

anderen<sup>168</sup>), nur in eingeschränkter Weise Bach, der Anti-Modekomponist (wie bei Schubart<sup>169</sup> und wiederum in der Berliner Bachbewegung<sup>170</sup>), aber uneingeschränkt und dominierend Bach, der „freye, reine, selbständige Tonkünstler“<sup>171</sup> als historisch folgenreiches Ereignis, bildet die Zentralperspektive von Nägelis Interpretationsansatz.

Ohne jeden Zweifel liegt darin – und nicht erst, wenn man den heute verfügbaren Kenntnisstand zu Rate zieht – eine grandiose Einseitigkeit, deren Abstraktionsverluste hier nicht im einzelnen aufgeführt zu werden brauchen.

Auf der anderen Seite hat Nägeli mit seiner energischen Orientierung auf die unüberholbar ästhetische Individualität der musikalischen Struktur<sup>172</sup> – auch gegenüber seinen eigenen metaphysischen Optionen – eine Instanz benannt, die sich – über alle Wandlungen der Bach-Bilder aus einer mehr als zweihundertjährigen Rezeption hinweg – als einzigartig resistent erwiesen hat und bis heute die elementare, nichthintergehbare Bedingung der Möglichkeit allen Bach-Verstehens bildet. Steht Nägeli mit solcher – man möchte sagen: musikalisch-realistischer – Einsicht in seiner Zeit ziemlich allein, so kann vielleicht erst heute – postmythisch, unter den ernüchternden Bedingungen der Entmythologisierung von Metaphysik und Geschichtsphilosophie – in vollem Sinne gewürdigt werden, was er damit – wie problematisch im einzelnen auch immer – geleistet hat.

## Albert Lortzing und das norddeutsche Singspiel: Zu Lortzings Bearbeitung von Johann Adam Hillers Singspiel „Die Jagd“ (1829/1830)

von Irmind Capelle, Detmold

Johann Adam Hillers Singspiel<sup>1</sup> *Die Jagd* war nach der Uraufführung in Weimar am 29. Januar 1770 auf allen Bühnen erfolgreich und wurde in der folgenden Zeit als Ausgangspunkt und Norm einer neuen Gattung, der der komischen Oper, angesehen<sup>2</sup>. Doch auf Grund eines gewandelten Geschmacks beim Publikum, das, wenn es nicht dem italienischen Stil huldigte, so doch auf jeden Fall mehr als nur schlichte Lieder im Volkston

<sup>168</sup> Vgl. Leo Schrade, *J. S. Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung*, in: *Dt. Vjs. für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 15 (1937), S. 220–252; Dahlhaus, *Bach-Deutung* und Dahlhaus, *Abs.M.*, S. 118ff. – Allerdings gibt es Äußerungen bei Nägeli, die in diese Richtung weisen: vgl. etwa *Vorl.*, S. 108–116 und S. 194.

<sup>169</sup> Vgl. Zenck, *Stadien*, S. 13–17

<sup>170</sup> Vgl. Forchert (siehe oben, Anm. 11) und Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion*, insbes. S. 65. – Zu Nägelis Auffassungen in dieser Hinsicht vgl. vor allem *B.*, S. 26. In seinen späteren Schriften, namentlich in den *Vorlesungen*, wird diese Komponente gleichsam pädagogisch ‚aufgehoben‘: Vgl. insbesondere seine Darstellung des Phänomens ‚Dilettantismus‘, *Vorl.*, S. 1–21

<sup>171</sup> *B.*, S. 26.

<sup>172</sup> So heißt es in seinem Aufsatz *Ueber die Herausgabe Bachscher Werke* (Nägeli, *BAMZ*, S. 235): „Auch nicht bloss vorzeigen muss man das Einzelne, sondern am Einzelnen nachweisen das Eigentümliche, wenn man auf dem Wege der Wissenschaft zu Bach hinanführen will“ (Hervorhebung von Nägeli).

<sup>1</sup> Der Begriff wird hier wie heute üblich auf dieses Stück angewendet, wenn auch Hiller selbst es als „comische Oper“ herausbrachte. Vgl. Stefan Kunze, Artikel *Singspiel*, in: *Riemann Musiklexikon. Sachteil*, Mainz <sup>12/</sup>1967, S. 874f., und Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart 1974. – Der folgende Aufsatz stellt eine umgearbeitete Fassung der Ausführungen über die Bearbeitung der *Jagd* im Rahmen der im Dezember 1984 vom Fachbereich 14 der FU Berlin angenommenen Magisterarbeit *Das Frühwerk von Albert Lortzing* dar.

