom“* genannt), gepachtet, wo er zweimal in der Woche komische und dreimal ernste Opern gab; der Adel plante jedoch, ein moderneres und besser ausgestattetes Theater im zentral gelegenen „Grünen Stübel“ einzurichten.[375] Bon fürchtete die daraus möglicherweise entstehende Konkurrenz, wollte zumindest selbst gleich in das neue Theater übersiedeln und scheute sich nicht, erst beim Stadtrat Beschwerde zu erheben, um sich in nächster Instanz gleich direkt an die Kaiserin zu wenden. Den Adel vor Ort überzeugte er mit Taten anstatt mit Worten: *„Bon, der mit seiner italienischen Gesellschaft gute Opernvorstellungen gab, hatte die Aristokratie für sich gewonnen, welche es bei Maria Theresia durchsetzte, daß er auch die Bewilligung bald erhielt.“*[376] Da der Magistrat trotz kaiserlicher Anordnung nicht gewillt war, Bon die neue Bühne zur Pacht zu überlassen, brauchte dieser auch alle Unterstützung, die er bekommen konnte; die leidige Angelegenheit zog sich weiter hin und Bon wurde wieder auf das Theater im Schießgraben zurückverwiesen.

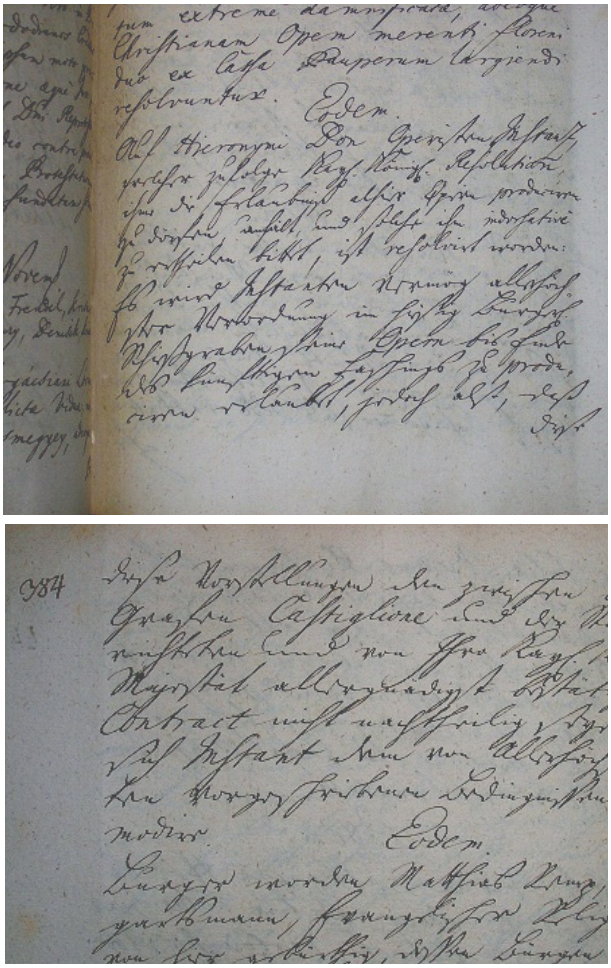


Abb. 18 Eintrag im Protocollum Actionale[377]

„Eodem. Auf Hieronymi Bon Operisten Instanz, / welcher zufolge Kays. Königl. Resolution / ihm die Erlaubniß alhir Opern produziern / zu dürfen anhält, und solche ihm indorsative / zu ertheilen bittet, ist resolvirt worden: / Es wird Instanten vermög allerhöch= / ster Verordnung im hiesig Bürgerl. / Schießgraben

mich mit großem Respekt zu verneigen, und sie gebe mir die Möglichkeit, auch in Zukunft sagen zu können: EURER EXZELLENZ ergebener Diener.“ Übersetzt von der Verfasserin (mit herzlichem Dank an Mag.[a] Johanna Rust für die Unterstützung).

374 *Leucippo*, Presburg 1759, Ungarische Széchényi Nationalbibliothek Budapest, 203.596/1 (Koll.1.).

375 Vgl. Cesnaková-Michalcová, Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei, S. 46f. u. dies., „Die Musik auf den slowakischen Bühnen im 17. und 18. Jahrhundert“, S. 69.

376 Vgl. Karl Benyovßky, Theatergeschichtliche Kleinigkeiten, Bratislava 1929, S. 37ff.

377 Stadtarchiv Bratislava: Protocollum Actionale, 1760, S. 467–473.

seine Opern bis Ende / des künftigen Faschings zu produ= / ciren erlaubt, jedoch alst, daß / diese Vorstellungen den zwischen dem / Grafen Castiglione und der Stadt er= / richteten und von Ihro Kays. Königl. / Majestät allergnädigst bestätigten / Contract nicht nachtheilig seyen, und / sich Instant dem von Allerhöchsten Or= / ten vorgeschriebenen Bedingnissen accom= / modire.“[378]

Auf die tatkräftige Unterstützung seines adeligen Publikums konnte Bon weiterhin zählen. Offenbar waren seine Operndarbietungen von beachtlicher Überzeugungskraft, wurde doch sogar eine Art Sammlung für den Operisten durchgeführt, bei welcher eine *„wesentliche Summe“*[379] zusammenkam. Unter diesen Umständen erscheinen die oben zitierten ausführlichen Widmungstexte in einem gänzlich neuen Licht und reichen wohl (dies sei an dieser Stelle durchaus wertungsfrei angemerkt) tatsächlich über die formelhaft-opportunistische Höflichkeit hinaus, aus welcher die meisten anderen Zueignungen künstlerischer Werke im 18. und 19. Jahrhundert wohl entstanden sind.

Mit interessanten und in der Folge nicht zu vernachlässigenden Informationen sieht man sich konfrontiert, wenn man die Liste der DarstellerInnen näher betrachtet und in Kontext mit der geographischen Lage Pressburgs setzt: Das Textbuch des *Don Calandrano* weist ebenso wie jenes des *Filosofo di campagna* nur die Personen der Handlung aus; wir erfahren also nichts über die Besetzung. Ganz anders ist die Sachlage im Fall von *Il Ciro riconosciuto:* Rosa Ruvinetti übernahm hier die Rolle der Mandane an der Seite Leopold Dichtlers, der den Arpago gab. Erstmals sind auch Auftritte Anna Bons auf der Opernbühne nachweisbar. Die Darstellerliste von *Il Demetrio* belegt ihren Auftritt in der Rolle der Barsene, während Rosa Bon als Cleonice, Karl Friberth als Alceste und Leopold Dichtler als Fenicio auftraten. Friberth übernahm auch die Hauptrolle in *Leucippo*, während die Dafne von Rosa, die Climene aber von Anna Bon dargestellt wurde. Auch Dichtler trat hier ein weiteres Mal mit Mutter und Tochter Bon auf, diesmal als Narete.[380]

3.4.3 Eisenstadt: Letzte Station einer Musikerkarriere?

„L’augusto Prence serba a noi Giove
e sia ricolmo d’ogni piacer.
Se del suo amore siamo sicuri
a noi non resta che più goder.“
Girolamo Bon?[381]

Weit mehr als an der Familie Bon war die Musikgeschichtsschreibung bisher an Karl Friberth und Leopold Dichtler wegen deren Beziehungen zu Joseph Haydn und dem Esterházyschen Fürstenhof interessiert. Friberth war 1759, während seines ersten Jahres in Diensten Fürst Paul Anton Esterházys, als *„Hof Musicus“*, zusammen mit dem Violinisten Luigi Tomasini auf eine Studienreise nach Venedig geschickt worden.[382] Die Zeit des Auf-

378 Ebd.
379 Zit. n. Cesnaková-Michalcová, „Die Musik auf den slowakischen Bühnen im 17. und 18. Jahrhundert“, S. 69.
380 Siehe Anhang.
381 Chor aus der Kantate *Destatevi, o miei fidi* (Hob. XXIVa:2) von 1763. Der italienische Text stammt möglicherweise von Girolamo Bon.
382 Vgl. Ingrid Fuchs u. Leopold Vobruba, „Studien zur Biographie von Karl Friberth“, in: Studien zur Musikwissenschaft (= Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 34), hg. v. Othmar Wessely, Tutzing 1983, S. 30.

enthalts der beiden Musiker in der Serenissima fiel mitten in das viel beschworene italienische „Sommerloch“ und war somit denkbar unglücklich gewählt. Es erstaunt nur wenig, wenn Friberth und Tomasini in einem Brief vom 28. Juli des Jahres klagten, dass es *„nicht gar gutt aussiehet, so wohl die lebensmittel anlangendt, als auch was das lehrnen betrift“*[383], und in der Konsequenz nach erfolgter Deckung der Reisekosten durch einen fürstlichen Beauftragten nach Wien zurückkehrten. Noch im selben Jahr, also unmittelbar darauf, finden wir, wie oben schon gezeigt wurde, Karl Friberth als Tenor in der Operntruppe Girolamo Bons wieder; und das, obwohl der Sänger ja bereits in Esterházyschen Diensten stand. Für das Jahr 1761 ist von dem Haydn-Biographen Giuseppe Carpani eine nicht belegbare, wenn auch durchaus spannende Anekdote überliefert, welcher zufolge Friberth es gewesen sei, der durch seine eines Figaro würdige Intervention die Anstellung des Komponisten als neuen Vizekapellmeister bei Fürst Anton Esterházy überhaupt erst ermöglichte:

> „Friberth, der sich von Carpani Freund und Bewunderer Haydns nennen läßt, veranlaßte Haydn, der aufgrund verschiedener Umstände dem Fürsten noch nicht persönlich bekannt war, zum Geburtstag von Fürst Paul Anton eine festliche Symphonie zu schreiben. Bei der Aufführung des Werkes unterbrach der Fürst bereits im ersten Allegro und fragte Friberth, wer die Symphonie komponiert hätte. Daraufhin holte Friberth den in einer Ecke des Saales wie angewurzelt stehenden, zitternden Haydn, den der Fürst sofort in seine Dienste stellen wollte. Als er den Komponisten jedoch nach seinem Namen fragte und feststellen mußte, daß er diesen bereits engagiert hatte, befahl er, daß Haydn, den er in der ersten Anrede aufgrund seines dunklen Teints als Mohren bezeichnet hatte – dieser Spitzname blieb ihm angeblich Jahre erhalten – , sich wie ein fürstlicher Musiker zu kleiden, um damit auch in der äußeren Erscheinung seiner neuen Anstellung gerecht zu werden.“[384]

Auch wenn diese Episode den (indirekten) Einfluss, den Friberth auf die Ereignisse am Fürstenhof nahm, mit hoher Wahrscheinlichkeit überzeichnet darstellt, ist durch seine Person doch eine deutliche Verbindung dorthin gegeben. Dies mochte der Bon’schen Truppe zugute gekommen sein, als sie am 12. Mai 1762 Quartier im Eisenstädter Gasthof „Greifenwirth“ bezog.[385] Fürst Nikolaus, der später unter dem Beinamen der „Prachtliebende“ bekannt wurde, hatte inzwischen das Erbe des überraschend verstorbenen Karl Anton angetreten. Am 1. Juli erfolgte dann, nach offensichtlich erfolgreich gebotenen Kostproben ihrer musikalischen wie bildnerisch-künstlerischen Fähigkeiten, auch die Anstellung der Operntruppe in Eisenstadt. Die Ausfertigung des entsprechenden Vertrages betrachtet Horányi *„als erste*[n] *Schritt jener allgemeinen Regulierung der Kunstangelegenheiten* […]*, die von Nicolaus dem Prachtliebenden nach Antritt des Majorates vorgenommen wurde.“*[386]

383 Zit. n. ebd.
384 Ebd., S. 31f.
385 Vgl. Horányi, Das Esterhazysche Feenreich, S. 28; auch Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 1, S. 370.
386 Horányi, Das Esterhazysche Feenreich, S. 32.

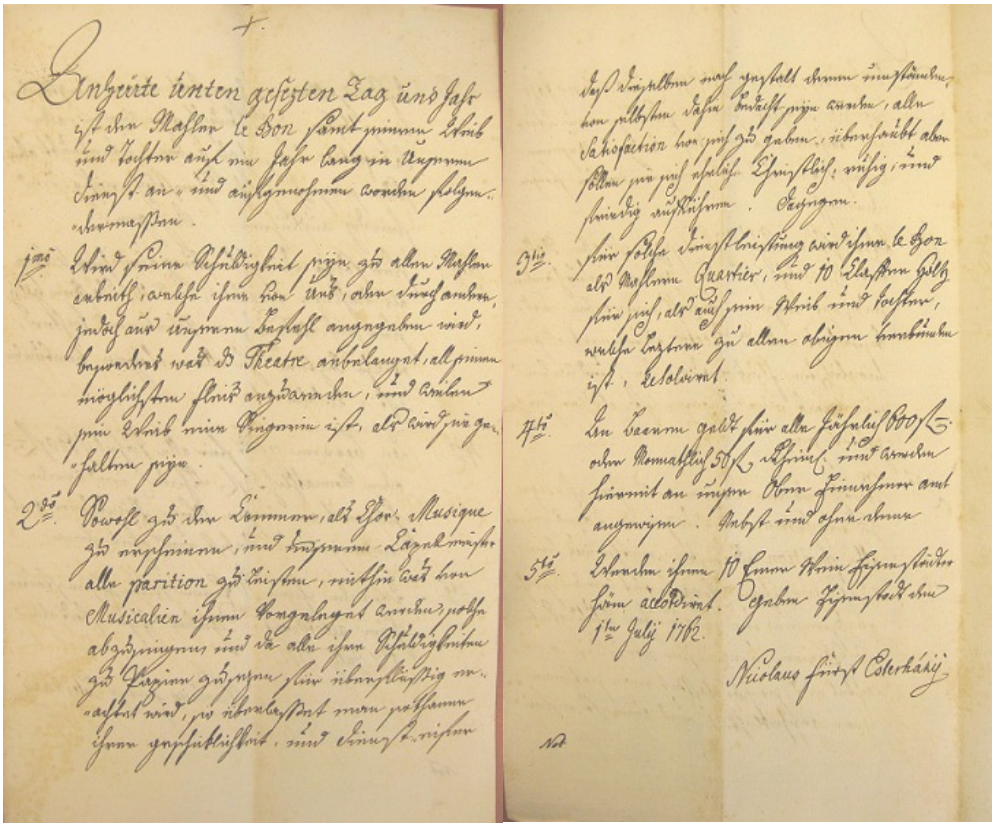


Abb. 19 Anstellungsvertrag der Familie Bon, 1762[387]

„Den heute unten gesetzten Tag und Jahr / ist der Mahler Le Bon samt seinem Weib / und Tochter auf ein Jahr lang in Unserem / Dienst an= und aufgenohmen worden folgen= / dermassen. 1mo. Wird seine Schuldigkeit seÿn zu allen Mahler / arbeith, welche ihme von uns, oder durch andere, / jedoch aus unseren Befehl angegeben wird, / besonders was das Theatre / anbelanget, all seinen / möglichsten Fleiß anzuwenden, und weilen / sein Weib eine Singerin ist, als wird sie ge= / halten seÿn. / 2do. Sowohl zu den Cammer, als Chor= Musique / zu erscheinen, und unserem Capellmeister / alle parition zu Leisten, mithin was von / Musicalien ihnen Vorgeleget werden, solche / abzusingen und da / alle ihre Schuldigkeiten / zu Papiere zu setzen für überflüssig er= / achtet wird, so überlasset man sothanen / ihrer geschicklichkeit, und Dienst=eifer / daß Dieselben nach gestalt deren umständen, / von selbsten dahin bedacht seyn werden, alle / Satisfaction von sich zu geben, überhaubt aber / sollen sie sich ehrlich, Christlich, ruhig, und friedig aufführen. Dagegen. / 3^{tio}. für solche dienstleistung wird ihme le Bon / als Mahlern Quartier, und 10 Klafter Holtz / für sich, als auch sein Weib und Tochter, / welche Letztere zu allen obigen verbunden / ist, resolviret. / 4to. An Baaren gelt für alle jährlich 600 fl. / oder Monatlich 50 fl. Rheinl: und werden / hiermit an unser Ober Einnehmer amt angewiesen. Nebst und

387 ED N471.

ohne deme / 5to. Werden ihnen 10 Eimer Wein Eisenstädter / hain accordiret. Geben Eisenstadt den / 1ten Julÿ 1762. / Nicolaus Fürst Esterházÿ“[388]

Das von Girolamo Bon unterzeichnete Gegenstück zu diesem Vertrag befindet sich in Budapest.[389] Der Kontrakt besagt, dass der *„Mahler Le Bon samt seinem Weib und Tochter auf ein Jahr lang“* – eine Befristung, bei der es nicht bleiben sollte – gegen eine Bezahlung von 600 Gulden, sowie Quartier, 10 Klaftern Holz und 10 Eimern Wein in den Dienst des Fürsten genommen wird, wobei Anna neben ihren Eltern ohne weitere Erwähnung sozusagen mitgeführt wird. Diese durchaus übliche Vertragsformulierung, die auch das Jahresgehalt für einzelne Mitglieder einer Familie zusammenfassend nennt, findet sich in vergleichbarer Weise auch in anderen Fällen wieder. Man begegnet dieser Praxis etwa im Fall von Barbara Ripamonti, einer „Prima Buffa“, und deren Ehemann, dem Geiger Francesco Ripamonti: *„Die Besoldung wurde in den Gagenlisten, wie es bei Ehepaaren, die zur gleichen Zeit engagiert waren, üblich war, zusammengezogen eingetragen. Das Jahresgehalt der Ripamontis bestand aus 1100 Gulden und wurde in monatlichen Raten ausgezahlt.“*[390]

(Angemerkt sei in diesem Kontext, dass es auch Barbara Ripamonti nicht erspart blieb, erst ihr Silbergeschirr zu verpfänden, um von Mailand überhaupt erst nach Esterháza zu gelangen. Um es wieder auszulösen, musste sie beim Fürsten ein Darlehen von 900 Gulden aufnehmen, das sie in monatlichen Raten von 30 Gulden zurückzahlte. Wir treffen hier auf eine ähnliche Situation, wie sie auch von Karoline Schulze-Kummerfeld geschildert wurde,[391] ein Beleg, dass sich die sozial an sich höher gestellten italienischen SängerInnen faktisch in einer kaum anderen Lebenswelt bewegten als deutsche KomödiantInnen.)

Dass Anna Bon nicht explizit namentlich erwähnt wird, mag also zwar in beschränktem Maße Rückschlüsse darauf erlauben, dass sie nicht ganz denselben Ruf als Künstlerin genoss wie ihre Eltern, ist aber ansonsten nicht überzubewerten.

Zu einem großen Teil ist es der gerade in den Jubiläumsjahren stets aufs Neue besonders erblühenden Mozart-Forschung zu verdanken, dass die Währung, insbesondere im josephinischen Jahrzehnt, in ein Verhältnis zu jener der Gegenwart gesetzt werden konnte. Nun ist es natürlich so, dass es nicht nur zu Bons Zeiten Schwankungen im Geldwert gab. Die Wirtschaftskrise, von der sich die Welt bis zu dem Moment, als diese Zeilen geschrieben werden, noch nicht erholt hat, sorgt für weitere Ungenauigkeiten; dennoch soll eine Annäherung gewagt werden, da nur so zumindest ein ungefährer Eindruck der Summen vermittelt werden kann, die ansonsten stets eine undefinierbare und nebelhafte Größe für die uns zeitgenössische Leserschaft bleiben müssten. 2009 nahm Günther Bauer in seiner Publikation „Mozart. Geld, Ruhm und Ehre“ – natürlich unter dem bekannten Hinweis, dass eine exakte Umrechnung nicht nur extrem schwierig, sondern beinahe unmöglich ist – einen Annäherungswert von 30 Euro pro Gulden an[392]:

388 Ebd.

389 Ungarische Széchényi Nationalbibliothek Budapest, Acta Musicalia 253, 960-2. Eine Abbildung des von Girolamo Bon unterzeichneten Vertrags findet sich im Anhang. Für eine vollständige Transkription dieses Exemplars siehe Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 1, S. 371.