<sup>2</sup> Vgl. die Beurteilung von Fr. Rochlitz in der *AMZ* 1803/04, Sp. 845ff. und Ernst L. Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon*

hören wollte<sup>3</sup>, galt die Musik Hillers schon in den 90er Jahren wieder als veraltet und waren seine Singspiele aus den Spielplänen im wesentlichen verschwunden<sup>4</sup>. Allerdings hatten einige der Lieder aus den Singspielen eine solche Beliebtheit errungen, daß sie – verstärkt durch die Pflege im Rahmen der aufkommenden bürgerlichen Musikausübung – weiterhin gespielt wurden<sup>5</sup> und das Interesse an der gesamten Oper wachhielten. Dies ist neben der leichten Aufführbarkeit der Hillerschen Singspiele auch für kleinere Bühnen wohl der Grund, daß insbesondere die *Jagd* sich im 19. Jahrhundert noch vereinzelt im Repertoire der Schauspielgesellschaften findet<sup>6</sup> und somit auch Schauspielern, die wie Albert Lortzing erst in den ersten beiden Jahrzehnten dieses Jahrhunderts die Bühne betraten, bekannt war.

Die Tatsache, daß Albert Lortzing noch 60 Jahre nach der Uraufführung eine Bearbeitung des Stückes für sinnvoll hielt, belegt die anhaltende Beliebtheit dieses Singspiels und zeigt, daß Lortzing das Stück weiterhin für repertoirefähig hielt; daß vor allem die Melodien Hillers diese Beliebtheit garantierten, verdeutlicht die Anzeige Lortzings, mit der er anderen Bühnen seine Bearbeitung anbot:

„Die in früheren Zeiten so beliebte Oper ‚Die Jagd‘, Musik von Hiller, ist vom Unterzeichneten dem jetzigen Geschmacke gemäß mit möglichster Beibehaltung der Original-Melodien neu instrumentirt und bearbeitet worden [ . . . ]“<sup>7</sup>.

Ein äußerlicher Anlaß für die Bearbeitung läßt sich aus den erhaltenen Materialien<sup>8</sup> nicht nachweisen. Die Uraufführung der Lortzingschen Fassung fand mit der Detmolder Hoftheatergesellschaft, in der Lortzing seit vier Jahren als Schauspieler und Sänger engagiert war, am 20. November 1830 in Osnabrück statt, und die Aufnahme durch das Publikum war wie bei den folgenden Aufführungen des Stückes in Detmold gut<sup>9</sup>.

*der Tonkünstler*, Teil 1, Leipzig 1790, Reprint Graz 1977, Sp. 643: „[Hiller bleibt] das unendliche Verdienst, daß er uns zu einer Zeit, wo man einen Sänger auf einem deutschen Theater noch nie gesehen hatte, eine *deutsche Operette* gab, welche diesem ihr angelegten Zwange ohngeachtet, jene, der Italiener und Franzosen an Richtigkeit in der Deklamation, an Wahrheit im Ausdrucke, [ ] weit vorzuziehen ist.“ – Vgl. auch Joh. Fr. Reichardt, *Ueber die Deutsche comische Oper*, Hamburg 1774, Reprint München 1974, S. 7: „Dieser verdienstvolle Componist ist nicht nur, unter uns Deutschen, der erste gute comische-Opern-Componist gewesen, sondern nach der bisherigen Beschaffenheit derselben, ist er auch gewiß ein sehr gutes Muster darinnen. Herr Hiller gab unsrer comischen Oper die Gestalt, die sie anjetzo hat.“

<sup>3</sup> Diese Ansicht beschreibt schon die Besprechung einer Aufführung von Hillers *Jagd* in: *Dramaturgische Monate* 1790. Hier zitiert nach Renate Schusky, *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn 1980, S. 85ff.

<sup>4</sup> „Es war eine Zeit, wo Weisse und Hiller die Lieblinge des Schauspiellustigen Publikums waren [ ]. Das hat sich nun verändert.“ Ebda.