390 János Harich, „Das Opernensemble zu Eszterháza im Jahr 1780“, in: Haydn Jahrbuch 7, Wien u. a. 1970, S. 6.

391 Siehe hierzu auch S. 53f. der vorliegenden Publikation.

392 Die folgende Werttabelle ist Günter G. Bauer, Mozart. Geld, Ruhm und Ehre, Bad Honnef 2009, S. 327, entnommen.

Das würde bedeuten, die dreiköpfige Familie Bon hätte in Eisenstadt einen Jahresverdienst von umgerechnet insgesamt etwa 18000 Euro (exklusive der ihnen zur Verfügung gestellten Naturalien und Gratifikationen) zur Verfügung gehabt. Zum Vergleich: Das Ehepaar Luigia und Antonio Polzelli erhielt mit zusammen jährlich 465 Gulden und 2 Kreuzern das geringste Gehalt unter allen Kapellenmitgliedern.[393] Bedenkt man aber, dass die Familie Bon drei Personen zählte, die allesamt in fürstlichen Diensten standen, so muss festgestellt werden, dass deren Gehalt jenes der Polzellis noch unterbietet. Dieses Faktum relativiert deutlich die scheinbar nicht unbeträchtliche Höhe des Familieneinkommens und wird noch bestärkt durch den Umstand, dass Benedetto Bianchi 1776 mit ebenfalls 600 Gulden exklusive des Naturaliendeputats als (verheiratete) Einzelperson die höchste Sängergage ausbezahlt wurde.[394]

1 Pfennig	=	0,12	Euro
1 Kreuzer	=	0,50	Euro
1 Groschen	=	1,50	Euro
17 Kreuzer	=	8,50	Euro
20 Kreuzer	=	10	Euro
1 Halber Gulden	=	15	Euro
1 Gulden	=	30	Euro
1 Taler	=	60	Euro
1 Dukaten	=	135	Euro
1 Doppelter Dukaten	=	270	Euro
1 Souverain d'or	=	405	Euro
1 Vierfacher Dukaten	=	540	Euro

Zum Zeitpunkt des Engagements Girolamo Bons und seiner Familie setzte ein allmählicher Wandel weg vom bisher gängigen Münzgeld hin zum Papiergeld ein. Günter Bauer fasst den Prozess zusammen:

> „Bereits im Sommer 1762 kamen in der Regierungszeit der Kaiserin Maria Theresia die ersten, in zweifarbigem Buchdruck hergestellten neuen Papiergeldscheine in Umlauf. Mit den Wiener Stadt-Banco-Zetteln im Wert von 5, 10, 25, 50 und 100 Gulden konnte man alle Zahlungen leisten, aber es bestand kein Annahmezwang im privaten Zahlungsverkehr. Tatsächlich dauerte es Jahre bzw. Jahrzehnte bis sich die Wiener und die habsburgischen Untertanen an das kaiserlich genehmigte Papiergeld gewöhnten und die rasch unansehnlich werdenden Geldscheine den Gold- und Silbermünzen vorzogen."[395]

Der exakte Aufgabenbereich von Girolamo Bon, seiner Gemahlin Rosa Ruvinetti (die ihren Mädchennamen in Eisenstadt übrigens weitgehend abgelegt zu haben scheint und nur noch unter dem Namen Bon in Erscheinung trat) und deren gemeinsamer Tochter Anna ist nicht zweifelsfrei zu bestimmen. Klar ist, dass Girolamo primär als *„Mahler"* eingestellt wurde. Robbins Landon geht jedoch, seine These mit einer starken Argumentation untermauernd, davon aus, dass er auch Libretti verfasst bzw. solche ins Italienische übersetzt haben dürfte.[396] Genau dies könnte bei den italienischen Texten zu Haydns Kantaten von 1763 und 1764 – *Destatevi, o miei fidi*, 1763 (Hob. XXIVa:2); *Al Tuo arrivo felice*, 1764 (Hob. XXIVa:3); *Qual dubbio*, 1764 (Hob. XXIVa:4)[397] – geschehen sein. Eng verknüpft mit den beiden Sängerinnen der Familie Bon ist in jedem Fall die anlässlich der Rückkehr des Fürsten von der Kaiserwahl und -krönung in Frankfurt am Main entstandene Kantate *Al Tuo arrivo felice*

393 Vgl. Harich, „Das Opernensemble zu Eszterháza im Jahr 1780", S. 13.
394 Vgl. ebd., S. 23.
395 Bauer, Mozart. Geld, Ruhm und Ehre, S. 317.
396 Vgl. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 1, S. 406.
397 Vgl. ebd., S. 463–494.

in C-Dur. Nikolaus Esterházy, der als böhmischer Wahlbotschafter Kaiserin Maria Theresia vertreten hatte,[398] zementierte auf dieser Mission durch die von ihm ausgerichteten, glanzvollen Festlichkeiten nicht nur den Ruhm des Habsburger Kaiserhauses, sondern auch seinen eigenen durch eindrucksvolle spätbarocke Prachtentfaltung: Nicht ohne Grund prägte Johann Wolfgang von Goethe als Augenzeuge der Spektakel für sie den bewundernden Begriff des *„Esterhazyschen Feenreiches“*.[399] Dank eigenhändiger Notizen Joseph Haydns zur Besetzung der beiden Sopranstimmen im Schlusschor seiner C-Dur-Kantate (vom Komponisten selbst in dessen Entwurf-Katalog eigentlich schlicht als „[Coro] *2do“* bezeichnet)[400], deren textliche Referenzen auf die Ereignisse in Frankfurt am Main eindeutig sind, wissen wir, dass sowohl Anna Bon als auch ihre Mutter von ihm explizit als Ausführende vorgesehen waren: Das Autograph weist zu Beginn des an ein Kettenfinale gemahnenden, Vaudeville-artigen Schlusschores die Vermerke *„Sig*[no]*ra Bon“* bzw. *„Si*[gnorin]*a Bon“* auf.[401]

Robbins Landon schließt weiters auch Arrangements der (im Original teilweise verschollenen) Haydn-Opern *La canterina* (1766), *Lo speziale* (1768), *Le pescatrici* (1769; aufgeführt 1770) und *L'infedeltà delusa* (1773) durch Girolamo Bon nicht aus;[402] es sind Werke, von denen in der Literatur ansonsten eher angenommen wurde, sie stammten von Karl Friberth. Dies geschah gern unter Berufung auf dessen Venedig-Aufenthalt 1759[403], der jedoch denkbar kurz war und allein kaum ausgereicht hätte, sich fundierte Sprachkenntnisse (geschweige denn die nötige Erfahrung) anzueignen. Beides besaß hingegen Girolamo Bon, der für seine Libretti durchaus bekannt war – und zieht man in Betracht, dass Friberth unter Bons Impresa nachweislich mehrfach aufgetreten war, so ist Robbins Landons These, dieser habe gleichsam als Bons Assistent das Handwerk erlernt, ehe er spätestens 1775 bei *L'incontro improvviso* (Hob. XXVIII:6) alleine derlei Arrangements setzte, durchaus schlüssig.

Überhaupt scheint die Anwesenheit der Familie Bon auf Haydns frühes Schaffen in Eisenstadt von nicht unbeträchtlichem Einfluss gewesen zu sein. So komponierte er mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit für ihre aus Pressburg kommende Truppe mit *La Marchesa Nespola* (Hob. XXX:1) seine erste italienische Bühnenmusik (jene vermutlich als Intermedien entstandenen Kompositionen mit den Commedia dell'arte-Bezeichnungen *La vedova*, *Il dottore* und *Il Sganarello* sind nicht erhalten[404]), die anlässlich der großen Feierlichkeiten zu Ehren des neuen Fürsten Nikolaus am 17. Mai 1762 aufgeführt wurde, also noch vor der Festanstellung der Familie Bon, jedoch während ihres Eisenstädter Gastspiels. Die Namen der beiden Sopranistinnen, die in den Rollen des Sganarello und des Pantalone aufgetreten sind, lassen sich nicht rekonstruieren – möglicherweise handelte es sich dabei um Rosa und Anna Bon.[405] Dass Girolamo Bon Szenenmalereien zu diesem

398 Als zweiter Wahlbotschafter war derselbe Graf Anton von Pergen eingesetzt worden, mit dem Girolamo Bon nachweislich während seiner Regensburger Zeit korrespondiert hatte.

399 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, Gesammelte Werke in sieben Bänden, hg. v. Bernt von Heiseler, Bd. 6: Dichtung und Wahrheit, o. O., o. J., S. 174.

400 Vgl. Joseph Haydn, Kantaten mit Orchester für das Fürstenhaus Esterházy, hg. v. Andreas Friesenhagen u. Sonja Gerlach, München 2000, S. VII.

401 Vgl. ebd., S. X.

402 Vgl. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 1, S. 40ff.

403 Vgl. dazu u. a. Fuchs u. Vobruba, „Studien zur Biographie von Karl Friberth“, S. 21–59.

404 Vgl. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 1, S. 372.

405 Vgl. ebd., S. 371. Ulrich Tank schlägt als Interpretationsmöglichkeit vor, dass Rollenangaben in La Marchesa Nespola fehlen, weil Haydn die Namen der Mitwirkenden aus der italienischen Truppe nicht geläufig waren. Da die Familie Bon zum fraglichen Zeitpunkt gerade erst sehr kurz in Eisenstadt gewesen sein kann, macht dieser Ansatz durchaus Sinn. Vgl. Ulrich Tank, „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen

richtungweisenden Opus Joseph Haydns beigesteuert hat, steht außer Zweifel: Die „Gral Cassa“ verzeichnet eine einschlägige, von Bon ausgestellte Rechnung.[406] Zu Recht deutet Landon an, dass die mitten in die Zeit des Bon’schen Gastspiels fallende Gehaltserhöhung Haydns um 50 Prozent das Wohlgefallen des Fürsten widerspiegelt und somit wenigstens indirekt auf die Fähigkeiten (formulieren wir tollkühn: den musikalischen Einfluss) der Bon’schen Kompagnie zurückzuführen ist.[407]

Jedenfalls aber dürfte es primär Girolamo Bon gewesen sein, der insbesondere die frühen Bühnenwerke Joseph Haydns mit Dekorationen ausstattete. Zwei der ihm zugeschriebenen und auf das Jahr 1762 datierten Bühnenbilder hat Mátyás Horányi in seiner Publikation „Das Esterhazysche Feenreich“ veröffentlicht.[408] Eines davon zeigt einen perspektivisch eindrucksvoll ausgeführten Schlosssaal barocken Stils; wir finden es auch bei H. C. Robbins Landon wieder. Bei dem zweiten Dekorationsentwurf handelt es sich um eine Ruinenlandschaft arkadischer Tradition.[409]

Vier weitere befinden sich in der Theatersammlung der Ungarischen Széchényi-Nationalbiothek in Budapest und sollen hier in Folge abgebildet werden.[411] Es handelt sich um je zwei Kostümentwürfe und zwei Bühnendekorationen, die ebenfalls allesamt auf 1762 datierbar sind und für Johann Adolf Hasses *La spartana generosa, ovvero Archidamia* entstanden sind. Auch über Hasse, dessen Werke, wie wir bereits festgestellt haben, fester Bestandteil des Repertoires der Bon’schen Truppe (insbesonders aber Rosa Ruvinetti-Bons) waren, ist hier eine Verbindung zu Girolamo Bon gegeben. Die in zarten Pastelltönen ausgeführte Aquarellkolorierung steht in bester spätbarocker Tradition.

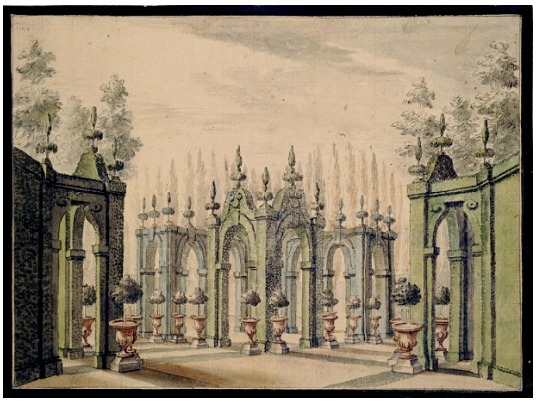


Abb. 20 „Parkansicht“[410]

Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770“, in: Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln, Bd. 4/3, München 1980, S. 185.

406 GC 1763 R VIII/ FXIII N 27.

407 Vgl. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 1, S. 373.

408 Vgl. Horányi, Das Esterhazysche Feenreich, S. 33f.

409 Vgl. Howard C. Robbins Landon, Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern und Dokumenten, Wien u. a. 1981, S. 27.

410 OSZK SZT, KE 1. Zu dieser Dekoration fehlt bislang noch eine exakte Datierung.

411 Für die ergänzenden Informationen zu diesen Archivmaterialen möchte ich an dieser Stelle Frau Dr. Ildikó Sirató und Frau Magdolna Both meinen Dank aussprechen.

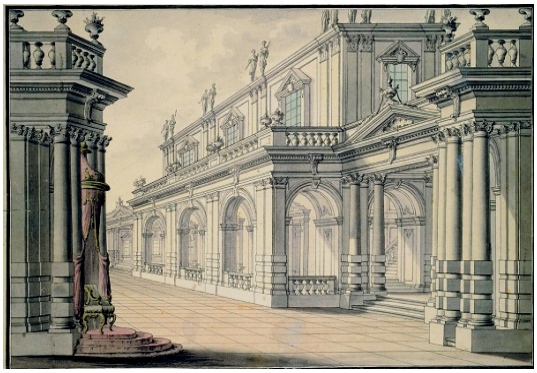


Abb. 21 Königlicher Hof mit Thron links[413]

Das Bild trägt verso, zusätzlich zur Datierung, die Beschreibung: „Gran Cortile del Palazzo reale di Sparta circondato da portici e loggie ad uso d'esercizi Ginastizi. Luogo eminente a forma di tribuna / per il trono da una parte"[412].

Abb. 22 „Una Spartana" (Kostümentwurf)[414]

Abb. 23 Erasto (Kostümentwurf)[415]

Recte lesen wir, nicht unpoetisch formuliert, es handle sich bei diesem Kostümentwurf um jenen für *„Amore sotto nome d'Erasto confidente d'Elen"*; verso etwas flapsiger den Zusatz *„flotte Pracht* [?]"[416].

412 Ebd. „Großer Hof des königlichen Palastes von Sparta, gesäumt von Bogengängen und Terrassen, für Turnübungen genutzt. Wichtiger Ort in Form einer Tribüne für den Thron auf einer Seite." Übersetzt von der Verfasserin (mit herzlichem Dank an Mag.ª Johanna Rust für die Unterstützung).
413 OSZK SZT, KF 3.
414 OSZK SZT, KE 3.
415 OSZK SZT, KE 2.

Weiters wird vermutet, dass Girolamo Bon 1763 auch einen Plan zum Schlosskomplex in Fertöd, also zu Schloss Esterháza, gezeichnet hat, der jedoch nicht ausgeführt worden ist[417] – dies ist insofern interessant, als derzeit noch nicht definitiv erforscht ist, wer alles an Planung und Bau der Anlage beteiligt war. Ein Möcsény, Balogh und Valkó umfassendes Triumvirat von Wissenschaftlern schreibt in diesem Zusammenhang den im Esterházyschen Familienarchiv erhaltenen „Generalplan", der höchstwahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Umbau des Schlosses in den Jahren 1761 bzw. 1762 entstanden war und dessen Urheberschaft noch nicht letztgültig geklärt ist, nach Abgleichen mit seinen Dekorationen Girolamo Bon zu.[418]

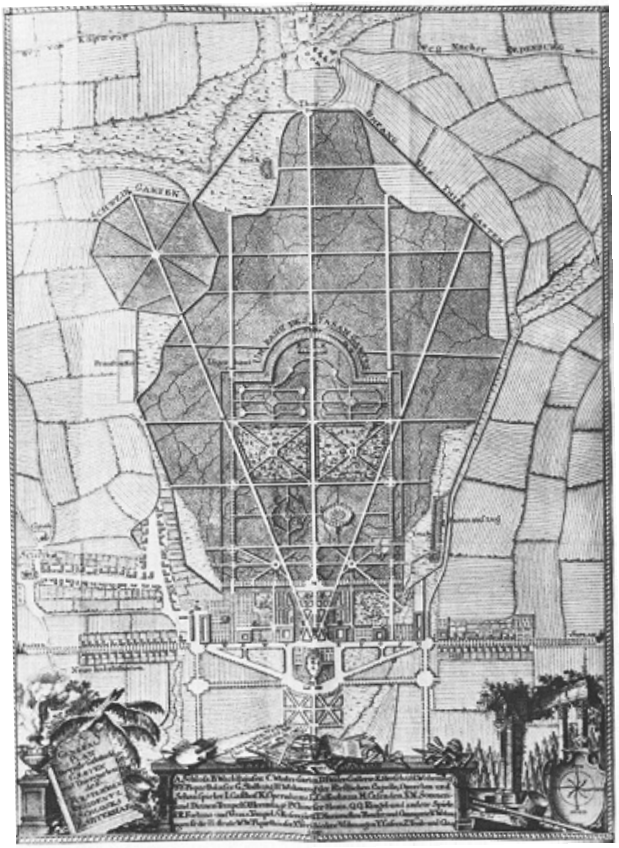


Abb. 24 Generalplan. Stich aus dem 18. Jahrhundert[419]

Augenscheinlich ist dabei die deutliche Vernachlässigung funktioneller Aspekte zugunsten repräsentativer Effektivität, um nicht zu sagen Bühnenwirksamkeit: *„Zwischen den Gebäudeteilen gibt es nämlich keinen Innendurchgang, wer aus einem Gebäude ins andere will, muß über den Hof gehen."*[420]

So besteht immerhin die Möglichkeit, dass der ehemalige Lehrer für Baukunst und Perspektive an der Akademie von Bayreuth tiefer in die Entstehungsgeschichte der Esterházyschen Sommerresidenz involviert ist, als bislang gemeinhin angenommen wurde.

416 Ebd.
417 Vgl. K. G. Saur Verlag (Hg.): Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 12, S. 449.
418 Vgl. Marianne Hokky-Sallay, Das Schloss Esterházy in Fertöd, o. O. 1979, S. 13f.
419 In: Ebd., Bildteil, Nr. 11.
420 Ebd., S. 14.

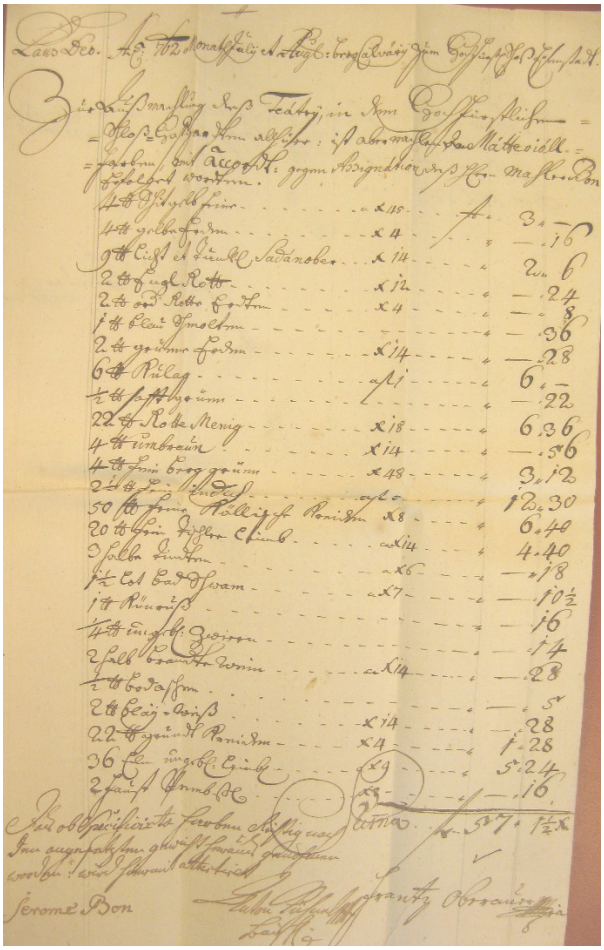


Abb. 25 Liste über die Bestellung von Farben[421]

Ein kleines Rätsel birgt indes die im Archiv der Burg Forchtenstein erhaltene Liste bzw. Rechnung über bestellte Farben, auf der sich neben anderen Unterzeichnenden auch der Name Girolamo Bons wiederfindet; diesmal in der französischen Schreibweise *„Jerome“*. Das Auffallende an diesem Dokument ist der Ort, an dem es ausgestellt wurde: *„berg Calvary zum Hochfürstl Schloß Eisenstadt“* – es handelt sich also sichtlich um die ansonsten zumeist mit Haydn und den Rorate-Musiken assoziierte Bergkirche Eisenstadt. Für die Thematik von Interesse ist die Bergkirche jedoch nicht wegen ihres Bezuges zu Joseph Haydn, sondern wegen eines anderen, allerdings bildnerischen Künstlers, der offenbar zumindest zeitweilig unter der Leitung Girolamo Bons am Fürstenhof arbeitete. Es handelt sich um Wolfgang Köpp, den im Jahr 1803 als *„Edler von Felsentahl“* ob seiner Verdienste um die Kunst in den Adelsstand erhobenen Sohn des für Paul Anton Fürst Esterházy tätigen Malers Christian Köpp. Vater und Sohn Köpp schufen 1772 – ein Jahr vor Girolamo Bons Tod – gemeinsam das Deckenfresko Himmelfahrt Christi in der Bergkirche. Zu internationalem Ansehen gelangte allerdings nur Wolfgang Köpp in den Folgejahren – vornehmlich durch seine Scagliola-Arbeiten, die ihm, wie es heißt, eine hervorragende Auftragslage und europaweiten Ruhm einbrachten: Wolfgang Köpp wurde 1785 Mitglied der Florentiner Akademie und ein Jahr darauf Träger des päpstlichen Ordens des Goldenen Sporns. Zu jener Zeit, als die Familie Bon am Esterházyschen Hof wirkte, war Köpp jedoch noch weitgehend unbekannt und der Aufsicht Girolamo Bons unterstellt, wie eine von letzterem ausgestellte und durch Köpp bestätigte Rechnung zeigt.

421 RA 1762 N93, Nr. 1.57.02.

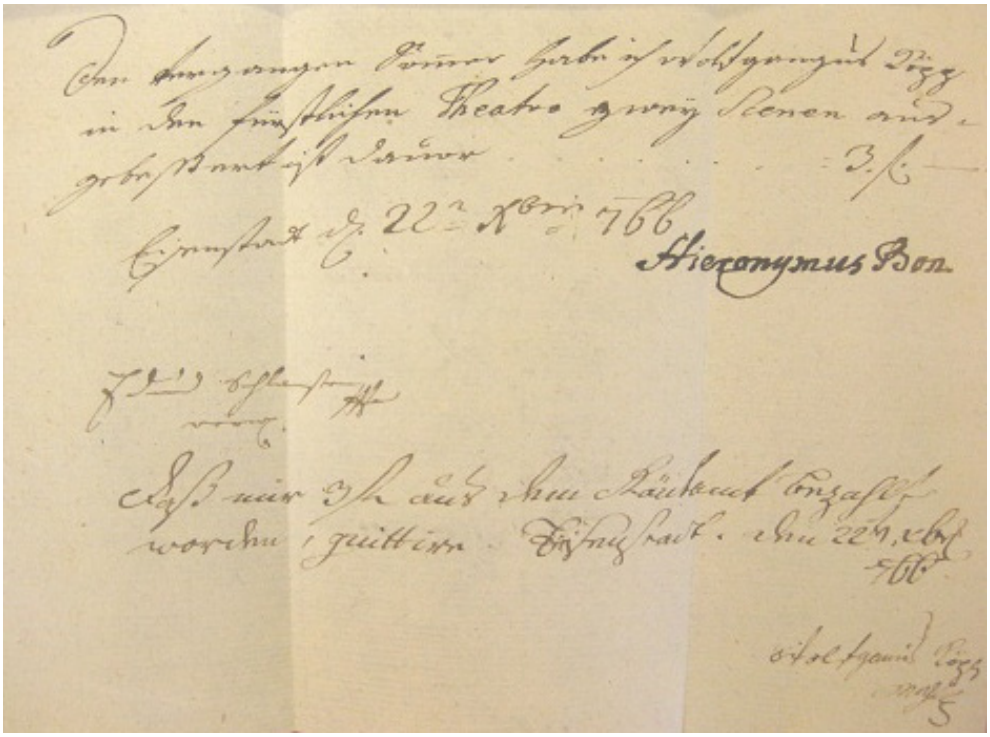


Abb. 26 Rechnung Bon/Köpp[422]

„Den vergangen Sommer habe ich Wolfgangus Köpp
in dem fürstlichen Theatro zwei Scenen aus-
gebessert ist davor ….....3 fl.-
Eisenstadt d. 22.^{n} X^{bris} 766
Hieronymus Bon.
[...]
Daß mir 3 fl aus dem Räntamt bezahlt
worden, quittire. Eisenstadt, den 22ten X^{bris} 766
Wolfgangus Köpp“[423]

Komplizierter dagegen ist es, den Aufgabenbereich Rosa und Anna Bons exakt einzugrenzen. Der Vertrag von 1762 besagt, Rosa habe *„sowohl zu den Cammer, als Chor= Musique zu erscheinen“*. Dagegen wird Anna zwar in den Vertrag aufgenommen, über ihre Pflichten erfahren wir jedoch nichts: Der entsprechende Passus bezieht sich ausschließlich auf Rosa: *„weilen sein Weib eine Singerin ist“*[424]. Auch das Budapester Exemplar weicht hier nicht vom Wortlaut ab. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürften sich die entsprechenden Passagen jedoch auch parallel auf Anna Bon bezogen haben, die ja spätestens seit Press-

422 RA 1766 N132EE. Bereits im Sommer 1762 (und in Folge wiederholt) hatte Bon eine Rechnung über Malerarbeiten von Wolfgang Köpp ausgestellt, damals unterzeichnet in der französischen Schreibweise seines Namens mit „Jerome“. Vgl. „Consignation“, RA 93/6.

423 Ebd.

424 Vgl. S. 103 der vorliegenden Publikation.

burg ebenfalls eher als Sängerin denn als Instrumentalistin (oder gar Komponistin) eingesetzt wurde. Die Chormusiker waren zu jenem Zeitpunkt noch dem Oberkapellmeister Gregor Joseph Werner unterstellt, der im März 1766 verstarb. In ihren Verantwortungsbereich fiel die Kirchenmusik in Eisenstadt, wozu die jährlich zur Adventszeit abgehaltenen „Roratien“ zählten. Entlohnt wurde mit dem Gesamtbetrag von neun Gulden. Dagegen war die Kammermusik Joseph Haydns Domäne; ein geographisch flexibler Einsatz der Musiker nicht nur in Wien und Eisenstadt, sondern z. B. auch in Pressburg und ab 1769 auf Schloss Eszterháza war Standard. Hinzu kamen die „Musicalischen Accademien“, die der „Regulatio Chori Kissmartoniensis“ (1765) zufolge in Abwesenheit des Fürsten jeweils Dienstag und Donnerstag nachmittags abgehalten wurden.[425] Es ist davon auszugehen, dass Rosa und Anna Bon dementsprechend variabel im Rahmen verschiedenster musikalischer Darbietungen eingesetzt wurden.

Die Leistungen der gesamten Familie, insbesondere aber Girolamo Bons, dürften für den Fürsten äußerst zufriedenstellend gewesen sein: nicht nur wurde die Befristung des ersten Vertrags aufgehoben, es findet sich unter den Archivalien auf Burg Forchtenstein bereits im August des Jahres eine Bonuszahlung von 82 Gulden.

„Commission / Vermög welcher Wir denen Nachbenanten zur / Beßerer Subsistenz aus Besondern gnaden folgen= / des an Unsere General Cassan anzuweisen: als / 1mo: dem violinist Aloÿsio Domasini à 1ma Maÿ anfangend, / zur jährlichen Beßerung Fünfzig gulden, id.e. . 50 fl / 2do dem violinist Jeger von 1dem Augusti angefangen / ebenfalls jährlich Fünfzig gulden, id.e. 50 fl / 3tio der Barbara Fuxin[427] von 1dem Augusti anfangend / jährliche Beßerung zwainzig gulden id.e. 20 fl / Dann resolviren Wir dem Bon aus Besonderen gnaden: / /: außer denen à 1ma Julÿ Ihnen jährlich ausge= / worfenen 600 fl. :/ auf die Betragung Von / 12ten May Bis 30ten Junÿ mit achtzig zweÿ gulden / als ein gratiale: gegeben in unserem Schloß / Eisenstadt. den 14ten Augusti 1762: Nikolaus Fürst Esterhazy“[428]

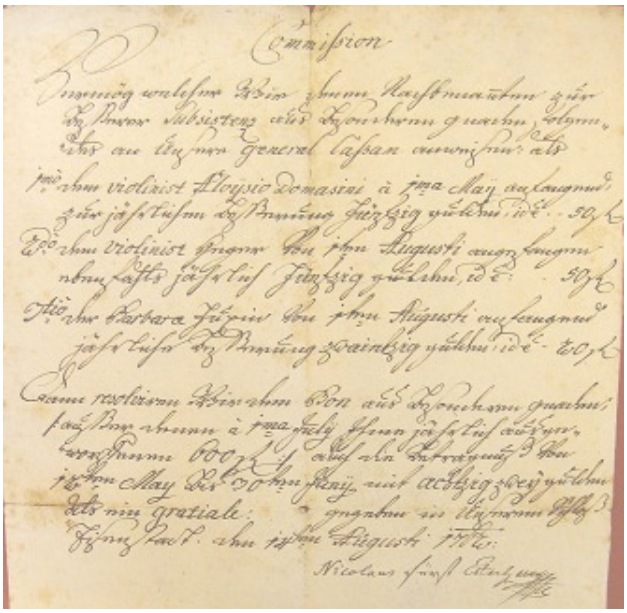


Abb. 27 „Commission“[426]

425 Vgl. Sonja Gerlach, „Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774“, in: Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln, Bd. 4/1, München 1976, S. 35–43.

426 ED 472.

427 Die Sopranistin Barbara Fux ehelichte im November 1764 Leopold Dichtler, jenen Tenor, der mit der Familie Bon in Pressburg gewesen war und seit 1763 ebenfalls in den Diensten des Fürsten Esterházy stand. Brautführer war Joseph Haydn.

428 ED 472.

Das dem Einstellungsvertrag zugehörige Einschlagpapier ist teilweise schwer entzifferbar und von zwei verschiedenen Personen verfasst. Es trägt die Daten 1762 und 1763 – ein deutlicher Hinweis auf die Aufhebung der ursprünglichen Befristung auf ein Jahr inklusive erster Bonuszahlungen.

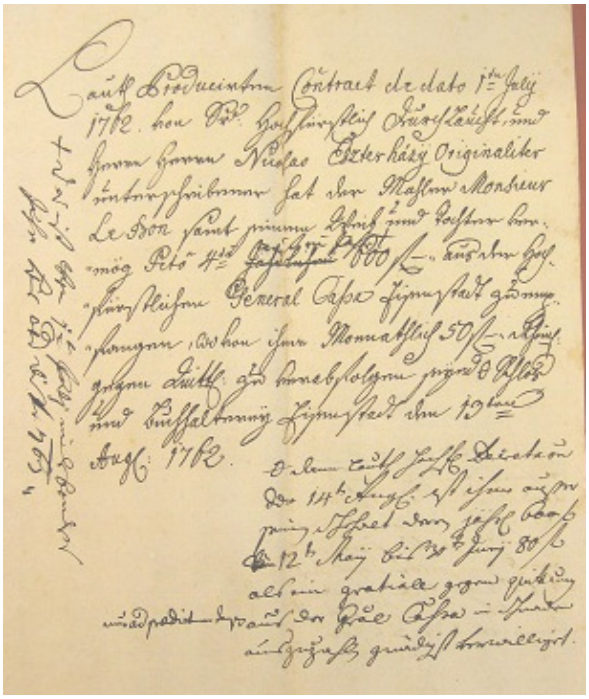


Abb. 28 „Lauth Producirten Contract“[429]

„Lauth Producirten Contract de dato 1te Julÿ / 1762. Von Sr: Hochfürstlich Durch Laucht, und / Herrn Herrn Nicolao Eszterházÿ Originaliter / unterschribener hat der Mahler Monsieur / Le Bon samt seinem Weib und Tochter ver= / mög [...] 4ta […] [...] 600 fl -: aus der Hoch= / fürstlichen General Cassa Eisenstadt zu emp= / fangen, wo von ihme Monathlich 50 fl-: Rheinl: / gegen Quittg: zu verabfolgen seÿnd [hier Auslassungszeichen] Schloß / und Buchhaltereÿ Eisenstadt den 13ten / Aug: 1762. [hier Auslassungszeichen] [...] lauth Hochfl […] von 14te Aug. ist ihm ausser / sein Gehalt von jährl 600 fl / von 12t Maÿ bis 30t Junÿ 80 fl / als ein gratiale gegen Quittung / […] […] aus der Gral Cassa in […] / auszuzahlen gnädigst bewilliget.“[430]

Vom August 1763 ist auch eine Bittschrift des Kopisten Anton Adolph mit angeschlossener „Specification“ über von ihm in der Zeit zwischen dem 3. Mai und August niedergeschriebenes Material erhalten. Dieses inkludiert unter anderem einen 40 *„Gantze Bögen“* umfassenden *„Opere auszug vorn Bon“* sowie den *„Opere auszug L'Mantile vor die wälschen Geschriben“*[431]. Hierbei handelt es sich um den verkürzten Titel der komischen Oper von Domenico Fischietti *Il mercato di Malmantile* auf einem Text von Carlo Goldoni: Eine Spesenabrechnung Girolamo Bons zu dieser Oper ist im Archiv auf Burg Forchtenstein erhalten.[432] Der Gedanke, mit der Bezeichnung *„die wälschen“* könnte die restliche Truppe von Bon gewesen sein, drängt sich auf.[433]

429 Einschlagpapier, ED N471.
430 Ebd.
431 Zit. n. Tank, „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770“, S. 183.
432 GC 1763 R VIII/FXIII N28. Die Rechnung umfasst auch Spesen zu *La Marchesa Nespola* (s.o.).
433 Vgl. ebd.

Mit 15. April 1765 wurde das Dienstverhältnis Girolamo Bons und seiner Tochter Anna erneuert, deren Verpflichtungen nun hier, ganz im Gegensatz zum ersten Vertrag von 1762, minutiös angeführt werden. Diesmal aber nennt das Schriftstück Rosa Ruvinetti-Bon weder direkt noch indirekt. Verstorben war sie zu jenem Zeitpunkt anscheinend noch nicht: aus einer Liste der „Capelle“ vom 25. April erfahren wir, dass sie immer noch für den Fürstenhof tätig war.[434] Dies ist umso irritierender, als das den Bons zugeteilte Jahresgehalt von 600 Gulden auf 400 um ein Drittel verringert wurde und somit für nur zwei Personen berechnet war.

Es bleiben zwei Möglichkeiten, diese merkwürdige Quellenlage zu interpretieren: Entweder ist Rosa Ruvinetti-Bon in der Zwischenzeit doch verstorben (gleichwohl sich ein entsprechender Eintrag oder ein sonstiger eindeutiger Hinweis bislang nirgendwo auffinden läßt) und ihre Nennung in der Liste war schlicht ein Flüchtigkeitsfehler, oder aber sie trat nur kurz aus dem Dienst bei Fürst Esterházy aus, um beispielsweise ein anderes Engagement anzunehmen. Nicht nur aufgrund des kurzen Intervalls von gerade 10 Tagen zwischen der Datierung von Vertrag und Liste erscheint letztere Option allerdings äußerst unwahrscheinlich.

„Anheute unten gesezten Tag und Jahr ist / der Mahler le Bon samt seiner Tochter in unseren / Diensten bis auf unsere weitere Verwendung fol= / gender massen conformiret worden alß: / 1mo. Wird seine Schuldigkeit seyn zu aller Mahler Arbeith, / welche ihme von Uns, den durch andere, jedoch aus / Unserem Befehl angegeben wird, besonders, was / das Theatre anbelan-

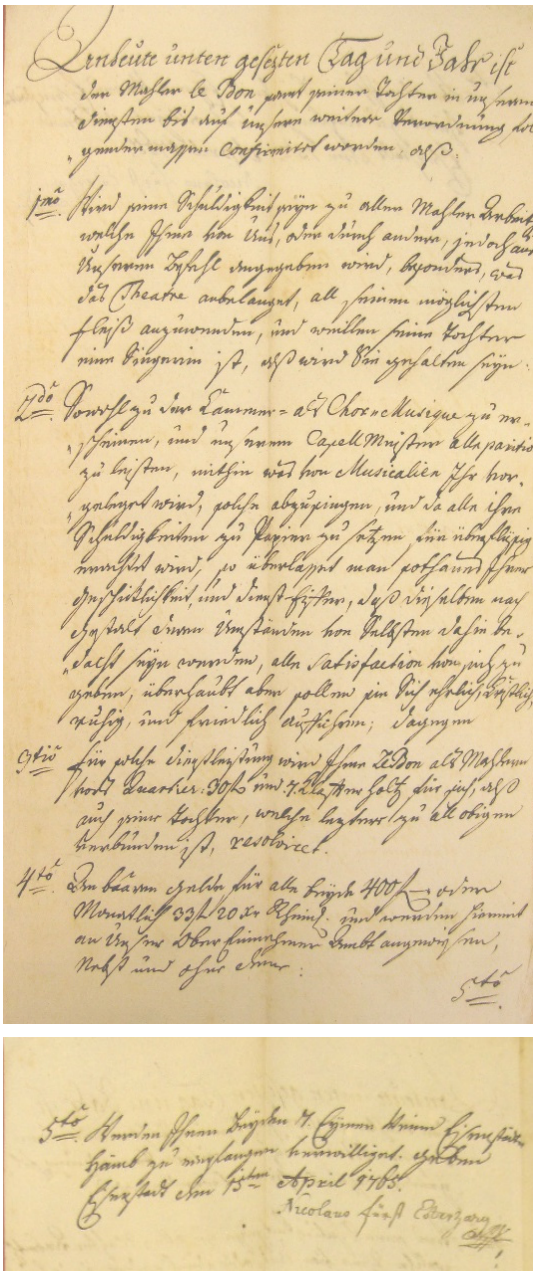


Abb. 29 Vertrag von 1765[435]

434 Vgl. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 1, S. 405.
435 ED 535 1/2.

get, all seinen möglichsten / Fleiß anzuwenden, und weillen seine Tochter / eine Singerin ist, daß wird Sie gehalten seÿn: / 2do. Sowohl zu der Cammer= als Chor-Musique zu er= / scheinen, und unserem Capell Meister alle parition / zu leisten, mithin was für von Musicalien Ihr vor= / geleget wird, solche abzusingen, und da alle ihre / Schuldigkeiten zu Papier setzen für überflüssig / erachtet wird, so überlasset man solches Ihrer / Geschicklichkeit, und Dienst Eyfer, daß dieselben nach / Gestalt deren Umständen von Selbsten dafür be= / dacht seÿn werden, alle Satisfaction von sich zu / geben, überhaubt aber sollen sie Sich ehrlich, Päßlich, ruhig, und friedlich aufführen; dagegen / 3tio. für solche Dienstleistung wird Ihme Le Bon als Mahler / […] Quartier: 30fl und 7. Klafter Holtz für sich, also / auch seiner Tochter, welche letztere zu all obigen / Verbunden ist, resolviret. / 4to. An baaren Gelde für alle beÿde 400fl oder / Monathlich 33fl 20 xr Rheinl. und werden hiermit / an Unser Ober Einnehmer Ambt angewiesen, / Nebst und ohne deme: / 5to. Werden Ihnen Beÿden 7 Eÿmer Wein Eisenstädter / Hainb zu empfangen bewilliget. Geben / Eisenstadt den 15ten April 1765 / Nikolaus Fürst Esterhazy"[436]

Dem entsprechend scheint Rosa Ruvinetti-Bon auch im „Conventionals Auszug" vom 25. April 1765 nicht auf. Hier wird „[d]*er Theatral Mahler Gierolomo* [sic] *Le Bon samt seiner Tochter*"[437] – auffälligerweise – als (einziger) Sonderposten abseits der beiden großen Rubriken „Chor Musique" und der „Cameral Music" geführt. Man erfährt, dass das ihnen bewilligte Naturaliendeputat 7 Eimer Wein und die 7 Klafter Brennholz einen Geldwert von 45 Gulden und Kreuzern besitzt; hinzu kam für Anna Bon und ihren Vater zu jener Zeit außerdem ein Quartiergeld von 30 Gulden.[438]

Die Ausstattung der mit dem Fürsten im Dienstverhältnis stehenden KünstlerInnen mit für das Hofleben adäquater Bekleidung, natürlich auch Theaterkostümen und gegebenenfalls Uniformen, wurde im Bedarfsfall üblicherweise problemlos bewilligt. So ist es trotz der ansonsten keineswegs idealen Quellenlage möglich, die Anwesenheit der Familie Bon am Fürstenhof über den Zeitraum von 1762 bis einschließlich – im Falle Girolamo Bons – Dezember 1773 anhand vieler kleiner Indizien nachzuweisen.