<sup>5</sup> Hillers Lieder waren noch bis ins 19. Jahrhundert im Handel erhältlich und einige wurden in Sammlungen volkstümlicher Lieder noch Mitte des 19. Jahrhunderts aufgenommen. Vgl. z. B.: *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*, gesammelt und hrsg. von G. W. Fink, Leipzig 1842, <sup>9</sup>/1860.

<sup>6</sup> Vgl. die Angaben in Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, New York 1970.

<sup>7</sup> *Wegweiser im Gebiet der Künste und Wissenschaften*, Beilage zur *Abendzeitung* Nr. 23 vom 20. März 1830. Zitiert nach Chr. D. Grabbe, *Werke und Briefe. Hist.-kritische Gesamtausgabe*, bearb. von Alfred Bergmann, Bd. 5, Briefe 1812–1832, Emsdetten 1970. Anm. zum Brief Grabbes an Hofrat Winkler S. 613.

<sup>8</sup> Autographe Partitur in der Staatsbibliothek Berlin/DDR (Sign.: Mus. ms. 10637/30) 165 Seiten. Kompositionspartitur – Autographe Partitur in der Lipp. Landesbibliothek Detmold (Sign.: Mus-L 26 a 1) 151 Bl.: 34x26 cm. Reinschrift, z. T. zeitgenössische Hs. – Überwiegend autographe Partien und Chorstimmen ebda. (Sign.: Mus-L 26 a 2) – Autographe Partitur des *Entre-Act* (Maestoso) ebda. (Sign.: Mus-L 26 a 4) 5 Bl. – Autographe Partitur des *Entre-Act* 2 ebda. (Sign.: Mus-L 26 a 3) 5 Bl. – Vollständiger autographe Orchesterstimmensatz zu beiden *Entre-Acts* ebda. (Mus-L 26 a 6) – Vollständiges Textbuch in zeitgenössischer Hs. ebda. (Sign.: Mus-L 26 r 4) – Sämtliche Rollenhefte in zeitgenössischer Hs. ebda. (Sign.: Mus-L 26 r 5) mit autographen Anmerkungen.

<sup>9</sup> Vgl. Lortzings Bericht im Brief an seine Eltern vom 25. Dezember 1830, in: Albert Lortzing, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von G. R. Kruse, Regensburg <sup>7</sup>/1913.

Lortzings Versuch, das einstige Vorbild einer Gattung für die Musikpraxis zu erhalten, obwohl auch die Werke der Nachfolger Hillers<sup>10</sup> längst ihre Bedeutung verloren hatten, läßt aus zweierlei Gründen eine nähere Betrachtung interessant erscheinen: Einerseits können auf Grund der Tatsache, daß die Bearbeitung in diesem großen zeitlichen Abstand erfolgte, Eingriffe Lortzings vermutet werden, deren Analyse die unterschiedlichen Vorstellungen von dramatischer Musik bei Hiller und Lortzing erkennen lassen, andererseits ist dieser Bearbeitung von seiten der Lortzingforschung<sup>11</sup> eine besondere Bedeutung beigemessen worden, deren Berechtigung bisher nicht geprüft worden ist. Da man sich nicht vorstellen konnte, daß der Komponist sich ohne Grund der mühevollen Arbeit der Bearbeitung unterzog, hat man die *Jagd* als ‚Bekenntniswerk‘ des Komponisten aufgefaßt und sie als Bindeglied zwischen dem norddeutschen Singspiel und der komischen Oper Lortzingscher Prägung betrachtet, wobei vor allem das Lied diese Verbindung stiften soll. Die folgende Analyse will zeigen, welche Eingriffe Lortzing vornahm und welche Bedeutung sie für die Gesamtwirkung der Oper haben; anhand dieser Beobachtungen soll dann die Frage beantwortet werden, inwieweit Lortzing aus dieser Bearbeitung Kenntnisse (auf dem Gebiet des Liedes) erlangen konnte, die in seinen Opern zum Tragen kamen.

Vergleicht man zunächst das Libretto von Christian Weiße mit der Fassung Lortzings, so zeigt sich, daß dieser Inhalt und Aufbau des Singspiels übernommen und lediglich den Dialog etwas gestrafft und die Stellung einiger Arientexte verändert hat<sup>12</sup>. Am deutlichsten ist der Eingriff im 2. Akt, in dem Lortzing die Szene zwischen Röse und Hannchen (H 16–19)<sup>13</sup> völlig umgestellt hat. Er streicht dabei die Arie Hannchens (H 17) und versetzt sie

<sup>10</sup> Angesprochen sind hier die Werke Neefes, Reichardts, Bendas, Andrés etc., nicht die Werke Dittersdorfs oder Müllers.

<sup>11</sup> „Die Grundtöne des Werkes, die mit seinem eigenen musikalischen Empfinden so harmonisch zusammenklagen, müssen wohl das lebhafteste Interesse erweckt haben, das ihn veranlaßte, eine Neubearbeitung vorzunehmen, denn äußere Gründe sind nicht festzustellen.“ G. R. Kruse in der Vorrede zu Joh. Adam Hiller, *Die Jagd. Text und Musik neu bearbeitet von Albert Lortzing. Vollständiges Textbuch*, hrsg. von G. R. Kruse, Leipzig o. J. (Reclam Nr. 4556). – Vgl. auch die Äußerungen zur *Jagd* in G. R. Kruse, *Albert Lortzing*, Leipzig 1899, S. 29–31; Hermann Killer, *Albert Lortzing*, Potsdam 1938, S. 27–29 und Heinz Schirmag, *Albert Lortzing. Ein Lebens- und Zeitbild*, Berlin 1982, S. 50/51.

<sup>12</sup> Tabelle der Anordnung der Nummern Hillers nach der Bearbeitung durch Lortzing, wie sie in der Detmolder Partitur (Reinschrift) gegeben ist.

Hiller	Lortzing	Hiller	Lortzing	Hiller	Lortzing
Ouv.	Ouv.	Zw.	Zw.	Zw.	Zw.
(1)	1	(14)	13	(31)	27
(2)	2	(15)	14	(32)	28
(3)	3	(16)	17	(33)	29
(4)	4	(17)	31	(34)	32
(5)	–	(18)	16	(35)	33
(6)	5	(19)	15	(36)	34
(7)	6	(20)	18	(37)	30
(8)	7	(21)	19	(38)	35
(9)	–	(22)	20	(39)	36
–	8	(23)	21		Chor
(10)	9	(24)	22		
(11)	10	(25)	–		
(12)	11	(26)	23		
(13)	12	(27)	23		
		(28)	24		
		(29)	25		
		(30)	26		

<sup>13</sup> H 16–19 meint die Nummern 16–19 in der Zählung Hillers; entsprechend kennzeichnet das große L die Zählung Lortzings.

– jetzt von Röse gesungen – in den 3. Akt (L 31). Von den übrigen drei Arien, deren eine die Entführung erzählt, während die anderen beiden jeweils die Beziehung der Mädchen zu ihrem Liebhaber behandeln, stellt Lortzing die Arie Röses der Begegnung mit Hannchen voran und die Arie Hannchens der Erzählung von der Entführung nach, so daß diese eher reflektiven Texte als innere Monologe der beiden erscheinen. Ihre Begegnung ist damit völlig frei für die Erlebnisse im Zusammenhang mit der Entführung und deutlich bestimmt von dem berühmten Bericht „Als ich auf meiner Bleiche“<sup>14</sup>. Im 3. Akt gestaltet Lortzing den Umgang der Familie mit dem König schlichter und selbstverständlicher – ein Eingriff, der aber nur Folgen für den Dialog hat.

Während also der Text nur unwesentliche Änderungen erfahren hat, ist jedoch in der Musik nach Lortzings eigener Aussage „nicht ein Takt, geschweige denn eine ganze Nummer“ unberührt geblieben, „auch sind viele Gesangsstücke von mir [Lortzing] neu hinzukomponiert und dafür andere durchaus ungenießbare weggestrichen“<sup>15</sup>.