Exemplarisch seien an dieser Stelle zwei „Spezificationen" von 1764 über die Neuanschaffung von Sommer- bzw. Winterkleidern herausgegriffen, die noch alle drei Mitglieder der Familie Bon einschließen:

„Specifica(ti)on / Deren in Monath Augusti 764: Neü angeschafften Musicÿ Somer Kleÿder: / was hiezu erforderlich gewesen, und in geld Betraget: / Die Manns Kleÿder von Englisch fein Parcan des Capel Meisters Rokh mit gefloch- / ten Silbernen Schlingen, die Veste mit Breit und Schmalen Borden: 17: andern / mit Silbern Schlingen, und Quastel: zu jeden Kleÿd 2. paar hoßen: als / Capel Meister Heiden. Luitschi. Heger. Nigst. Dichtler. Fribert. Garnie. Carlfranz. Sigl. Grießler. Knoblach. Steinmiller. Schwenda. Weigl. Hinterberger. 2. Kapfer. / Bonno / S(umm)a: 18. Persohn 18: Röckh: 18: Vesten: 36. paarhosen und 18: Silber bor- / dirte hüth. / Item seÿ vor die Singerinnen 5: Roberond Kleÿder mit Silbern Franzl garnirt, und / von fassonirten Groitos gemacht worden: als der Bonnin, ihrer Tochter, Schefsto- / ßin, Barbara Eleonora: Sa: 5. Frauen Persohn. 5. Roberond 5: Röckhe."[439]

436 Ebd.
437 Zit. n. Tank, „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770", S. 212a.
438 Vgl. ebd., S. 212 u. 212a.
439 Transkr. n. János Harich, „Haydn Documenta (III)", in: Haydn Jahrbuch 4, Wien u. a. 1968, S. 80f. GC 1765 RVIII FVI N 12 1/2.

Und weiter unter demselben Dokument:

> „Specificaon / Deren im Monath Novembr den 1n do 764 Neü angeschafft und diser Tag ferttig / wordenen Musicy Winter Kleyder, was hiezu erforderlich gewesen, und in geld / betraget: als / Von Hechten Grauen feinen Tuch Rockh, Veste hosen. Der Capel Meister durchaus / a la Bourgogne die übrige aber die Röke einfaß, die Vestern mit einfaß und / breithen gold borden Bordirt. / Vor 17. Persohn ohne des Bonno wie gesagt, 17. Complette Kleÿder samt Hut“[440].

Unter den Acta varia (Fasc. 189) findet sich nachfolgende Bittschrift um neue Kleider aus dem Jahr 1766:

> „Durchleuchtig Hochgebohrner Reich Fürst! Gnädigst Hochgebiettender Herr Herr! Aus ungeschränkter güte, angebohrner Freygebigkeit, und besonderen gnaden haben Euer Hochfürstlichen Durchleucht, da vor 2. Jahren die samentliche musique Neu gekleydet worden, auch unß dergleichen anzuschaffen, und machen zu lassen allergnädigst beliebet; Zumahlen aber erst gedachte musique Euer Hochfürstl: Durchleucht mehrmahlen Neu Kleyden zu lassen sich Entschlossen, So erkheken wir unß ebenfahls Hochderoselben mit allunterthänigster Bitte zu Füssen zu legen, und Euer Hochfürstlichen Durchleucht Großmuth anzuflehen, durch welche wir auch dermahlen aus purer Hochfürstlicher Milde Consoliret, und mit Kleydern begnadet werden möchten, wovor wir in unaufhörlicher Dankerstattung, und Submissesten respect ersterben Euer Hochfürstlichen Durchleucht Unterthänigst Gehorsamste Vier Singerinen, und Hieronimus Bonne“[441]

– Wir sehen: Das Schreiben ist von *„Hieronimus Bonne“* und *„Vier Singerinen“* unterzeichnet, die ansonsten anonym bleiben. Sehr wahrscheinlich dürfte Anna Bon unter ihnen gewesen sein; vielleicht auch ihre Mutter, was jedoch (wie oben bereits ausgeführt) angesichts der Datierung nicht allzu wahrscheinlich ist.

Aus dem Conventionale 1769 (Prot. Nr. 4678) erfahren wir schließlich Bedeutendes durch einen lakonischen Nebensatz:

> „Der Mahler Gierolomo Bon. / Hat lauth Hochfürstl. Resolution dd^{o} 15ten April 1765. / samt seiner Tochter bis weitere Verordnung nachfolgenden Gehalt zu geniessen, als:
> Baares Geld.....400f.
> Quartier Geld.....30f.
> Wein.....7 Emer [sic]
> Brennholtz.....7 Klafter
> NB. Ist aus dem Hochfürstl. Dienst getretten.“[442]

Im Grunde kann sich der Nachsatz nur auf Anna Bon beziehen; der Verbleib ihres Vaters in Diensten Nikolaus Esterházys bis zu seinem Tod (wahrscheinlich im Jahr 1773) ist anhand von Archivmaterial dokumentiert; so findet sich sein Name etwa in einer „Specification“ über die Neuanschaffung von Sommer- und Winteruniformen von 1768.[443] Die „Specification“ über neue bzw. weitergereichte Sommer- und Winteruniformen, datiert auf den 16. Dezember 1769, besagt, dass der Oboist Zacharias Pohl die Sommeruniform Girolamo

440 Ebd.
441 Transkr. n. Tank, „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770“, S. 232. AVF 189.
442 Zit. n. Harich, „Haydn Documenta IV“, S. 70.
443 Vgl. ebd., S. 81.

Bons übernommen hat. Tank schließt daraus, dass dieser *„im Herbst 1768 ausgeschieden sein dürfte“*[444]. Definitiv seit dem Sommer 1772 ist der Erhalt neuer Kleidung für ihn nicht mehr verzeichnet, am 1. Oktober des Jahres erhielt er jedoch noch eine Gehaltserhöhung. Im Dezember 1773 war er wohl verstorben.[445]

Für Anna Bon gilt, dass immer noch unklar ist, ob und wann sie ihre Wege vom Hof des Fürsten Esterházy wegführten. Wie bereits gesagt, ist sie in den Akten zuletzt für 1765 nachweisbar, danach verlieren sich ihre Spuren. Lassen wir an dieser Stelle in Gestalt eines Gedankenexperiments die eben zitierte Nachbemerkung als tatsächlich auf sie bezogen gelten, sie sei bald nach der Erneuerung ihres Vertrags aus dem Fürstlichen Dienst getreten, um die Hypothese weiterzuverfolgen, sie habe im Anschluss an ihre Eisenstädter Zeit in Hildburghausen als Ehefrau des *„Kammersängers Mongeri“* gelebt.

3.5 Ein neues „Rätsel von Hildburghausen“

> „Die Musik giebt selten solche Vortheile, als andere Wissenschaften geben: und sollte es auch einigen dabey glücken, so ist doch dieses Glück mehrentheils der Unbeständigkeit unterworfen.“
>
> Johann Joachim Quantz[446]

Der einzige bisher auffindbare Hinweis auf Anna Bons Existenz nach der Eisenstädter Zeit bleibt ein sie betreffender Eintrag in Ernst Ludwig Gerbers Neuem Tonkünstlerlexikon, der – nicht ohne Selbstironie – zudem den noch im alten Lexikon[447] verzeichneten Irrtum, Anna Bon sei ein Mann gewesen, korrigiert: Sie habe im Jahr *„1767 zu Hildburghausen als Gattin des dasigen Kammer= und Opernsängers und sehr braven Tenoristen Mongeri“*[448] gelebt. Weiters erfährt man, dass die entsprechende Information von einem gewissen Herrn von Imhoff[449] stamme.[450]

Vielfach ist diese Information tradiert worden, unter anderem in Gerhard Steiners „Geschichte des Theaters zu Hildburghausen“.[451] Die Vorstellung, das Gerücht könne der

---

444 Tank, „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770“, S. 300.

445 Vgl. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 1, S. 406; ders., Haydn at Eszterháza, S. 64f. Landon zieht in Betracht, dass ein gewisser „Bunon“ mit Bon ident sein könnte. Dies muß jedoch als eher unwahrscheinlich gelten. Letztlich kann man bislang auch über Girolamo Bons genaues Todesdatum nichts Definitives sagen.

446 Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Kassel u. a. 1983 (Reprint d. Ausg. Berlin 1752), S. 6.

447 Ernst Ludwig Gerber, Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792), hg. v. Othmar Wessely, Bd. 2, Reprint Graz 1977, Sp. 183. Auch Vater Girolamo und Mutter Rosa Ruvinetti werden bei Gerber angeführt.

448 Ernst Ludwig Gerber, Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814), hg. v. Othmar Wessely, 4 Bde. Reprint Graz 1966, Sp. 462.

449 Philipp Ernst Freiherr von Imhoff (1702–1768) schlug während des Siebenjährigen Krieges als General im August 1758 die Franzosen entscheidend. Er war es, der für die Familie Schloss Hohenburg bei Coburg erstand. Gerbers Informant könnte einer seiner Nachfahren gewesen sein; in Frage käme auch der Pianist Johann Sigmund Georg von Imhoff auf Ziegelstein (1745– nach 1812).

450 Ebd.

451 Gerhard Steiner, Geschichte des Theaters zu Hildburghausen. Spezieller Beitrag zur Kulturgeschichte des thüringisch-fränkischen Raumes und der theatergeschichtlichen Beziehungen Coburg-Meiningen, Rodach bei Coburg 1990, S. 62.

Wahrheit entsprechen, ist verlockend: Hildburghausen darf, gerade in den fraglichen Jahrzehnten, durchaus als ein Ort intensiver Kulturpflege gelten – und dies nicht nur durch die weithin bekannte Künstlerfamilie Tischbein. Rudolf Armin Human berichtet mit anekdotischem Unterhaltungswert über die Besonderheiten des von Herzog Ernst Friedrich III. Carl 1755 als Hoftheater adaptierten Ball- und Fechthauses, das *„heute als eines der ältesten frei stehenden und noch bespielbaren Theater Deutschlands“*[452] gilt:

> „Prächtige Dekorationen und Garderoben, Schauspieler, Sänger und Tänzer im Überfluß kamen aus Frankreich und Italien, und da die fürstliche Kasse alle Kosten trug, so war der Eintritt nicht nur für den Hof, sondern sonst auch für Jedermann frei. Wie aus den Wochenblättern und aus C. Barths Federzeichnungen erhellt, sah man dort die Meisterwerke von Corneille, Racine und Voltaire […]; man hörte sie in der Originalsprache, wie die Opern eines Jomelli oder Piccini und sah die göttlichen Attituden eines Noverre von seinen Schülern wiederholen, als befinde man sich in Paris oder Versailles. Da die Mehrzahl der Residenzeinwohner jedoch weder Italienisch noch Französisch verstand, blieb die Kunststätte außer den Balletten, welche noch manche Schaulustige anzogen, gewöhnlich leer. Daher ging der Fürst, wie Augenzeugen erzählten, mißvergnügt über das leere Haus, manchmal heraus auf die dicht am Theater nach Gemüsefeldern führende Straße und nötigte die mit Hacken, Schaufeln und Körben dahin eilenden Bürger und Bürgerinnen mit freundlicher Gewalt einzutreten, wie sie eben gekleidet sein mochten“[453].

Abb. 30 Hildburghausen 1753 (Federzeichnung): vorne rechts ist das Ballhaus erkennbar.[454]

Die Gemahlin jenes sichtlich auf barocke Prachtentfaltung bedachten, andererseits Züge eines aufgeklärten Herrschers tragenden Herzogs in dritter Ehe war Ernestine Auguste

452 Hans-Jürgen Salier, Kleine Chronik Hildburghausen – Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig u. Hildburghausen 2008, S. 36.

453 Rudolf Armin Human, Chronik der Stadt Hildburghausen. Mit Stadtplan und Abbildungen der bemerkenswertesten öffentlichen Gebäude, Hildburghausen 1886, S. 214.

454 In: Steiner, Geschichte des Theaters zu Hildburghausen, S. 31.

Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach, der wir bereits in Bayreuth, wo sie erzogen worden war und im Juli 1758 auch geheiratet hatte, begegnet sind. Auch hier scheint, wie Irene Hegen nicht zu Unrecht bemerkt,[455] eine Verbindung zu Anna Bon zu bestehen: Die beiden annähernd gleichaltrigen jungen Frauen dürften einander am Hofe von Wilhelmine und Friedrich von Bayreuth mit hoher Wahrscheinlichkeit kennengelernt haben. Zumindest aber sind Anna Bons Cembalosonaten op. 2 Ernestine Auguste Sophie gewidmet, wie im entsprechenden Kapitel bereits erläutert. Der 1787, im Jahr nach deren Tod, geborene Dichter Carl Barth, ein Freund Friedrich Rückerts, schilderte die nicht nur musikalisch vielseitige Herzogin, die überliefertermaßen neben Klavier und Geige auch Flöte und sogar Waldhorn spielte, als unkonventionelle Persönlichkeit, deren Gewohnheiten bisweilen an Katharina die Große erinnern:

> „Ein feines Halbschielen des einen Auges abgerechnet, war sie eine schöne, wohlgebaute Dame, beschäftigte sich leidenschaftlich mit Musik, focht, ritt, jagte zu Pferde und zu Fuß, wie ein Mann, meist in ganzer Amazonentracht und in enganschließenden Beinkleidern von Hirschleder schrittlings zu Pferde sitzend, wie sie denn auch die ritterlichen Übungen des Erbprinzen in eigener Person leitete.“[456]

Namhafte Musiker kamen an den Hildburghausener Hof, wie etwa Karl Ditters von Dittersdorf, der bei Ausbruch des Siebenjährigen Krieges 1756 als Achtzehnjähriger im Gefolge des Prinzen Joseph Maria Friedrich Wilhelm Hollandinus von Hildburghausen[457] dort den Winter verbrachte. Ditters berichtet unter anderem von wöchentlichen Konzerten, die trotz des Krieges im Schloß stattfanden.[458]

All dies bot ein Umfeld, das geradezu prädestiniert dafür erscheint, jemanden wie Anna Bon nach Hildburghausen zu locken. Dennoch: Die entsprechende, durch Imhoff überbrachte und von Gerber tradierte Information konnte nicht verifiziert werden. Vielmehr muss nach derzeitigem Kenntnisstand eher davon ausgegangen werden, dass die Nachricht durch Irrtum oder Verwechslung zustande kam und Anna Bon nie mit einem Sänger namens Mongeri verheiratet war; wenigstens nicht in Hildburghausen. Dies bestätigen unter anderem zwei Taufeinträge im Kirchenbuch der Hofkirche Hildburghausen aus der fraglichen Zeitspanne, die zwar die Existenz eines *„fürstlichen Kammermusikus“* namens Franciskus Mongeri bestätigen, der jedoch um 1765/66 in Ehe mit einer gewissen Maria, geb. Germackin (ebenfalls einer *„Hof-Cammer-Sängerin“*) gelebt hat: am 14. Oktober 1765 wurde ihre gemeinsame Tochter Violante Therese Christine getauft; am 22. September 1766 dann eine weitere, die den Namen Auguste Carolina Sophia erhielt. Die prominenten Paten der Letzteren waren Prinz Carl von Mecklenburg und Herzogin Ernestine Auguste. Eine erneute Heirat Mongeris mit Anna Bon ist, auch zu einem späteren Zeitpunkt, im Kirchenbuch in jedem Fall nicht nachweisbar.[459] Bestätigt werden kann dies anhand der ersten Hildburghäuser Zeitung, der seit 1766 erscheinenden „Hildburghäusischen wöchentlichen Anzeige“. Die Ausgabe vom 18. April 1766 vermerkt unter der Rubrik *„Gestorbene*

455 Vgl. Hegen, Anna Bon di Venezia (1738/39/40–?), S. 38. Die Herzogin als Anna Bons „ehemalige Freundin“ zu bezeichnen, scheint anhand der Quellenlage jedoch etwas übertrieben.

456 Zit. n. Human, Chronik der Stadt Hildburghausen, S. 194.

457 Dieser, ein Großonkel des Herzogs von Hildburghausen, war Kommandant der Reichsarmee.

458 Steiner, Geschichte des Theaters zu Hildburghausen, S. 38.

459 Brief von Karl-Heinz Roß, Sachverständigem für Genealogie, Regional- und Kirchengeschichte vom 13.10.2010 an die Autorin der vorliegenden Arbeit. Vgl. dazu Hegen, Anna Bon di Venezia (1738/39/40–?), S. 38. Ein mutmaßlicher Bruder Franciskus Mongeris, wie Hegen es vorschlägt, konnte bislang nicht nachgewiesen werden.

bey der Schloß=Gemeinde": *„Den 13. Aprill. Das einzige Söhnlein des Fürstl. Cammer= Musicus Herrn Francisci Mongeri"*[460], während jene vom 26. September desselben Jahres die Geburt von Tochter (in vom Eintrag im Taufbuch abweichender Schreibweise) Augustina Carolina Sophia bekannt gibt.[461]

Ein Francesco Mongeri – der möglicherweise mit dem Hildburghausener Mongeri ident ist – hat nach Claudio Sartori 1770 in den Opere buffe *L'Amore soldato* (Faustino), *L'Astuta cameriera* (Cammillo) und *La Lavandara*[462] (Giorgino) mitgewirkt; unter den anderen DarstellerInnen ist Anna Bon allerdings auch hier nicht nachweisbar.[463] Die Dokumente aus den Archiven des Fürsten Esterházy bleiben bis auf weiteres das letzte gesicherte Lebenszeichen Anna Bons; nach 1765 verlieren sich ihre Spuren in den Wirren der Geschichte.

460 Hildburghäusische wöchentliche Anzeige 18.04.1766.
461 Ebd. 26.09.1766. Für diese Information möchte ich Laury Gutiérrez sehr herzlich danken.
462 Die Rolle der Vespina wurde von Anna Zamperini gesungen, die aber bekanntlich unmöglich mit Anna Bon ident sein kann.
463 Vgl. Claudio Sartori, I Libretti Italiani a Stampa dalle Origini al 1800. Catalogo Analitico con 16 Indici. Indice dei cantanti, Cuneo 1994, S. 441.

4 Werke

Frühe Kompositionen für die Flöte (bislang verschollen)

VI Sonate da Camera per il Flauto Traversiere, op. 1, Nürnberg (1756)

Sei Sonate per il Cembalo, op. 2 (1758)

Sei Divertimenti a Due Flauti e Basso, op. 3 (o. J. [1759])

Artaserse, Pasticcio-Oper auf den Text Metastasios (bislang verschollen)

Aria a Canto Solo, Violini 1, Violini 2, Alto Viola, Viola, Basso (*Astra coeli*);

Offertorium a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola di Alto, 2 Obois aut Clarinettis in B, 2 Cornis in B et D con Organo[464]

464 Vgl. Anna Bon di Venezia, Aria „Astra coeli" für Sopran, 2 Vl, Va und B.c., hg. v. Elke Martha Umbach, Kassel 2006, S. 3f. Der kirchliche Text der Arie *Astra coeli* scheint, Umbach zufolge, nachträglich hinzugefügt worden zu sein. Beide Werke sind von Fine Zimmermann in der Schlossbibliothek von Český Krumlov (Tschechische Nationalbibliothek) unter der Signatur VI.C.71 aufgefunden worden.

5 Zusammenfassung und Conclusio

> „Selbst wenn sie meist Ausnahmeerscheinungen in einer von Männern dominierten kulturellen Welt waren, es gab sie schon immer: Frauen, die Musik nicht nur passiv rezipierten oder bestenfalls reproduzierten, sondern auch aktiv als Musikschaffende an eine Öffentlichkeit traten, die ihnen zumeist skeptisch gegenüberstand. Manche von ihnen erlebten eine Phase vorübergehender Anerkennung oder sogar Berühmtheit, ehe ihr Tod ihre Werke in Vergessenheit geraten ließ. Heute werden so manche Namen von Frauen wiederentdeckt, die dieses Schicksal teilen."[465]

Über Anna Bon di Venezia, zu ihrer Zeit sowohl als Sängerin, Cembalistin und Komponistin bekannt und geschätzt, ist heute kaum noch etwas bekannt. Trotz der Wiederentdeckung ihrer kammermusikalischen Werke und deren Einspielungen auf CD in jüngerer Zeit[466] lagen bislang selbst das Geburts- und Sterbedatum dieser außergewöhnlichen Musikerin immer im Dunkeln. Wenigstens, was den Ort und genauen Tag betrifft, an dem sie das Licht der Welt erblickte, konnte diese elementare Lücke im Rahmen der vorliegenden Publikation definitiv geschlossen werden.

Anna Bon wurde am 10. August 1738 als das einzige Kind des künstlerisch vielseitigen Librettisten, Komponisten, Theatermalers und Lehrers für Baukunst und Perspektive Girolamo Bon[467] und der namhaften Sängerin Rosa Ruvinetti-Bon geboren. Als Künstlerfamilie von hervorragendem Ruf bereisten die Bons weite Gebiete Europas und reüssierten an zahlreichen bedeutenden Fürstenhöfen mit ihrer Kunst. In der Konsequenz begann auch Anna ihre musikalische Ausbildung bereits früh, indem sie 1743 im Alter von erst vier Jahren als *figlia in educazione* in das *Ospedale della Pietà* in Venedig eintrat – zu einer Zeit, als dort gerade Nicola Porpora (1686–1766) als *maestro di coro* wirkte. Ihre unmittelbare Ausbildung übernahm, wenigstens zu Beginn, eine *maestra* namens Candida dalla Violla, was ebenso wie Annas exaktes Geburtsdatum anhand der Originaldokumente durch die Autorin der vorliegenden Arbeit verifiziert werden konnte. Dies entsprach durchaus der gängigen Unterrichtspraxis jener berühmten venezianischen Institution, die unter anderem

465 Michaela Krucsay, Katharina Cibbini-Koželuch. Musikerin und Mäzenin (= Frauentöne 7), Wien u. a. 2008, S. 123.

466 Vgl. unter anderem Umbach & Consorten: Anna Bon di Venezia, Virtuosa di Musica di Camera. Sonatas from the Court of Bayreuth, Aeolus AE-10086; Barbara Harbach: Anna Bon di Venezia, Six Sonatas for Harpsichord op. 2, MSR Classics MS1241; Claudio Ferrarini u. a.: Anna Bon. Il Grande Barocco Italiano, 6 Sonate per flauto, fagotto e cembalo op. 1, Mondo Musica MM96006 etc.