Auf den ersten Blick erscheinen die Eingriffe Lortzings nicht so einschneidend, wie es seine Worte nahelegen. Lortzing schrieb lediglich die wenigen Instrumentalstücke, d. h., die Ouvertüre, die beiden Zwischenakte und die Gewittermusik (H 28, L an Nr. 23) neu, außerdem die Arien Nr. 9 und 29, und strich – wahrscheinlich weil sie die Handlung sehr aufhalten und inhaltlich nichts Neues bringen – die Nummern 5, 24 und 26. Alle übrigen Stücke hat Lortzing in der Singstimme deutlich an Hiller angelehnt oder sogar unverändert übernommen. Dennoch ist Lortzings Bemerkung, die sich gegen den Versuch richtet, Orchesterstimmen zu Hillers *Jagd* zur Aufführung seiner Bearbeitung wiederzuverwenden, durchaus nicht übertrieben: In allen(!) Nummern ist, auch wenn die Melodik im wesentlichen unangetastet bleibt, die Begleitung in Stimmführung und Instrumentation deutlich verändert. Diese Eingriffe in die Begleitung der Arien ergeben sich schon auf Grund der unterschiedlichen Orchesterbesetzung beider Komponisten. Hiller<sup>16</sup> verwendet aus dem Orchester, das nach den Möglichkeiten der Zeit mit maximal zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, Pauken und Streichern besetzt ist, in der Regel nur die Streicher und ein Bläserpaar (vor allem die Oboen)<sup>17</sup>. Da die Bläser und die Violine II häufig mit der Violine I und die Bratsche häufig mit dem Baß identisch sind, ist sein Satz im allgemeinen nur zwei- bis dreistimmig. Die Singstimme wird fast durchgehend von der Violine I colla parte begleitet. Der Stimmumfang ist in allen Stimmen sehr begrenzt<sup>18</sup>. Lortzing schreibt dagegen für das inzwischen üblich gewordene Theaterorchester mit je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauke sowie Streichern und setzt davon als ‚Normal‘-Besetzung die Streicher und zwei bis drei Bläserpaare ein. Sein Satz ist mindestens vierstimmig, da Violine II und Bratsche selbständig geführt sind, und

<sup>14</sup> Ferner sind bei dieser Umgestaltung die häufige Klage über das Hofleben und die immer wiederkehrenden Zweifel an Hannchens Treue gestrichen worden.

<sup>15</sup> Brief Lortzings an die Eltern vom 25. Dezember 1830. Vgl. Anm. 10.

<sup>16</sup> Die einzige erhaltene handschriftliche zeitgenössische Partitur der *Jagd* von Hiller wird in der Staatsbibliothek SPPrK Berlin unter der Signatur: Mus. ms. 10638 aufbewahrt.

<sup>17</sup> Eine Ausnahme bildet die Nr. 33 bei Hiller, eine Traumerzählung Marthes, die Hiller zusätzlich zu den Streichern mit einem Solohorn, Solofagott und einer Solovioline con sordino begleitet.

<sup>18</sup> Auf Grund dieses Satzbildes kann der zeitgenössische Klavierauszug die Musik Hillers in den meisten Fällen vollständig wiedergeben, so daß dem Vergleich im folgenden nicht immer die Partitur zugrunde gelegt wird.

Stimmumfang und Spieltechnik sind bei den Streichern erwartungsgemäß wesentlich erweitert.

Bei den Arien<sup>19</sup>, die in der Singstimme durch Lortzing nur geringe Veränderungen erfahren haben, besteht die Umgestaltung vor allem in einer Bereicherung und Variierung der Begleitung, d.h. die Mittelstimmen werden verselbständigt, die Bläser werden eigenständig und z. T. nur punktuell eingesetzt, und die Begleitfiguren sind vielfältiger.

Notenbeispiel 1:

Lortzing: T. 20

Fl.

Ob.

Clar. in B

Fg.

VI

VII

Vla.

Hann-chen

Bass

ich war — es nicht, die ihn — be- trüb- te

<sup>19</sup> Die Arien werden im folgenden nur noch in der Zählung Lortzings angegeben. Zur Zählung Hillers vgl. oben, Anm. 12.

Hiller:  
T. 19

VI  
VII  
Va  
Harr-chen  
Baß

Ich war es nicht, die ihn be-trüb-te

Lassen sich diese Eingriffe im weitesten Sinne als ‚Modernisierung‘ der Sätze auffassen, so kann dies jedoch nicht generell als Ziel der Bearbeitung Lortzings angesehen werden: Er ist nicht immer darum bemüht, die inzwischen entwickelten Möglichkeiten in Instrumentation und Satztechnik einzuführen, sondern tut dies nur, wo es ihm angemessen erscheint. Bei Liedern Hillers, die sich dem Volksliedton am deutlichsten nähern, nimmt Lortzing dagegen die Begleitung auf eine rein stützende Funktion zurück. So reduziert er in der Arie Nr. 7 die Violine I auf eine reine Begleitstimme und erreicht damit eine sehr schlichte, den  $\frac{3}{8}$ -Takt betonende, akkordische vierstimmige Begleitung.

#### Notenbeispiel 2:

Hiller:  
Nr. 7 T. 5

Lortzing:  
T. 5

VI  
VII  
Taffel  
Va  
Baß

Mein Engel-chen, was machst du hier

Mein En-gel-chen, was machst du hier

Wahrscheinlich ebenfalls um den liedhaften Ton zu bewahren, streicht Lortzing auch einige ihm unpassend virtuos erscheinende Partien. So nimmt er in der Begleitung von Nr. 34 die Triolen bei den Streichern auf Sechzehntel zurück (ebenso vereinfacht er auch die Melodie von Nr. 19, die durch die Triolen im Auftakt unnötig schwerfällig wirkt).

## Notenbeispiel 3:

Hiller: T. 17

VI  
Michel  
So sin-gen die Jun-gen, so den-ken die Al-ten

Lortzing: T. 13

VI  
Michel  
So den-ken die Al-ten, so den-ken die Jun-gen

In den Bereich der Eingriffe in die Begleitung gehören auch die Veränderungen der Vor- und Nachspiele. Lortzing behält in den meisten Fällen das Prinzip Hillers, die Melodie der Singstimme in der Einleitung zu zitieren, bei; doch während jener gegen Ende häufig in freie Spielfiguren übergeht, hält Lortzing auch bei einer Loslösung von der Singstimme an der gleichen Motivik fest.

## Notenbeispiel 4:

Hiller:

Lortzing:

Einige Arien leitet Lortzing jedoch auch mit einigen Takten ein, die auf knappem Raum versuchen, den Charakter der nachfolgenden Nummer vorzubereiten; so beginnt er z. B. die zum großen Teil mit Hiller übereinstimmende Arie *O, welche königliche Lust* (Nr. 30) im Tutti mit mächtigen punktierten Akkordfolgen und nicht wie Hiller mit einer

Vorwegnahme der ersten Melodiezeile. Ebenso wird das sich zusammenbrauende Gewitter, das nach dem Duett Nr. 23 in einer Gewittermusik dargestellt wird, durch die unruhige Begleitung der Violine II und der Bratsche und die lautmalerische Andeutung der Blitze eindringlich vorbereitet, wobei Lortzing im Grundbestand die Vorlage Hillers übernimmt.

Die Eingriffe in die Vor- und Nachspiele sind jedoch besonders bezeichnend für die unterschiedliche Auffassung beider Komponisten von der metrischen Ordnung eines Stückes. Hiller gliedert seine Arien häufig in unregelmäßige, asymmetrische Taktgruppen<sup>20</sup>. Diese Unregelmäßigkeiten, die der periodischen Gliederung, wie sie vor allem für liedhafte Melodik als typisch gilt, widersprechen, hat Lortzing in seiner Bearbeitung ausgeglichen, so daß hier durchaus von einem Bearbeitungsprinzip gesprochen werden kann. Hiller ist, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen, häufig aus harmonischen oder motivischen Gründen zu ungeradtaktigen Phrasen ‚gezwungen‘, während es Lortzing mit z. T. nur kleinen Eingriffen gelingt, die Anforderungen der Motivik und des Kadenzverlaufs mit einer geradtaktigen Gliederung in Übereinstimmung zu bringen.

Die schon zitierte Einleitung zu Nr. 4 (vgl. Beispiel 4) umfaßt z. B. bei Hiller neun Takte, denen sich dann in 37 Takten die Strophe anschließt, welche von fünf Takten abgeschlossen wird; Lortzing gleicht dies zu einer Gruppierung von 8 + 36 + 8 Takten aus, die deutlich aus Zwei- und Viertaktgruppen zusammengesetzt sind. In Hillers Vorspiel schließt der aus einer freien Geläufigkeitsmotivik gebildete Nachsatz nicht eigentlich ab, sondern muß eher gewaltsam durch die angehängten Akkorde in Takt 9 ‚abgebrochen‘ werden. Da Lortzing jedoch die Melodik im Nachsatz dem Vordersatz frei nachbildet, kann er ihn nach vier Takten beenden.