467 Dass Girolamo Bon dem gleichnamigen venezianischen Adelsgeschlecht entstammte, wie gelegentlich tradiert wird, konnte durch Recherchen im venezianischen Staatsarchiv nicht verifiziert werden und muss als zumindest unwahrscheinlich betrachtet werden.

dafür gerühmt wurde, besonders virtuose Violinistinnen hervorzubringen (vor Porpora zählte Antonio Vivaldi zum Lehrkörper der *Pietà*).

Hier gilt es nun, sich das historisch-soziologische Umfeld Anna Bons vor Augen zu führen: Im 17. beziehungsweise 18. Jahrhundert wurde es in der Regel als nachgerade unsittlich betrachtet, wenn Frauen in der Öffentlichkeit musizierten. Sowohl Instrumentalistinnen als auch Sängerinnen litten unter dieser Auffassung. Hinzu kam, dass zu jener Zeit das Kastratentum seine höchste Blüte erreichte und Musikerinnen somit meist auch noch der letzten Berufsaussichten beraubte. Gerade in Italien, wo sich die Stimmen der Kastraten besonders großer Beliebtheit erfreuten, entstand jedoch mit den vier großen venezianischen *ospedali* eine Ausnahme von jener Regel, auf die man beim Lesen jedes zeitgenössischen Reiseführers seit dem 17. Jahrhundert als besondere Sensation stößt.[468] Charles de Brosses (1709–1777) zählte zu jenen begeisterten Bildungsreisenden, die ihren Eindruck von der Musikpflege an den *ospedali* schriftlich niederlegten:

> „Je vous jure qu'il n'y a rien de si plaisant, que de voir une jeune et jolie religieuse, en habit blanc, avec un bouquet de grenades sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la grâce et la précision imaginables. Leurs voix sont adorables pour la tournure et la légèreté; car on ne sait ici ce que c'est que rondeurs et sons filés à la francaise."[469]

Am *Ospedale della Pietà* war Anna Bon also die denkbar beste musikalische Basisausbildung in Hinblick auf ihre spätere Karriere ermöglicht worden, die einer Frau ihrer Epoche überhaupt zuteil werden konnte. Wann genau sie die Institution wieder verließ, bleibt bislang ungeklärt, obwohl vieles darauf hindeutet, dass es etwa in ihrem 16. Lebensjahr gewesen sein muss. Nachweislich bereiste Anna schon in jungen Jahren mit der wandernden Operntruppe ihrer Eltern Deutschland, Österreich und die Slowakei, um am Hof von Bayreuth 1756 erstmals mit einer Komposition für Kammermusik an die Öffentlichkeit zu treten: im Alter von 18 Jahren veröffentlichte sie ihre Sonate da Camera, op. 1 – sechs Flötensonaten, die sie dem Markgrafen Friedrich, einem begeisterten Flötisten, zueignete. Von ihren Werken sind der Nachwelt nur noch wenige erhalten geblieben. Im Grunde zu wenige, um Anna Bons Fähigkeiten als Komponistin in angemessener Form einordnen zu können. Diejenigen ihrer Werke, die bislang aufgefunden werden konnten, stammen aus der Feder einer noch vergleichsweise jungen Frau und zeugen eher von solider Handwerkskunst als von herausragender Inspiration. Betrachtet man Anna Bon di Venezias kurze Karriere in ihrer Gesamtheit, so ist sie wohl eher unter die ausübenden Musikerinnen einzuordnen denn unter die Komponistinnen.

Im Anschluss an einen Aufenthalt in Pressburg, während dem Anna Bon an der Seite prominenter Sänger aus dem Umfeld Joseph Haydns wie Leopold Dichtler und Karl Friberth auftrat,[470] erfolgte im Jahr 1762 die Anstellung der Operntruppe am Hof des Fürsten Nikolaus Esterházy in Eisenstadt, wo der genannte Komponist bereits seiner Tätigkeit als Vizekapellmeister nachging. Zwar ist es die bislang letzte tatsächlich belegte Station im Leben Anna Bons, möglicherweise aber auch eine der interessantesten in Hinblick auf die traditionelle, kanonisierte Musikgeschichtsschreibung: Die Indizien scheinen auf eine Zusammenarbeit zwischen Haydn und der Wanderoper der Familie Bon hinzuweisen, zumal

468 Vgl. Ostleitner, „Eine hübsche junge Nonne im weißen Gewande...", S. 34.
469 Frédéric d'Agay (Hg.), Lettres d'Italie du Président de Brosses, Bd. 1, Paris 1986, S. 271.
470 Siehe Anhang.

sich gerade in jener Zeit die komödiantischen Werke im Opus Haydns signifikant häufen, als Anna Bon und ihre Eltern in Eisenstadt wirkten.

Eine der letzten Spuren Anna Bon di Venezias führt nach Hildburghausen (D), wo sie einem lexikalischen Eintrag Ernst Ludwig Gerbers zufolge als Ehefrau eines Hofsängers namens Mongeri noch 1767 gelebt haben soll. Bestätigen ließ sich diese Information jedoch nicht; vielmehr scheint die tatsächliche Faktenlage dem deutlich zu widersprechen. Viel zu plötzlich, um kein wissenschaftliches Misstrauen zu erregen, verschwindet Anna Bon von der Bildfläche der Geschichte. Nur wenige Kompositionen dieser Musikerin sind noch überliefert; bei nahezu allen davon handelt es sich um kammermusikalische Werke. Auffällig ist auch, dass bislang keine Porträts oder sonstige Bildnisse Anna Bons erhalten zu sein scheinen.[471] Unzählige Fragen bleiben offen und bilden eines der zahlreichen Desiderata künftiger Forschung.

471 Gleichwohl kursieren insbesondere innerhalb von CD-Booklets verschiedene, angeblich Anna Bon di Venezia darstellende Porträts. Diese Zuschreibungen halten jedoch selbst einem flüchtigen Blick in der Regel kaum stand, wie etwa im Fall der CD Claudio Ferrarini u. a.: Anna Bon. Il Grande Barocco Italiano, 6 Sonate per flauto, fagotto e cembalo op. 1, Mondo Musica MM96006, wo ausgerechnet das berühmte Antoine Pesne-Gemälde Anna Amalia von Preußens als prominenter Lückenfüller herangezogen und ebenso schlicht wie tollkühn mit der Bildunterschrift „Anna Bon“ versehen wurde.

6 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Grundriß der bürgerlichen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert als graphische Darstellung nach Jürgen Habermas (1962). Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 17. Aufl., Darmstadt u. a. 1987, S. 189.

Abb. 2: Titelblatt des italienisch/russischen Librettos zu Francesco Arajas *La forza dell'amore e dell'odio.* In: *Mooser, Annales*, Bd. 1, Bildteil, Fig. 23.

Abb. 3: Abschrift von Francesco Arajas *Il finto Nino overo la Semiramide riconosciuta.* In: *Mooser, Annales,* Bd. 1, Bildteil, Fig. 26.

Abb. 4: Russisches Titelblatt des Librettos zu *La clemenza di Tito.* In: *Mooser, Annales,* Bd. 1, Bildteil, Fig. 30.

Abb. 5: Rekonstruktion des „Tapissierspand" (Bühne) von Timothy De Paepe. Mit freundlicher Genehmigung des Urhebers.

Abb. 6: *La Serva Padrona*. Libretto, um 1750. Universitätsbibliothek der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, H61/RARA23#2.

Abb. 7: Mitteleuropäische Postrouten. Teil- und grenzkolorierter Kupferstich von Tobias Conrad Lotter, Augsburg 1769, 51 x 62 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Museums für Kommunikation Frankfurt, Abteilung Sammlungen.

Abb. 8: Taufbuch der Kathedrale von Bologna. *Battesimi della Chiesa Cattedrale Metropolitana di San Pietro* n. 191.

Abb. 9: Taufbuch der Kathedrale von Bologna, Detail: Eintrag der Taufe Anna Bons. *Battesimi della Chiesa Cattedrale Metropolitana di San Pietro* n. 191 pag. 176 verso.

Abb. 10: Empfehlungsschreiben zur Aufnahme Anna Bons. Archivio di Stato Venezia: *Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell'ospedale della Pietà)*, b. 663.

Abb. 11: Beglaubigte Abschrift des Taufeintrags Anna Bons. Archivio di Stato Venezia: *Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell'ospedale della Pietà)*, b. 663.

Abb. 12: Anna Bon soll Unterricht bei Maestra Candida dalla Violla erhalten. Archivio di Stato Venezia: *Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell'ospedale della Pietà)*, b. 663.

Abb. 13: Aktenstück zu Anna Bons Aufnahme an das *Ospedale della Pietà*. Archivio di Stato Venezia: *Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell'ospedale della Pietà)*, b. 663.

Abb. 14: Liste der *figlie in educazione* am *Ospedale della Pietà. Archivio di Stato Venezia: Ospedali e Luoghi Pii Divers. (Parti sciolte e materiali allegati dell'ospedale della Pietà),* b. 665.

Abb. 15: Die *Pietà* heute: *Santa Maria della Visitazione.* Foto: Michaela Krucsay.

Abb. 16: Stundenplan der Akademie in Bayreuth. In: Müssel, *Akademie*, Bildteil.

Abb. 17: Unbekannte Schauspielerin, um 1750. Pastellkreide auf Papier. Es handelt sich um eine der „Comoedianten und Virtuosen" im Dienst der Markgräfin Wilhelmine, die zu eben jener Zeit am Bayreuther Hof waren wie Rosa Ruvinetti-Bon und ihre Tochter Anna. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Inv.-Nr. BayNS. G 86, Bayreuth, Neues Schloss, Pastellzimmer, R. 1.13.

Abb. 18: Eintrag im *Protocollum Actionale. Stadtarchiv Bratislava: Protocollum Actionale, 1760.*

Abb. 19: Anstellungsvertrag der Familie Bon, 1762. ED N471.

Abb. 20: „Parkansicht". OSZK SZT, KE 1. Zu dieser Dekoration fehlt bislang noch eine exakte Datierung.

Abb. 21: Königlicher Hof mit Thron links. OSZK SZT, KF 3.

Abb. 22: „Una Spartana" (Kostümentwurf). OSZK SZT, KE 3.

Abb. 23: Erasto (Kostümentwurf). OSZK SZT, KE 2.

Abb. 24: Generalplan. Stich aus dem 18. Jahrhundert. In: Marianne Hokky-Sallay, *Das Schloss Esterházy in Fertöd*, o. O. 1979, Bildteil Nr. 11.

Abb. 25: Liste über die Bestellung von Farben. RA 1762 N93, Nr. 1.57.02.

Abb. 26: Rechnung Bon/Köpp. RA 1762 N93, Nr. 1.57.02.

Abb. 27: „Commission". ED 472.

Abb. 28: „Lauth Producirten Contract". ED N471.

Abb. 29: Vertrag von 1765. ED 535 1/2.

Abb. 30: Hildburghausen 1753 (Federzeichnung). In: Gerhard Steiner, *Geschichte des Theaters zu Hildburghausen. Spezieller Beitrag zur Kulturgeschichte des thüringisch-fränkischen Raumes und der theatergeschichtlichen Beziehungen Coburg-Meiningen*, Rodach bei Coburg 1990, S. 31.

7 Bibliographie

Adorno, Theodor W.: *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. IV: *Vorlesungen*, Bd. 3: *Ästhetik (1958/59)*, hg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt/Main 2009

d'Agay, Frédéric (Hg.): *Lettres d'Italie du Président de Brosses*, 2 Bde, Paris 1986

Algarotti, Francesco: *Briefwechsel mit Friedrich II.*, hg. v. Wieland Giebel, Berlin 2008

von Ammon, Frieder u. Böhm, Elisabeth (Hg.): *Texte zur Musikästhetik*, Stuttgart 2011

Antonicek, Theophil; Hilscher, Elisabeth: *Vivaldi*, Graz 1997

Arnold, Elsie: *Maddalena Lombardini Sirmen (1745–1818). Composer, Violinist and Singer*, in: *Musik an den venezianischen Ospedali. Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium vom 4. bis 7. April 2001 Venedig* (= Ricerche 1), hg. v. Helen Geyer u. Wolfgang Osthoff, Rom 2004, S. 369–375

Arnold, Elsie; Baldauf-Berdes, Jane: *Maddalena Lombardini Sirmen. Eighteenth-Century Composer, Violinist, and Businesswoman*, London u. a. 2002

Arnold, Denis: *Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatories*, in: *The Galpin Society Journal 18* (1965), S. 72–81

Baldauf-Berdes, Jane: *Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525–1855*, Oxford 1993

Balet, Leo u. a.: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1972

Bauer, Günter G.: *Mozart. Geld, Ruhm und Ehre*, Bad Honnef 2009

Baumer, Friedrich von: *Italien. Beiträge zur Kenntniß dieses Landes. Erster Theil*, Leipzig 1840

Baur-Heinold, Margarete: *Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1966

Beci,Veronika: *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf u. Zürich 2000

Beck, Friedrich; Henning, Eckart (Hg.): *Die archivalischen Quellen. Mit einer Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften*, 4. Aufl., Köln u. a. 2004

Benyovßky, Karl: *Theatergeschichtliche Kleinigkeiten*, Bratislava 1929

Berdes, Jane L.: Art. *Boni, Anna Lucia*, in: *The new Grove dictionary of women composers*, hg. v. Julie A. Sadie u. Rhian Samuel, New York 1994

Bernard, Paul P.: *From the Enlightenment to the Police State. The Public Life of Johann Anton Pergen*, Urbana u. Chicago 1991

Beyrer, Klaus (Hg.): *Zeit der Postkutschen. Drei Jahrhunderte Reisen 1600–1900*, Karlsruhe 1992

Brachvogel, Albert Emil: *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Nach Archivalien des Königl. Geh. Staats=Archivs und des königlichen Theaters*, Bd. 1: *Das alte Berliner Theater-Wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas. Ein Beitrag zur Geschichte Berlins und des deutschen Theaters*, Berlin 1877

Brauchli, Bernard u. a. (Hg.): *De Clavicordio III. Proceedings of the International Clavichord Symposium, Mangnano, 24–28 September 1997*, Mangnano 1998

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2, Stuttgart u. Weimar 1996

Brokmann-Nooren, Christiane: *Weibliche Bildung im 18. Jahrhundert: „gelehrtes Frauenzimmer" und „gefällige Gattin"* (= Beiträge zur Sozialgeschichte der Erziehung 2), Oldenburg 1994

Brosses, Charles de: *Lettres Familières* (= Mémoires et Documents sur Rome et l'Italie Méridionale 4), hg. v. Giuseppina Cafasso, Bd. 1, Neapel 1991

Brown, Bruce Alan: *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991

Bruckmüller, Ernst u. a. (Hg.): *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Wien 1990

Brusniak, Friedhelm (Hg.): *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert. 8. Arolser Barock-Festspiele 1993. Tagungsbericht* (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 2), Köln 1994

Brusniak, Friedhelm (Hg.): *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit. 9. Arolser Barock-Festspiele 1995. Tagungsbericht* (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 3), Köln 1995

Buck, August u. a. (Hg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissancemusikforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 10), Hamburg 1981

Buck, Inge (Hg.): *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld 1745–1815*, Berlin 1988

Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise. Vollständige Ausgabe* (= Documenta musicologica 19), hg. v. Christoph Hust, 2. Aufl., Basel u. a. 2004

Byron, George Gordon: *Childe Harold's Pilgrimage. A romaunt*, London u.New York o. J.

Campe, Joachim H.: *Väterlicher Rath für meine Tochter: ein Gegenstück zum Theophron*, mit Einleitung v. Ruth Bleckwenn, Paderborn 1988 (Reprint d. Ausg. Braunschweig 1796)

Casanova, Giacomo: *Geschichte meines Lebens,* hg. v. Günter u. Barbara Albrecht, 12 Bde, Leipzig u. Weimar 1983–1988

Csáky, Moritz u. a. (Hg.): *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/ Postmoderne*, Wien u. a. 2007

Cesnaková-Michalcová, Milena: *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei*, Köln u. a. 1997

Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*, 2., erw. Ausg., New York 1987

Conze, Werner (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen* (= Industrielle Welt 21), Stuttgart 1976

Cook, Susan C.; Tsou, Judy S. (Hg.): *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*, Urbana u. Chicago 1994

Dahlhaus, Carl (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 4, München u. Zürich 1991

Daniel, Ute: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995

Debuch, Tobias: *Anna Amalia von Preussen (1723–1787). Prinzessin und Musikerin*, Berlin 2001

deMause, Lloyd: *Hört ihr die Kinder weinen. Eine psychogenenetische Geschichte der Kindheit*, Frankfurt a. Main 1977

De Paepe, Timothy: *Une place pour les commedies... de relatie tussen inrichting, repertoire en gebruik van de Antwerpse theatergebouwen tussen 1610 en 1762*, Antwerpen 2011

Deutsches Biographisches Archiv (DBA)

Dörge, Hans: *Musik in Venedig. Ein moderner Stadtführer zu den Zeugen der Musik und der Bildenden Kunst*, Wilhelmshaven 1990

Dülmen, Andrea von (Hg.): *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, München u. a. 1992

Eder, Franz X.: *„Durchtränktsein mit Geschlechtlichkeit". Zur Konstruktion der bürgerlichen Geschlechterdifferenz im wissenschaftlichen Diskurs über die „Sexualität" (18.–19. Jahrhundert)*, in: *Von Bürgern und ihren Frauen* (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie 5), hg. v. Margret Friedrich/Peter Urbanitsch, Wien u. a. 1996, S. 25–47

Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München u. Zürich 1991

Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon*, Bd. 1, 2. Aufl., Graz 1959

Ellero, Giuseppe u. a. (Hg.): *Arte e Musica all'Ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, Venedig 1978

Ellero, Giuseppe u. a. (Hg.): *La Pietà a Venezia. Arte, musica e cura dell'infanzia fra tradizione e innovazione*, Venedig 2008

Emde, Ruth B.: *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum* (= Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 26), Amsterdam u. Atlanta 1997

Escal, Françoise; Rousseau-Dujardin, Jacqueline: *Musique et Difference des sexes*, Paris u. Montréal 1999

Fassel, Horst; Ulrich, Paul S. (Hg.): *„welt macht theater". Deutsches Theater im Ausland vom 17.–20. Jahrhundert. Funktionsweisen und Zielsetzung* (= Thalia Germanica 4 u. 5), Bd. 1 u. 2, Berlin 2006

Feder, Georg; Gerlach, Sonja: *Haydn-Dokumente aus dem Esterházy-Archiv in Forchtenstein*, in: *Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln*, Bd. III/ 2, München 1974, S. 92–105

Feldmann, Fritz (Hg.): *Musik des Ostens* (= Sammelbände der J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte 6), Kassel u. a. 1971

Findeizen, Nikolai: *History of Music in Russia from Antiquity to 1800*, hg. v. Miloš Velimirovic u. Claudia R. Jensen, Bd. 2: *The Eighteenth Century*, Bloomington 2008

Flohr, Anna-Charlotte: *Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789) als Porträtmaler, mit einem kritischen Werkverzeichnis* (= tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte 77), München 1997

Franke, Susanne: *Die Reisen der Lady Craven durch Europa und die Türkei 1785–1786: Text, Kontext und Ideologien* (= Grenzüberschreitungen. Studien zur europäischen Reiseliteratur 4), Trier 1995

Frenzel, Herbert A.: *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1890*, 2., erw. Aufl., München 1984

Friedrich, Margret; Urbanitsch, Peter (Hg.): *Von Bürgern und ihren Frauen* (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie 5), Wien u. a. 1996

Fuchs, Ingrid; Vobruba, Leopold: *Studien zur Biographie von Karl Friberth*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* (= Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 34), hg. v. Othmar Wessely, Tutzing 1983, S. 21–59

Fürstenau, Moritz: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zwei Teile in einem Band*, Hildesheim u. New York 1971

Fürstenau, Moritz: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)*, Dresden 1862

Füssel, Marian: *Der Siebenjährige Krieg. Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert*, München 2010

Genthon, István (Hg.): *Kunstdenkmäler in Ungarn. Ein Bildhandbuch*, Leipzig 1974

Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792)*, hg. v. Othmar Wessely, Bd. 2, Reprint Graz 1977

Gerber, Ernst Ludwig: *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814)*, hg. v. Othmar Wessely, 4 Bde, Reprint Graz 1966

Gerlach, Sonja: *Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774*, in: *Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln*, Bd. 4/1, München 1976, S. 35–48

Geyer, Helen; Osthoff, Wolfgang (Hg.): *Musik an den venezianischen Ospedali. Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium vom 4. bis 7. April 2001 Venedig* (= Ricerche 1), Rom 2004

Geyer, Helen: *Das venezianische Oratorium 1750–1820* (=Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des deutschen historischen Instituts in Rom 35/2), 2 Bde, Laaber 2004

Geyer-Kiefl, Helen: *Die venezianischen Frauenkonservatorien und ihre actiones sacrae. Ein Spiegel eigenen Selbstverständnisses im nachmetastasianischen Spannungsfeld*,

in: *Emanzipiert und doch nicht gleichberechtigt?* (= Schriftenreihe der Universität Regensburg 18), Regensburg 1991, S. 239–254

Gillio, Pier Giuseppe: *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, Florenz 2006

Glickman, Sylvia; Furman Schleifer, Martha (Hg.): *From Convent to Concert Hall. A Guide to Women Composers*, Westport u. London 2003

Goethe, Johann Caspar: *Reise durch Italien im Jahre 1740*, 4. Aufl., München 1999

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, hg. v. Erich Trunz, München 2002

Goethe, Johann Wolfgang von: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. v. Bernt von Heiseler, Bd. 6: *Dichtung und Wahrheit*; Bd. 7: *Briefe aus der Schweiz, Italienische Reise, Kampagne in Frankreich*, o. O., o. J.

Goldoni, Carlo: *„Meine Helden sind Menschen". Memoiren. Aus dem Französischen von Eva Schumann*, Frankfurt/Main 1987

Groschup Helmut; Wurm Renate (Hg.), *Barroco. Ein Spielfilm von Paul Leduc ohne Dialog. 1989 Mexico/Kuba/Spanien* (= Cinematograph-Schriftenreihe 2), Wien 1991

Grützner, Vera: *Potsdamer Musikgeschichte*, Berlin 1993

Gurlitt, Willibald (Hg.): *Riemann Musiklexikon*, Bd. 1 (Personenteil A-K), 12., neubearb. Aufl., Mainz u. a. 1959

Haas, Robert: *Die Musik der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* (= Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 12), hg. v. Guido Adler, Wien 1925, S. 3–64

Haas, Robert: *Gluck und Durazzo im Burgtheater (Die Opera Comique in Wien)*, Zürich u. a. 1925

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 17. Aufl., Darmstadt u. a. 1987

Hadamowsky, Franz: *Theatergeschichte. Von den Anfängen bis Ende des Ersten Weltkriegs* (= Geschichte der Stadt Wien 3), Wien u. München 1988

Hadamowsky, Franz: *Leitung, Verwaltung und ausübende Künstler des deutschen und französischen Schauspiels, der italienischen ernsten und heiteren Oper, des Balletts und der musikalischen Akademien am Burgtheater (Französischen Theater) und am Kärntnerthortheater (Deutschen Theater) in Wien 1754–1764*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, Bd. 12, Wien 1960, S. 113–133

Hardach-Pinke, Irene: *Die Gouvernante. Geschichte eines Frauenberufs*, Frankfurt/Main 1993

Harich, János: *Haydn Documenta (III)*, in: *Haydn Jahrbuch 4*, Wien u. a. 1968, S. 39–101

Harich, János: *Haydn Documenta IV*, in: *Haydn Jahrbuch 7*, Wien u. a. 1970, S. 47–168

Harich, János: *Das Opernensemble zu Eszterháza im Jahr 1780*, in: *Haydn Jahrbuch 7*, Wien u. a. 1970, S. 5–46

Harich, János: *Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt*, in: *Haydn Jahrbuch 9*, Wien u. a. 1975, S. 5–125

Harris, Robert L.: *Music for Women's Chorus from the Venetian Ospedali by Nicola Porpora: The British Museum Manuscripts*, Diss., University of Washington 1979

Haslmayr, Harald: *Joseph Haydn. Sein Werk – sein Leben* (= Musikportraits 5), Wien 1999

Hausen, Karin: *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissozziation von Erwerbs- und Familienleben*, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen* (= Industrielle Welt 21), hg. v. Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393

Heartz, Daniel: *Music in European Capitals. The Galant Style 1720–1780*, New York u. London 2003

Hegen, Irene: *Anna Bon di Venezia (1738/39/40–?). Versuch einer Eingliederung in ihre Zeit,* in: *Annäherung VII – an sieben Komponistinnen. Mit Berichten, Interviews und Selbstdarstellungen*, hg. v. Clara Mayer, Kassel 1996

Hegen, Irene: *Die Komponistin Anna Bon di Venezia. Versuch einer Eingliederung in ihre Zeit*, Teil 1, in: *Viva Voce* 36 (1995), S. 14–17; Teil 2, in: *Viva Voce* 37 (1996), S. 18–19

Hegen, Irene: *Neue Dokumente und Überlegungen zur Musikgeschichte der Wilhelminezeit*, in: *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998* (= Schriften zur Musikwissenschaft 7), hg. v. Peter Niedermüller u. Reinhard Wiesend, Mainz 2002, S. 27–57

Heinemann, Michael (Hg.): *Dresden – Venedig. Stationen einer musikgeschichtlichen Beziehung*, Dresden 2004

Heiseler, Bernt von (Hg.): *Johann Wolfgang Goethe. Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. 7, Gütersloh 1961

Heller, Karl: *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991

Heller, Karl: Art. *Vivaldi, Antonio (Lucio)*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 17, 2., neubearbeitete Ausg., Kassel u. a. 2007, Sp. 72–142

Henze-Döhring, Sabine: *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg 2009

Henze-Döhring, Sabine: *Konzeption einer höfischen Musikkultur*, in: *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998* (= Schriften zur Musikwissenschaft 7), hg. v. Peter Niedermüller u. Reinhard Wiesend, Mainz 2002, S. 97–118

Henzel, Christoph: *Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1997, S. 9–57

Heussner, Horst: *Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg*, in: *Die Musikforschung 16* (1963), S. 348–362

Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/Main u. Leipzig 1991

Hokky-Sallay, Marianne: *Das Schloss Esterházy in Fertöd*, o. O. 1979

Horányi, Mátyás: *Das Esterhazysche Feenreich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1959

Hortschansky, Klaus: Art. *Theater- und Operntruppen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, 2., neubearb. Ausg., Kassel u. a. 1998, Sp. 520–534

Howard, Deborah; Moretti, Laura (Hg.): *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustics*, New Haven and London 2009

Human, Rudolf Armin: *Chronik der Stadt Hildburghausen. Mit Stadtplan und Abbildungen der bemerkenswertesten öffentlichen Gebäude*, Hildburghausen 1886

Israël, Carl: *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780*, Frankfurt/Main 1876

Istituto Provinciale per L'Infanzia „Santa Maria della Pietà" di Venezia (Hg.): *Piccolo Museo della Pietà „Antonio Vivaldi". Musica e vita quotidiana delle allieve (Figlie di Choro) al tempo di Vivaldi. Il Museo espone la preziosa collezione di strumenti barocchi della Pietà*, Venezia 2004

K. G. Saur Verlag (Hg.): *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Völker und Zeiten*, Bd. 12, München u. Leipzig 1996

Khevenhüller-Metsch, Rudolf Graf; Hanns Schlitter (Hg.): *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776*, Bd. 3 1752–1755, Wien u. Leipzig 1910

Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas. Bd. 5: Von der Aufklärung zur Romantik (2. Teil)*, 2. erw. Aufl. Salzburg 1976

Knigge, Adolph Freiherr von: *Über den Umgang mit Menschen*, hg. v. Gert Ueding, Frankfurt/Main-Leipzig 2001

Knofler, Monika J.: *Das Theresianische Wien. Der Alltag in den Bildern Canalettos*, Wien u. a. 1979

Korcak, Friedrich: *Luigi Tomasini (1741–1808). Konzertmeister der fürstlich Esterhazyschen Kapelle in Eisenstadt unter Joseph Haydn*, Diss., Wien 1952

Kospoth, Otto Karl Erdmann von: *Von Berlin nach München und Venedig. Tagebuch einer musikalischen Reise von Berlin über Dresden, Bayreuth und Nürnberg nach Augsburg, München, Innsbruck und Venedig April bis Dezember 1783*, hg. v. Carl-Christian Graf von Kospoth, Weißenhorn 2006

Kreutziger-Herr, Annette; Unseld, Melanie (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010

Krucsay, Michaela: *Katharina Cibbini-Koželuch. Musikerin und Mäzenin*, Dipl.-Arb. Graz 2007

Krucsay, Michaela: *Katharina Cibbini-Koželuch. Musikerin und Mäzenin* (= Frauentöne 7), Wien u. a. 2008

Krückmann, Peter O. (Hg.): *Paradies des Rokoko*. Bd. 1: *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, Bd. 2: *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, München 1998

Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 2. erw. Aufl., Frankfurt/ Main 1976

Kulakov, Michail: Art. *Bon, Hieronymus*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank*, K. G. Saur (CD-ROM/DVD-ROM), 11. Aufl. 2011

Kutsch, Karl J.; Riemens, Leo: *Großes Sängerlexikon*, Erg.-Bd. 2, Bern 1994

Landmann, Ortrun: *Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber. Ein Daten- und Quellenverzeichnis für die Jahre 1765–1817* (= Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens 2), Dresden 1976

Landmann, Ortrun; Gordana Lazarevich: Art. *Intermezzo*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 4, 2., neubearbeitete Ausg., Kassel u. a. 1996, Sp. 1026–1048

Laven, Mary: *Die Jungfrauen von Venedig. Gebrochene Gelübde – das wahre Leben hinter Klostermauern*, Essen 2004

Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*, Hamburg 2009 (Neudruck d. Ausg. 1911)

Lessing, Gotthold Ephraim: *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Erstes Stück*, Faksimile d. Ausgabe von 1750, Stuttgart u. Weimar 1996

Letzter, Jacqueline; Adelson, Robert: *Women Writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*, Berkeley u. a. 2001

Lippmann, Friedrich (Hg.): *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit" (Siena 1983)* (= Analecta Musicologica 25), Laaber 1987

Lobies, Jean-Pierre u. a. (Hg.): *Index Bio-Bibliographicus notorum Hominorum*, Pars C, Bd. 20, Osnabrück 1980

Löffler, Fritz: *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Dresden im 18. Jahrhundert*, 3. Aufl. Leipzig 2009

Markstrom, Kurt Sven: *The Operas of Leonardo Vinci*, *Napoletano* (= Opera Series 2), Hillsdale u. New York 2007

Marsoner, Karin; Harer, Ingeborg: *Künstlerinnen auf ihren Wegen. Ein „Nachtrag" zur Geschichte des Grazer Musiklebens im 19. Jahrhundert* (= Grazer Gender Studies 9), hg. v. Karin M. Schmidlechner, Graz 2003

Maurer, Doris u. Arnold E. (Hg.), *Venedig*, Frankfurt/Main 1983

Mayer, Clara (Hg.): *Annäherung an sieben Komponistinnen*, Bd. 7, Kassel 1996

Mayreder, Rosa: *Geschlecht und Kultur. Essays. Mit einem Nachwort von Eva Geber*, Wien 1998

Meixner, Christoph: *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages* (= Musik und Theater 3), Sinzig 2008

Meyer, Kathi: *Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet*, Bd. 1: *Bis zur Zeit um 1800*, Leipzig 1917

Mielke-Gerdes, Dorothea: Art. *Oratorium*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Bd. 7, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearb. Ausg., Kassel u. a. 1997

Minckwitz, Johannes: *Illustrirtes Taschenwörterbuch der Mythologie aller Völker*, 7. Aufl., Wien 1892

Minkin, Marina: *Anna Bon di Venezia: Life and works with a discussion of the Bon family of musicians*, Diss., Boston University 1990

Mooser, Robert-Aloys: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siecle*, 3 Bde, Genf 1948–1951

Mohr, Albert Richard: *Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1967

Mohr, Albert Richard: *Musikleben in Frankfurt am Main. Ein Beitrag zur Musikgeschichte vom 11. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1976

Monnier, Philipp: *Venedig im achtzehnten Jahrhundert*, München 1928

Mücke, Panja: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4), Laaber 2003

Müller, Erich H.: *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden 1917

Müller, Wilhelm (Hg.): *Im Glanz des Rokoko. Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Gedenken zu ihrem 200. Todestag* (= Archiv für Geschichte von Oberfranken 38), Bayreuth 1958

Müller-Lindenberg, Ruth: *Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens* (= Europäische Komponistinnen 2), Köln u. a. 2005

Müns, Heike (Hg.): *Musik und Migration in Ostmitteleuropa* (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 23), München 2005

Müssel, Karl: *Die Akademie der freien Künste und Wissenschaften in Bayreuth (1756–1763). Sonderdruck aus dem Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 61, Historischer Verein für Oberfranken 1981

Neuls-Bates, Carol (Hg.): *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Cambridge u. a. 1982

Nicolai, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Bd. 12, Berlin u. Stettin 1796

Niedermüller, Peter; Wiesend, Reinhard (Hg.): *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998* (= Schriften zur Musikwissenschaft 7), Mainz 2002

North, Michael: *Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung*, Köln u. a. 2003

Nováček, Zdenko: *Hudba v Bratislave*, Bratislava 1978

Ostleitner, Elena: *„Eine hübsche junge Nonne im weißen Gewande...". Zum Musizieren in den venezianischen „ospedali"*, in: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, Nr. 27, März 1999, S. 34–43

Ostleitner, Elena; Glanz, Christian (Hg.): *Alejo Carpentier (1904–1980). Jahrhundertgestalt der Moderne in Literatur, Kunst, Musik und Politik* (= Schriftenreihe da capo 2), Wien u. a. 2004

Ostleitner, Elena; Simek, Ursula: *Ist die Musik männlich? Die Darstellung der Frau in den österreichischen Lehrbüchern für Musikerziehung*, Wien 1991

Ottenberg, Hans-Günter (Hg.): *Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, Leipzig 1984

Over, Berthold: *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert* (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 91), Bonn 1998

Owens, Samantha u. a. (Hg.): *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011

Pendle, Karin (Hg.): *Women and Music. A History*, Bloomington u. Indianapolis 1991

Pfannkuch, Wilhelm: Art. *Organisationen der Musik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Friedrich Blume u. a., Bd. 10, Kassel u. a. 1962, Sp. 204–220

Pignatti, Terisio: *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano 1974

Pincherle, Marc: *Vivaldi and the Ospitali of Venice*, in: *The Musical Quarterly 24* (1938), S. 300–312

Piozzi, Hester Lynch: *Glimpses of italian society in the eighteenth century. From the Journey of Mrs. Piozzi. With an introduction by the Countess Evelyn Martinengo Cesaresco*, London 1892

Piperno, Franco: Art. *Ruvinetti Bon, Rosa*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hg. v. Stanley Sadie, New York u. a. 1992, S. 107f

Pollerus, Christine: *Die Sängerin Regina Mingotti. Über Stimm- und Gesangsästhetik am Beispiel einer Bilderbuchkarriere im 18. Jahrhundert*, Diss., Graz 2005

Portheim-Katalog, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 1987

Pougin, Arthur: *Essai historique sur la Musique en Russie*, Turin 1897

Pütz, Werner (Hg.): *Musik und Körper*, Essen 1990

Puschmann, Claudia: *Fahrende Frauenzimmer. Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670–1760)* (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft 34), Herbholzheim 2000

Quantz, Albert: *Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz Lehrers Friedrichs des Grossen*, Berlin 1877

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Kassel u. a. 1983 (Reprint d. Ausg. Berlin 1752)

Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, 2. Aufl., Kassel 1988

Robbins Landon, Howard C.: *Haydn: Chronicle and Works,* Bd. 1: *Haydn: The Early Years 1732–1765*, London 1980

Robbins Landon, Howard C.: *Haydn: Chronicle and Works,* Bd. 2: *Haydn at Eszterháza 1766–1790*, London 1978

Robbins Landon, Howard C.: *Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern und Dokumenten*, Wien u. a. 1981

Robbins Landon, Howard C.; Norwich, John Julius: *Five Centuries of Music in Venice*, London 1991

Rode-Breymann, Susanne (Hg.): *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* (= Musik–Kultur–Gender 3), Köln u. a. 2007

Ross, Sylvia Lucy: *A Comparison of six Miserere Settings from the Eighteenth Century Venetian Conservatories*, Diss., University of Illinois at Urbana-Campaign 1973

Rousseau, Jean-Jacques: *Bekenntnisse. Aus dem Französischen von Ernst Hardt mit einer Einführung von Werner Krauss*, Frankfurt/Main u. Leipzig 1985

Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung. Vollständige Ausgabe in deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts*, 13. Aufl., Paderborn u. a. 1998

Salier, Hans-Jürgen: *Kleine Chronik Hildburghausen – Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig u. Hildburghausen 2008

Sartori, Claudio: *I Libretti Italiani a Stampa dalle Origini al 1800. Catalogo Analitico con 16 Indici*, 7 Bde, Cuneo 1990–1994

Schatkin Hettrick, Jane: Art. *Bon, Anna (Lucia)*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. Stanley Sadie, Bd. 3, 2. Aufl., New York 2001

Schiedermair, Ludwig: *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der Deutschen Oper*, Leipzig 1908

Schlegel, Friedrich: *„Athenäums"-Fragmente und andere Schriften*, Stuttgart 2005

Schneider, Louis: *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852

Seelig, Lorenz: *Friedrich und Wilhelmine. Die Kunst am Bayreuther Hof 1732–1763*, München u. Zürich 1982

Selfridge-Field, Eleanor: *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650–1750*, Venedig 1985

Selfridge-Field, Eleanor: *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue with Commentary on the Composers, Repertory, and Sources*, Oxford 1990

Söllner, Elke-Silvia (Hg.): *Frauenleben im Europa des 18. Jahrhunderts. Biographische Streifzüge durch weibliche Lebensentwürfe in der Zeit der Aufklärung*, 2., korr. Aufl., Bayreuth 2000

Soussidko, Irina; Pavel Loutsker: *Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur*, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März*

1999 in Hamburg (= Hasse-Studien 1), hg. v. Reinhold Wiesend, Stuttgart 2006, S. 193–206

Stählin, Jakob von: *Zur Geschichte des Theaters in Rußland. Nachricht von der Tanzkunst und Balletten in Rußland. Nachrichten von der Musik in Rußland*, Reprint aus *Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland* 1769/1770, Leipzig 1982

Stählin, Karl (Hg.): *Quellen und Aufsätze zur russischen Geschichte*, Leipzig o. J.

Staud, Géza: *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)* (= Theatergeschichte Österreichs 10/2), Wien 1977

Steiner, Gerhard: *Geschichte des Theaters zu Hildburghausen. Spezieller Beitrag zur Kulturgeschichte des thüringisch-fränkischen Raumes und der theatergeschichtlichen Beziehungen Coburg-Meiningen*, Rodach bei Coburg 1990

Strohm, Reinhard: *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 2008

Swift, Michael: *Historische Landkarten. Europa*, Augsburg 2000

Talbot, Michael: *Antonio Vivaldi. Der Venezianer und das barocke Europa. Leben und Werk*, Stuttgart 1985

Tank, Ulrich: *Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770*, in: *Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln*, Bd. 4/3, München 1980, S. 129–346

Thieme, Ulrich; Becker, Felix (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 4, Leipzig 1910

Unfer Lukoschik, Rita (Hg.): *Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrichs II. (1740–1786)*, Berlin 2008

Unseld, Melanie: *Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Liebe*, Reinbek bei Hamburg 2005

Uzanne, Octave: *Canaletto*, New York 2008

Vocelka, Karl: *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, 3. Aufl., München 2002

Voelcker, Heinrich: *Die Stadt Goethes. Frankfurt am Main im XVIII. Jahrhundert*, Frankfurt/Main, 1982 (Nachdruck d. Ausg. v. 1932)

Volz, Gustav Berthold (Hg.): *Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth*, Bd. 1: *Jugendbriefe 1728–1740*, Leipzig 1924; Bd. 2: *Briefe der Königszeit 1740–1758*, Berlin u. Leipzig 1926

White, Micky: *Biographical Notes on the „Figlie di coro" of the Pietà contemporary with Vivaldi*, in: *Informazioni e studi vivaldiani 21* (2000), S. 75–96

Wurzbach, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 2, Reprint d. Ausg. Wien 1857, Bad Feilnbach 2001

Zechmeister, Gustav: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776* (= Theatergeschichte Österreichs 3/2), Wien u. a. 1971

Zeller, Bernhard (Hg.): *Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600–1900*, Stuttgart 1966

Zibaldone, Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, Nr. 27, März 1999

Ziegler, Konrat u. Sontheimer, Walther (Hg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. 1, München 1979

Online

Bon, Jérôme: *La cittella ingannata. Opera jouieux pour être représenté en musique à l'ouverture du nouveau theatre de la ville d'Anvers*, Libretto [online verfügbar; URL: http://books.google.be/books?id=nY5bAAAAQAAJ&pg=PT70&lpg=PT70&dq=La+cittella+ingannata&source=bl&ots=u7iycyoo9T&sig=izRU_ynDYIdenIo4ghZ26Tx_v4&hl=nl&ei=tYmGTM3cLdjPjAf1x72OCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, 14. 12. 2010]

Goethe, Johann Wolfgang von: *Venetianische Epigramme 1795* [online verfügbar; URL: http://www.gutenberg.org/cache/epub/5326/pg5326.html, 20. 08.2012]

Goltz, Maren: *Die Libretti-Sammlung des Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen*, Meiningen 2008 [online verfügbar; URL: http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-15722/libretti-sammlung.pdf, 15. 04. 2011]

Gurewitsch, Vladimir: *Der Briefwechsel von Jacob von Staehlin* [online verfügbar; URL: http://www.uni-leipzig.de/~musik/web/institut/agOst/docs/mittelost/hefte/ GurewitschEinl.pdf, 14. 12. 2010; mittlerweile einsehbar unter: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/musikerbriefe/21_1_GurewitschEinl.pdf, 26. 09. 2013]

Haas, Franz: *Klägliches Maskenspiel in Italien. Tiziano Scarpas hochgejubelter Roman „Stabat mater"*, 28. 10. 2009 [online verfügbar; URL: http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/klaegliches_maskenspiel_in_italien-1.3933791, 21. 3. 2012]

Henzel, Christoph: *Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 1)* [online verfügbar; URL: http://www.sim.spk-berlin.de/uploads/03-forschung-jahrbuch/SIM-Jb_1999-03.pdf, 22.03.2011]

Henzel, Christoph: *Die Schatulle Friedrichs II. von Preussen und die Hofmusik (Teil 2)* [online verfügbar; URL: http://www.sim.spk-berlin.de/uploads/03-forschung-jahrbuch/SIM-Jb_2000-10.pdf]

Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* [online verfügbar; URL:http://www.uni-potsdam.de/u/philosophie/texte/kant/aufklaer.htm, 14.05.2012]

Ohne Autor: *Briefe an J. von Staehlin von F. Araya. Die Handschriftenabteilung der Nationalbibliothek Russlands (weiter HA, Fond 871, Aufbewahrungseinheit 301)* [online verfügbar; URL: http://www.uni-leipzig.de/~musik/web/institut/agOst/docs/mittelost/hefte/Briefwechsel_Staehlin.pdf, 14. 12. 2010; mittlerweile abrufbar unter: http:// www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/ musikerbriefe/21_2_Briefwechsel_Staehlin.pdf, 26.09.2013]

Ohne Autor: *Barockkonzert oder Montezuma in Venedig* [online verfügbar; URL: http://gof-berlin.livejournal.com/20260.html, 15. 5. 2012]

Zeitungen

Hildburghäusische wöchentliche Anzeige, 18. 4. 1766; 26. 9. 1766

Nürnberger Friedens- und Kriegs-Courier, 28. Juni 1756; 9. September 1758; 26. Oktober 1759

Quellen

Taufbuch *Battesimi della Chiesa Cattedrale Metropolitana di San Pietro* n. 191 pag.

176 verso

Archivio di Stato Venezia: *Ospedali e Luoghi Pii Divers*.

(*Parti sciolte e materiali allegati dell'ospedale della Pietà*): b. 663; b. 665

Archív Mesta Bratislavy: *Protocollum Actionale*, 1760, S. 467–473

Österreichisches Haus-, Hof- und Staatsarchiv:

Brief Girolamo Bons an den Reichsgraf von Pergen, 1755, AT-OeStA/HHStA RK (Reichskanzlei Ministerialkorrespondenz 45-1-16)

Archiv der Burg Forchtenstein: ED N471; RA 1762 N93, Nr. 1.57.02.; RA 1766 N132EE; RA 93/6; ED 472; ED 535 1/2; AV 189; GC 1763 R VIII/FXIII N27; GC 1765 RVIII FVI N 12 1/2; ED N471; ED N535 1/2; ED 472; RA 1762 N93/4; RA 1766 N 132 EE; GC 1766 RVIII FXIII N 35/HD58; GC 1766 RVIII FX II N10/HD141

Gumpenhuber, Philipp: *Repertoire de Tous les Spectacles, qui ont été donné au Theatre de la Ville depuis le Ier janvier jusqu'au dèrnier Decembre de l'Année 1759 racueilli par Monsieur Philippe Gumpenhuber*, Wien, Don Juan Archiv (Kopie)

Gumpenhuber, Philipp: *Repertoire de tous les Spectacles qui ont été donné au Theatre près de la Cour depuis le I.r janvier jusqu'au dernier Decembre de l'An 1761 recueilli par Philippe Gumpenhuber*, Wien, Don Juan Archiv (Kopie)

Gumpenhuber, Philipp: *Repertoire de tous les Spectacles qui ont été donné au Theatre près de la Cour. Comedies Allemandes, Comedies francoises, Opera italiennes. Academies de Musique de depuis le 1.er Janvier jusqu'au 31 Dec 1762 recueilli par Philippe Gumpenhueber*, Wien, Don Juan Archiv (Kopie)

Staatliche Bibliothek Regensburg: *La riccamatrice*, 1754, Ital.10#11; *Il capitano Galoppo*, Ital.10#8

Universitätsbibliothek der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg:

Pergolesi, Giovanni Battista: Die herrschende Magd: ein musikalisches Zwischenspiel, Libretto, 1750, H61/RAR.A23#2

Egyetemi Könyvtár (Eötvös Loránd Universitätsbibliothek, Budapest):

Il Demetrio, 1760, 1001

Don Calandrano, 1760, 1005

Il filosofo di campagna, Presburgo 1759, 1002

Il Ciro riconosciuto, 1760, 1000

Országos Széchényi Könyvtár (Ungarische Széchényi Nationalbibliothek, Budapest):

Allgemeine Sammlung: *Leucippo ein Schäfergedichte*, Preßburg 1759, OSZK 203.596/1 (Koll.1.); *Don Calandrano. Opera bernesca*, Presburgo 1760, OSZK 203.596/3 (Koll.3.); *Il Demetrio*, Presburgo 1760, OSZK 203.596/4 (Koll.4.);

Musiksammlung: Girolamo Bons Vertrag (1762), OSZK ZT, Acta Musicalia 253

Sammlung für Theatergeschichte: OSZK SZT, KF 1; OSZK SZT, KF 2; OSZK SZT, KF 3; OSZK SZT, KE 1; OSZK SZT, KE 2; OSZK SZT, KE 3

Musikalien (Auswahl)

Bon di Venezia, Anna: *Aria „Astra coeli" für Sopran, 2 Vl, Va und B.c.*, hg. v. Elke Martha Umbach, Kassel 2006

Bon di Venezia, Anna: *6 Sonate per il Flauto Traversiere*, http://img.kb.dk/ma/giedde/gs01-15am.pdf, 14.12.2010

Bon di Venezia, Anna: *Sei Sonate Per il Cembalo. Opera seconda*, Faksimile d. Ausgabe von 1757, New York o. J. [1998]

Bon di Venezia, Anna: *Six Divertimenti Op. III for 2 Flutes and Basso Continuo*, hg. v. Sally Fotino, Philadelphia 1993

Haydn, Joseph: *Kantaten mit Orchester für das Fürstenhaus Esterházy*, hg. v. Andreas Friesenhagen u. Sonja Gerlach, München 2000

Belletristik/Kinderbücher (Auswahl)

Arnold McCully, Emily: *The Orphan Singer*, New York 2001

Banti, Anna: *Lavinia Fuggita*, in: *Le Donne Muoiono*, o. O. [Mailand?] 1952, S. 85–119

Banti, Anna: *After Lavinia's flight. Translated from the Italian by Joan Borrelli*, in: *Translation. The Journal of literary translation*, Bd. 25, New York 1991, S. 241–271

Barthelmes, Jürgen: *Die Primadonna. Ein Vivaldi-Roman*, Berlin 2009

Carpentier, Alejo: *Barockkonzert. Novelle aus dem Spanischen von Anneliese Botond*, Frankfurt/Main 1976

Corona, Laurel: *The Four Seasons. A novel of Vivaldi's Venice*, New York 2008

Quick, Barbara: *Vivaldi's Virgins*, New York u. a. 2007

Rice, Anne: *Falsetto*, München 1995

Ross Meyer, Linda: *She who sings, prays twice. The story of an orphan choir girl, a famous philosopher, and the divine power of music*, o. O. 2007

Scarpa, Tiziano: *Stabat Mater*, Berlin 2009

Anderes

Lavinia Fuggita. Opera da camera in un prologo e sette scene su libretto I Sanro Cappelletto liberamente tratto dall'omonimo racconto di Anna Banti. Musica di Matteo d'Amico. Libretto,Teatro Communale di Modena

Diskographie (Auswahl)

Bet, Stefano; Cera, Francesco: Sonate Veneziane del ‘700. B. Marcello, G. Ferrandini, G. Pescetti, A. Vivaldi, A. Bon, G. Platti, Tactus TC 700002

Dreier, Sabine u. a.: Anna Bon di Venezia (1740 – after 1767). 6 Flute Trios Op. 3, EMEC E-023

Ferrarini, Claudio u. a.: Anna Bon. Il Grande Barocco Italiano, 6 Sonate per flauto, fagotto e cembalo op. 1, Mondo Musica MM96006

Harbach, Barbara: Anna Bon di Venezia, Six Sonatas for Harpsichord op. 2, MSR Classics MS1241

La Donna Musicale: Anna Bon. La Virtuosa di Venezia, LA10104

Oltean, Ana Ioana; Bucher, Simon: Ladies First! Komponistinnen gestern & heute, Ars Production ARS 38 089

Moroni, Silvia; Ensemble Oberon: Anna Bon. Sei Sonate da Camera per il Flauto Traversiere, Tactus TC 745201

Umbach & Consorten: Anna Bon di Venezia, Virtuosa di Musica di Camera. Sonatas from the Court of Bayreuth, Aeolus AE-10086

8 Anhang

Leucippo. Favola pastorale/Leucippo ein Schäfergedichte[472]

LEUCIPPO
FAVOLA PASTORALE
DA
RAPRESENTARSI
PER MUSICA.
DEDICATA
ALLE ILLUSTRI
DAME,
E
CAVALIERI
DELL' INCLITA CITTA'
DI
PRESBURG.
L' ANNO 1759.

PRESBURGO.
Nella Stamperia di Giovanni Mich. Landerer.

Leucippo
ein
Schäfergedichte,
in einer Music vorgestellt:
dedicirt
denen Hochgnädigen
Damen
und
Cavaliers
der Hochedlen Stadt
Preßburg.

Preßburg,
gedruckt bey Johann Michael Landerer.

ATTORI.

LEUCIPPO, Figlio di Narete; creduto Aristeo figlio d' Alcimedonte, amante di Dafne.
Il Signor Carlo Fribert.

DAFNE, Amante occulta di Leucippo.
La Signora Rosa Bon.

NARETE, Sacerdote del Tempio di Diana, Padre di Leucippo, è di Climene.
Il Signor Leopoldo Dichtler.

CLIMENE, Figlia di Narete, è Sorella di Leucippo, Compagna di Dafne.
La Signora Anna Bon.

DELIO, Pastor d' Anfriso, amante di Dafne.
La Signora Marianna Paduli.

NUNTE, Amico di Leucippo, amante di Climene.
Il Signor Tobia Hartvig.

La Musica è Composizione del Celebre Sig. Hasse,

Il nuovo Scenario è invenzione del Signor Girolamo Bon.

Personen.

Leucippus, des Naretes Sohn, vermeinter Aristeus, des Alcimedons Sohn, Liebhaber der Daphne.
Der Herr Carl Fribert.

Daphne, heimliche Liebhaberin des Leucippus.
Die Frau Rosa Bon.

Naretes, Priester im Dianen-Tempel, des Leucippus, und der Climene Vater.
Der Herr Leopold Dichtler.

Climene, des Naretes Tochter, Schwester vom Leucippus, und der Daphne Vertraute.
Die Jungfer Anna Bon.

Delius, ein Amphrysischer Schäfer, Liebhaber der Daphne.
Die Jungfer Marianna Paduli.

Nuntes, des Leucippus guter Freund, und Liebhaber der Climene.
Der Herr Tobias Hartvig.

Die Music ist von dem Herrn Johann Adolph Hasse, Königl. Pohlnis. Capell-Meistern.

Die neue Decoration ist die Erfindung von Herrn Girolamo Bon.

472 *Leucippo ein Schäfergedichte*, Preßburg 1759, Ungarische Széchényi-Nationalbiliothek, OSZK 203.596/1 (Koll.1.).

ARGOMENTO.

Leucippo figlivola di Narete, uno de principali Paſtori di Teſſaglia, fù rapito al Padre da bambino, per Opera di Delio Paſtor d' Anfriso, che prevedeva in eſſo un potente rivale in amore. Per voler di Giove

Innhalt.

Leucippus, des Naretes, eines der vornehmsten Schäfers in Theſſalien, Sohn, wurde seinem Vater, durch Veranstaltung des Delius, eines Schäfers an dem Fluß Amphrysus, als ein kleines Kind geraubet, weil er vorher geſehen hatte, daß derselbe einmal sein

A 3 ge-

che gli fecce prendere un ſiniſtro conſiglio in vendetta de i Ciclopi uccisigli dal medeſimo, ſotto nome d' Ariſteo lo fecce allevar ſegretamente in arcadia dall' amico alcimedonte, Sacerdote del Tempio di Diana, ond' è che fù creduto figlivola di Lui. Giunto allá fervida et à, che Vom s' inamora, s' invaghi di Daſne, che quantumque d' amor ſchiva, è già deſtinata da molto tempo à ſervire nel tempio la Dea, benché non ancora à lei conſagrata, fù ſenſibile alla viva fiammà di lui, ancorchè con eſſo in apparenza oſtentaſte da principio una ritroſia più toſto ſevera. Vennero in queſto tempo ad abitare in arcadia Delio, è Narete. L' uno, amante già da gran tempo di Daſne per tornare à vedere l' oggetto amato; l' altro per trovare il figlio Leucippo, che dall, Oracolo di Giove Olimpico gli era qui vi ſtato promesso dover trovare. Mórto alcimedonte, parimenti per opera di Delio, fù Narete dai Paſtori d' arcadia eletto

gefährlicher Neben-Buhler werden würde. Dieser Delius lieſſe nach Jupiters Willen, der ihn aus Rach wegen der von ihm umgebrachten Cyclopen, einen böſen Rath folgen ließ, ihn unter den Namen Ariſteus, in Arcadien, bey dem Prieſter im Dianen-Tempel, Alcimedon ſeinem guten Freund, heimlich erziehen, dahero es dann kame, daß er für ſeinen leiblichen Sohn gehalten wurde. Sobald er in die hitzigen Jahre getretten war, die das Manns-Volk zu der Lieb reitzen, verliebte er ſich in die Daphne, welche, ob ſie ſich gleich vor der Liebe ſcheuete, und bereits zu der Göttin Tempel-Dienſte gewidmet war, gegen ſeine hefftige Flammen empfindlich wurde, dannoch aber dem äuſſerlichen Schein nach, ſich im Anfang ſehr gleichgültig und widerſpenſtig gegen ihm bezeigte. Um eben dieſe Zeit kamen Delius und Naretus nach Arcadien, um ſich daſelbſt häuſlich nieder zu laſſen. Jener, der die Daphne ſchon vor langer Zeit geliebet hatte, um ſeinen geliebten Gegenſtand wieder zu Geſicht zu bekommen; dieser um ſeinen Sohn Leucippus wieder zu finden, weil es ihm von des Jupiters Orakel zu Olympus war verſprochen worden, daß

A 4 er

eletto Sacerdote in sua Vecè. Intanto fù scoperto l' amore di Leucippo con Dafne, ed accusato à Narete, avrebbe dovto perder la vita, se il Padre, benche per ancó l' conoscesse per figlio, vinto da i moti interiori del sangue, non avesse cercato di farlo salvare colla sua fuga. Soffrendo di mal animo Leucippo di vedersi Lontano dalla sua Dafne adorata viveva nascosto nel bosco sacro di Giove Liceo, palese unicamente à Nunte suo fedelissimo amico. Volle la sua sventura, che s' inoltraste nella gran Piazza, dove era l' ara à quel Dio consagrata; è dove sotto pena di morte non era permesso ad alcuno di penetrare, à riserva de Sacerdoti, è de figlivoli di lui. Colà sorpreso dai Pastori fù condotto a' Narete, il quale trasportato da un Zelo eccessivo, al quale era promesso il ritrovamento del figlio, lo condannò non senza acerbo suo condoglio à dover morire. Nell' atto dell' esecuzione,

Dafne

er ihn daselbst antreffen sollte. Nach des Alcimedons Tode, woran Delius ebenfalls Ursach war, wurde Naretes von denen Arcadischen Schäfern an jene Stell, zum Priester erwählet. Unterdessen wurde des Leucippus Liebe gegen die Daphne entdecket, und da er deswegen bey dem Naretes angeklaget wurde, so hätte er sein Leben verliehren müssen, wann der Vater, ob er zwar seinen Sohn noch nicht kennte, nicht durch eine innerliche Wallung des Blutes wäre überwunden worden, und ihn nicht durch die Flucht zu retten gesucht hätte. Es fiele dem Leucippus sehr schwer, von seiner angebettenen Daphne entfernt zu seyn, und er lebte in einem Wald, der dem Liceischen Jupiter geheiliget war, so verborgen, daß keinem Menschen, als seinem besten Freunde, dem Nuntes etwas darvon wissend war. Zu seinem Unglück wagte er sich auf den grossen Platz, wo der diesem Gott geheiligte Altar war, und wohin sich ausser Priestern, und ihren Kindern, kein Mensch bey Lebens-Straf getrauen durfte. Als ihn nun die Schäfer daselbst erdappet hatten, wurde er vor dem Naretes geführet, der ihn aus Antrieb eines unmäßi-

Dafne si offerse à morir per Lui, permettendolo la legge; onde Delio, vedendo perduta ogni speranza di più possederla, palesa a' Narete, che aristeo è il sospirato Leucippo, è conosciuto figlivolo del Sacerdote, non compreso nella pena, è solvato.

Del fatto in parte ordito sull' istorico favoloso, ed in parte lavorato coll' ingegnosa invenzione, parlano Pausania, Arcadica, sed lib. 8. è Natal comite 4. cap. 10.

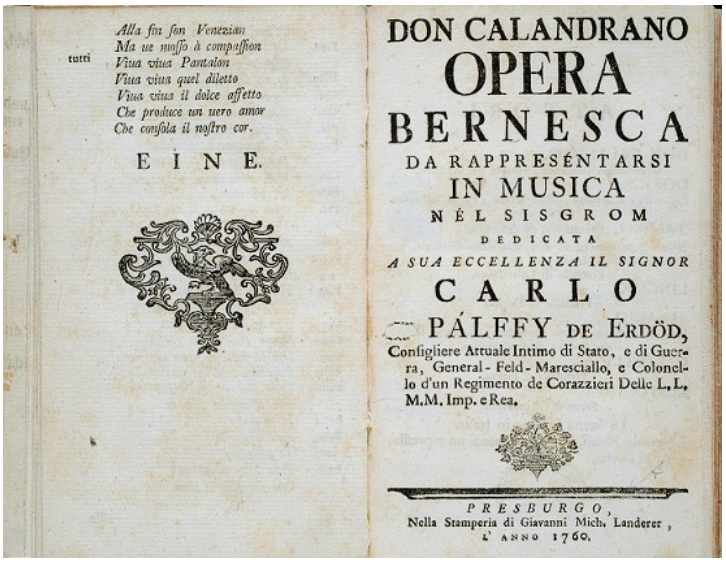
AT-

gen Eifers, vermöge dessen ihm versprochen war, daß er seinen Sohn wieder finden sollte, obwohl mit grosser Betrübnuß, zum Tode verurtheilte. Dieses Urtheil sollte auch bereits an ihm vollzogen werden, als sich Daphne, wie es die Gesätze erlaubten, anbote, vor ihn zu sterben, daher Delius, da er nun alle Hoffnung zu ihrer Besitzung muste fahren lassen, dem Naretes endlich offenbarte, daß Aristeus sein so sehnlich verlangter Leucippus wäre, der als ein nunmehr erkennter Sohn des Priesters, nicht mit unter der Straf begriffen sey, wodurch diese auch vom Tod gerettet wurde.

Von dieser Begebenheit, die zum Theil auf die Fabel-Historie gegründet, zum Theil mit artiger Erfindung ausgearbeitet ist, schreibet Pausanias in seinem 8. Buch, und Natales im 4. Buch 10. Cap.

Von

Don Calandrano. Opera bernesca[473]

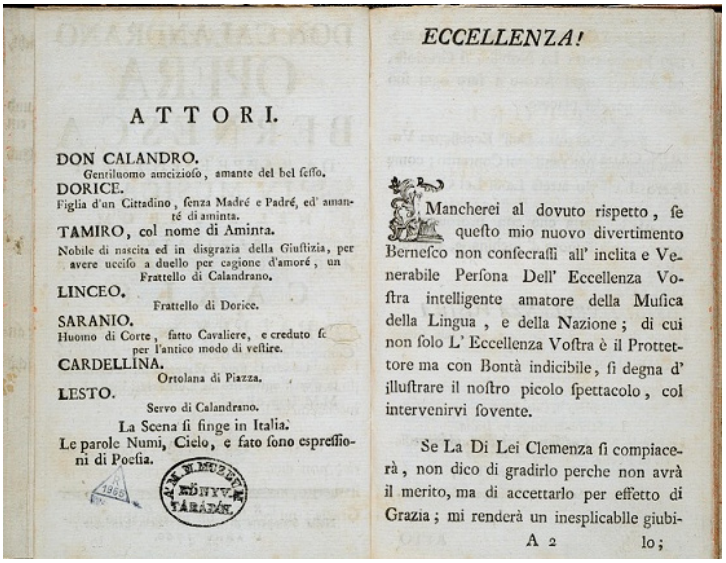


Alla fin son Venezian
Ma ue mosso à compassion
tutti *Viua viua Pantalon*
Viua viua quel diletto
Viua viua il dolce affetto
Che produce un uero amor
Che consola il nostro cor.

E I N E.

DON CALANDRANO
OPERA
BERNESCA
DA RAPPRESÉNTARSI
IN MUSICA
NÉL SISGROM
DEDICATA
A SUA ECCELLENZA IL SIGNOR
CARLO
PÁLFFY DE ERDÖD,
Consigliere Attuale Intimo di Stato, e di Guerra, General-Feld-Maresciallo, e Colonello d'un Regimento de Corazzieri Delle L. L. M.M. Imp. e Rea.

PRESBURGO,
Nella Stamperia di Giavanni Mich. Landerer,
L' ANNO 1760.



ATTORI.

DON CALANDRO.
Gentiluomo amicizioso, amante del bel sesso.
DORICE.
Figlia d'un Cittadino, senza Madré e Padré, ed' amanté di aminta.
TAMIRO, col nome di Aminta.
Nobile di nascita ed in disgrazia della Giustizia, per avere ucciso a duello per cagione d'amoré, un Frattello di Calandrano.
LINCEO.
Frattello di Dorice.
SARANIO.
Huomo di Corte, fatto Cavaliere, e creduto fc per l'antico modo di vestire.
CARDELLINA.
Ortolana di Piazza.
LESTO.
Servo di Calandrano.
La Scena si finge in Italia.
Le parole Numi, Cielo, e fato sono espressioni di Poesia.

ECCELLENZA!

Mancherei al dovuto rispetto, se questo mio nuovo divertimento Bernesco non consecrassi all' inclita e Venerabile Persona Dell' Eccellenza Vostra intelligente amatore della Musica della Lingua, e della Nazione; di cui non solo L' Eccellenza Vostra è il Prottettore ma con Bontà indicibile, si degna d' illustrare il nostro picolo spettacolo, col intervenirvi sovente.

Se La Di Lei Clemenza si compiacerà, non dico di gradirlo perche non avrà il merito, ma di accettarlo per effetto di Grazia; mi renderà un inesplicablle giubi-

A 2 lo;

473 *Don Calandrano. Opera bernesca*, Presburgo 1760, Ungarische Széchényi-Nationalbiliothek, OSZK 203.596/3 (Koll.3.).

lo; mi darà Corraggio ad' applicarmi a meglio ſervire tutta La Nobilità ſi Grazioſa, ed animerà ogni Áttore a fare ogni ſuo sforzo pér dar piacere.

Ecco, che tutto Dall' Eccellenza Voſtra dipende pér rendermi Contento; come ſpero d' eſſerlo atteſa La di Lei Grazia.

Mi permetta che con profondo rispetto abbia l'onore d' inchinarla, e di dirmi in avvenire.

DELL' ECCELLENZA VOSTRA

Umiliſſimo, Divotiſſimo, ed Obligatiſſimo Servitore

Girolamo Bon,

Pittore Architteto, e Direttore dell' Opera.

ATTO

ATTO I.

SCENA I.

Calandro che ſtà al Tavolino accommodandoſi. Lesbo ſuo ſervo &c.

Cal. Tu mi ſembri queſt' oggi
Tutt' affatto ſtordito. Dove ſono
Le moſche, il roſſo, ei guanti?
Les. Subito.
Cal. Subito.
Che il Diavolo ti porti,
Poltronaccio che ſei.
E quasi mezzo giorno
Cento Viſite aſpetto, e ſai che ancora
Devo fare una Viſita álla Spoſa;
E ſe non ſono
Al di Lei guſto accomodato
In Collera può andare, preſto preſto.
Una ſpilla di quà
Più polve dico.
(Li dà Lapolve.)

A 3 Ora

Il Demetrio. Dramma per musica[474]

D' amor, di fede adorno
Rimanga il noſtro cor.
Cuſtodi ſiano i Numi:
A Noi la pace reſti
E ogn' un ſicuro e Lieto
Trionfi dell' amor.

F I N E.

IL DEMETRIO
DRAMMA
PER MUSICA
DA RAPPRESÉNTARSI
NÉL SISGROM
DEDICATA
A SUA ECCELLENZA IL SIGNOR
GIUSEPPE
DI STARHEMBERG
CONTE
Del Sacro Romano Impero, Ciamberlano, e Generale di Battaglia alli Servizi di Sua Cesarea Maeſtà Imperiale, Reale & Apoſtolica.

PRESBURGO,
Nella Stamperia di Giavanni Mich. Landerer,
L' ANNO 1760.

ATTORI.

CLEONICE, Reg'na deSiria amante di Alceſte.
La Signora Rosa Bon.

ALCESTE. Che poi si ſcopre Demetrio Re di Siria.
Il Signor Carlo Fribert.

FENICIO. Grande del Regno, tutore d' alceſte.
Il Signor Leopoldo Dichtler.

OLINTO. Grande del Regno, rivale d' alceſte, e figlio di Fenicio.
La Signora Marianna Paduli.

BARSENE. Confidente di Cleonice, ed amante occulta di alceſte.
La Signora Anna Bon.

MITRANE. Capitano delle guardie Reali, e amico di Fenicio.
La Signora Barbara Manſueti.

La Poeſia è del Signor abbate Pietro Metaſtasio.

La Musica è gran parte del Signor Jomelli; il reſto de piu celebri autori.

VOSTRA ECCELLENZA!

Mi viene molto a propoſito il detto [*finis coronat opus*] che però applicato in forma diversa, mi ſervo in queſta occaſione. Il brevé tempo che abbiamo per giungere alla quadragesima, e la difficoltà della Lingua che impediſce i miei attori ad apprendere a memoria, mi sforza a determinarmi di dare un' altro nuovo divertimento in Muſica, qualé per queſte ragioni non può á meno che non eſſere l' ultimo nel Carnovale. Queſto dunquè, che con il piu ſommeſſo rispetto dedico e conſacro all' Eccell: Voſt:

A 2 non

474 *Il Demetrio. Dramma per musica*, Presburgo 1760, Ungarische Széchényi-Nationalbiliothek, OSZK 203.596/4 (Koll.4.).

cio avvenne in tempo inopportuno a' suoi disegni, sì perchè Alceste non era in Seleucia, che l' ambizione de' grandi (de' quali ciascuno aspirava alla corona) avrebbe fatto passar per impostore il legittimo erede. Perciò sospirandone il ritorno, e sollecitando occultamente il soccorso de' Cretensi, sospese la pubblicazione del suo segreto. Intanto si convenne fra i pretensori, che la principessa Cleonice, da loro riconosciuta per Regina, eleggesse fra loro uno sposo. Questa differì lungamente la scelta sotto varj pretesti, per attender la venuta d' Alceste, il quale opportunamente ritorna, quando l' afflitta Regina era sul punto d' eleggere. Quindi per varj accidenti scoperto lo Alceste il vero Demetrio, ricupera la corona paterna.

La scena è in Seleucia.

Le parole Fato, Numi, Adorare, ec. non anno cosa alcuna di comune con gl' interni sentimenti dell' autore, che si protesta vero Cattolico.

AT-

ATTO PRIMO

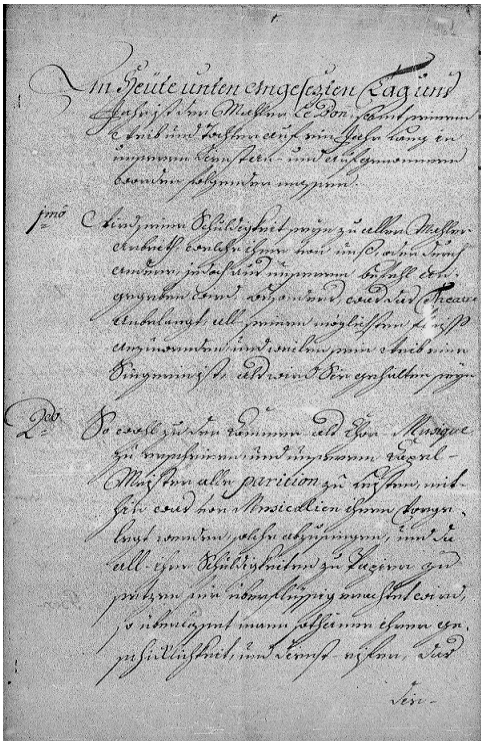
SCENA I.

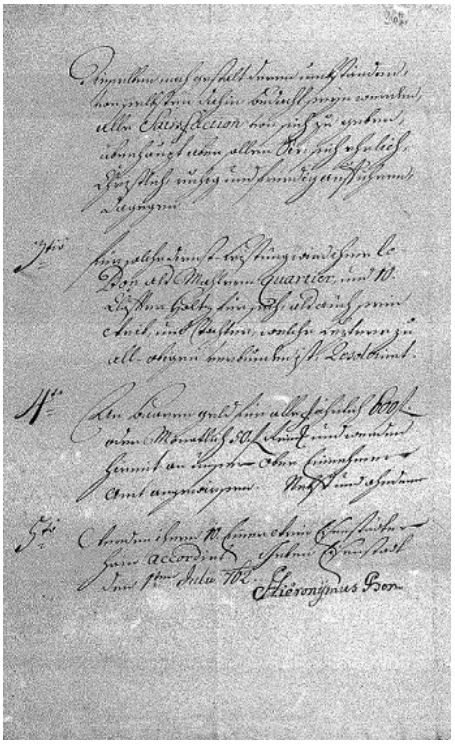
FENICIO, e MITRANE.

Fenic. E sarà dunque ver, Mitrane amico,
Che Cleonice,
A miei Consigli ad onta,
Senza attender d' alceste
Il sperrato ritorno
Scegliér voglia lo sposo in questo giorno?
Mitr. Pur troppo è vèr.
Anzi che in pochi istanti
S' incamina alla scelta.
Fen. Ecco perdute
Tutte le cure mie.
Mitr. Se ciò succede ancor,
Eccoti il braccio mio,
Ecco tutto il mio Sangue; in miglior uso
Mai vérsar nol potrò,
Fen. Vieni al mio seno
Generoso vassallo - ai détti tuoi

Sènto

Der von Girolamo [Hieronymus] Bon eigenhändig unterzeichnete Anstellungsvertrag (1762)[475]





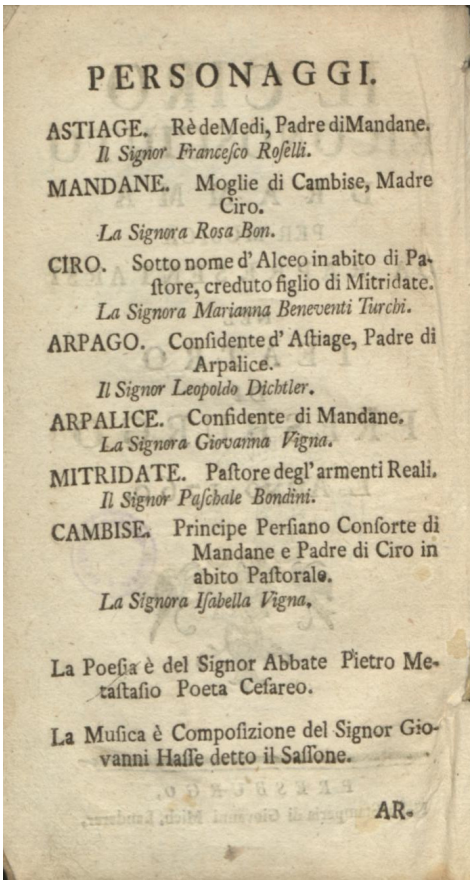
475 Ungarische Széchényi-Nationalbiliothek (Musiksammlung), OSZK ZT, Acta Musicalia 253.

Il Ciro riconosciuto. Dramma per musica[476]

Hung.00001

IL CIRO
RICONOSCIUTO
DRAMMA
PER MUSICA
DA RAPRESENTARSI
NEL
TEATRO
DI
PRESBURGO
L'ANNO 1760.

PRESBURGO,
Nella Stamperia di Giovanni Mich. Landerer.



PERSONAGGI.

ASTIAGE. Rè de Medi, Padre di Mandane.
Il Signor Francesco Roselli.

MANDANE. Moglie di Cambise, Madre Ciro.
La Signora Rosa Bon.

CIRO. Sotto nome d'Alceo in abito di Pastore, creduto figlio di Mitridate.
La Signora Marianna Beneventi Turchi.

ARPAGO. Confidente d'Astiage, Padre di Arpalice.
Il Signor Leopoldo Dichtler.

ARPALICE. Confidente di Mandane.
La Signora Giovanna Vigna.

MITRIDATE. Pastore degl'armenti Reali.
Il Signor Paschale Bondini.

CAMBISE. Principe Persiano Consorte di Mandane e Padre di Ciro in abito Pastorale.
La Signora Isabella Vigna.

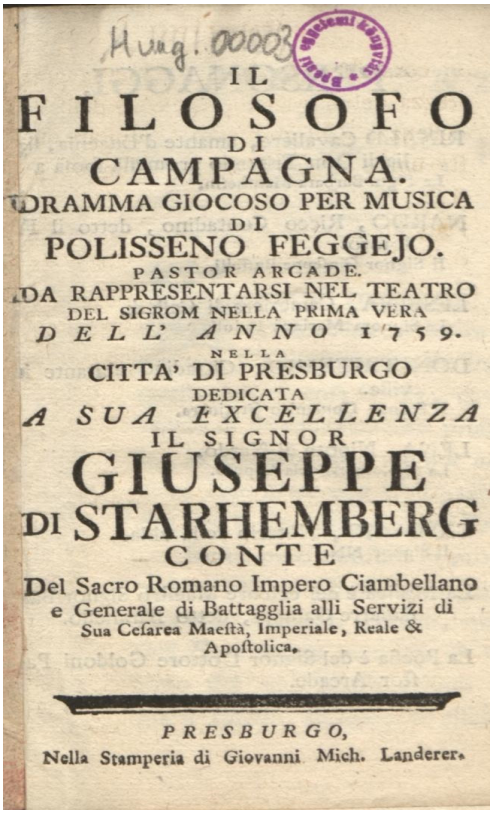
La Poesia è del Signor Abbate Pietro Metastasio Poeta Cesareo.

La Musica è Composizione del Signor Giovanni Hasse detto il Sassone.

AR-

476 Egyetemi Könyvtár (Eötvös Loránd Universitätsbibliothek, Budapest), *Il Ciro riconosciuto. Dramma per musica*, Presburgo 1760, 1000.

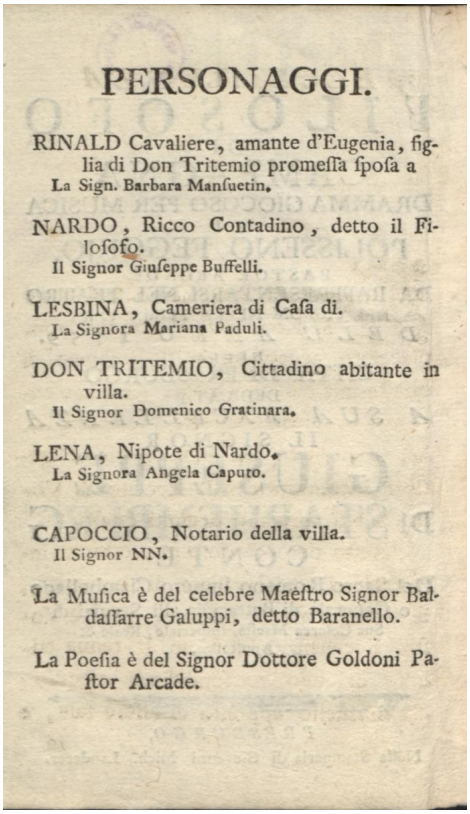
Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica[477]



Hung. 00003

IL
FILOSOFO
DI
CAMPAGNA.
DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA
DI
POLISSENO FEGGEJO.
PASTOR ARCADE.
DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO
DEL SIGROM NELLA PRIMA VERA
DELL' ANNO 1759.
NELLA
CITTA' DI PRESBURGO
DEDICATA
A SUA EXCELLENZA
IL SIGNOR
GIUSEPPE
DI STARHEMBERG
CONTE
Del Sacro Romano Impero Ciambellano
e Generale di Battagliа alli Servizi di
Sua Cesarea Maestà, Imperiale, Reale &
Apostolica.

PRESBURGO,
Nella Stamperia di Giovanni Mich. Landerer.



PERSONAGGI.

RINALD Cavaliere, amante d'Eugenia, figlia di Don Tritemio promessa sposa a
La Sign. Barbara Mansuetin.

NARDO, Ricco Contadino, detto il Filosofo.
Il Signor Giuseppe Buffelli.

LESBINA, Cameriera di Casa di.
La Signora Mariana Paduli.

DON TRITEMIO, Cittadino abitante in villa.
Il Signor Domenico Gratinara.

LENA, Nipote di Nardo.
La Signora Angela Caputo.

CAPOCCIO, Notario della villa.
Il Signor NN.

La Musica è del celebre Maestro Signor Baldassarre Galuppi, detto Baranello.

La Poesia è del Signor Dottore Goldoni Pastor Arcade.

477 Egyetemi Könyvtár (Eötvös Loránd Universitätsbibliothek, Budapest), *Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica*, Presburgo [1759], 1002.

Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts

hrsg. von Freia Hoffmann

Dorothea Schenck, Freia Hoffmann:
«Très douée, bonne musicienne». Die französische Komponistin Mel Bonis (1858–1937). 2005, 110 S., ISBN 3-8142-0963-X, € 14,80

Rebecca Grotjahn, Christin Heitmann:
Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich. 2006, 280 S., ISBN 3-8142-0964-8, € 20,00

Thomas Beimel:
In der Ferne: ein leuchtender Körper. Betrachtungen über Werke von Karol Szymanowski, Hans Werner Henze und Myriam Marbe. 2006, 92 S., ISBN 3-8142-0965-6, € 12,00

Marion Gerards, Freia Hoffmann (Hrsg.):
Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004. 2006, 667 S., ISBN 3-8142-0966-4, € 25,00

Anja Herold:
Lust und Frust beim Instrumentalspiel. Umbrüche und Abbrüche im musikalischen Werdegang. 2007, 305 S., ISBN 978-3-8142-2088-8, € 25,00

Claudia Schweitzer:
„... ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig“. Kulturgeschichte der Clavierlehrerin. 2008, 523 S., ISBN 978-3-8142-2124-3, € 24,00

Jenny Kip:
„Mehr Poesie als in zehn Thalbergs“. Die Pianistin Marie Pleyel (1811–1875). 2010, 85 S., ISBN 978-3-8142-2187-8, € 11,80

Annkatrin Babbe:
„Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich. 2011, 89 S., ISBN 978-3-8142-2230-1, € 10,00

Monika Tibbe (Hrsg.):
Marie Stütz. Aufzeichnungen einer reisenden Musikerin. Quellentexte und Kommentare. 2012, 125 S., ISBN 978-3- 8142-2312-4, € 26,80