In der Einleitung zu Nr. 33 nimmt Hiller im Vordersatz die ersten vier Takte der Singstimme in der verzierten Fassung der Violine I vorweg, läßt jedoch unberücksichtigt, daß die Singstimme im 4. Takt die Tonika beibehält; statt dessen wechselt Hiller im Vorspiel schon in der zweiten Takthälfte in die Subdominante. Wie der weitere Verlauf der Einleitung zeigt, versteht Hiller diesen 4. Takt bereits als ersten des Nachsatzes; d. h., er verschränkt den Vordersatz mit dem Nachsatz im 4. Takt der Einleitung und erreicht dadurch eine Siebentaktgruppe, die als Vorbereitung zu einem Volkslied wenig organisch wirkt.

Notenbeispiel 5:

Hiller:

The image shows a musical score for Hiller's piece. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Above the treble staff, there are four groups of notes labeled (1), (2), (3), and (4). Group (1) is the first measure, (2) is the second, (3) is the third, and (4) is the fourth. The bass staff contains a simpler accompaniment with mostly quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece ends with a final note in the treble staff.

<sup>20</sup> So gliedert Hiller z. B. die Nr. 4 in 9+37+5 Takte, die Nr. 17 in 8+16+5+18+4, die Nr. 20 in 4+26+3+13, die Nr. 29 in 8+24+5+24+5 und die Nr. 36 in 7+29+3 Takte. Hat auch Hiller eine geradtaktige Gliederung gewählt, so behält Lortzing diese selbstverständlich bei (vgl. Nr. 3 und Nr. 30).



Lortzing löst dieses Problem, indem er die Einleitung auf vier Takte verkürzt und dabei die Melodiezeile nur zwei Takte lang zitiert und dann frei mit der harmonischen Folge  $D^7-T$  in weiteren zwei Takten abschließt.

In der Einleitung zu Nr. 14 fügt Hiller einem ‚normalen‘ viertaktigen Vordersatz, der auf der Tonika schließt, einen zweitaktigen Nachsatz an, der auf der Dominante endet und in der Melodik und vor allem in der harmonischen Dichte zu dem Vordersatz nicht im Gleichgewicht steht. Lortzing bildet dagegen zwei Zweitaktgruppen, die harmonisch und melodisch verdichtet das Liedmaterial anklingen lassen: Dabei setzt er die ersten zwei Takte aus Hillers erstem, zweitem und viertem Takt zusammen und übernimmt Hillers Takt 5 und 6.

Notenbeispiel 6:

Hiller:

Ähnliche Eingriffe nimmt Lortzing im weiteren Verlauf auch an der Singstimme vor; Hiller erreicht am Ende der Melodie von Nr. 32 durch eine dreifache Sequenz nur eine sehr schwache Schlußwirkung, so daß er ‚gezwungen‘ ist, die letzte Zeile zu wiederholen, wodurch ein sechstaktiger (statt viertaktiger) Nachsatz entsteht. Lortzing variiert den Schluß dahingehend, daß er in Analogie zu der vorangehenden Viertaktgruppe mit derselben melodischen Formel auf der Tonika schließt. Durch diese Parallele ist die Schlußwirkung schon beim ersten Mal ausreichend, und Lortzing vermeidet damit gleichzeitig die belanglose melodische Sequenz.

Notenbeispiel 7:

Hiller:

VS T. 18 NS

keu-sche lie-be färb-te sie, se-lig, wem sie pran-gen, se-lig, wem sie pran-gen

Lortzing:

keu-sche lie-be färb-te sie, se-lig, wem sie pran-gen

Diese Beispiele machen deutlich, daß Lortzing die regelmäßige Taktgruppengliederung durch relativ kleine Eingriffe erzielt, bei denen es sich auffälligerweise immer um Kürzungen handelt. Hierfür sind die Beispiele aus den Nummern 14 und 33 besonders

aufschlußreich: Da bei Hiller die Unregelmäßigkeit durch unorganische Verschränkung bzw. Dichte entsteht, hätte es sich angeboten, diese Verschränkungen einfach aufzuheben, d. h. in beiden Fällen Achttaktgruppen (4+4) zu bilden. Lortzing kürzt jedoch die Einleitung jeweils auf vier Takte und stellt damit zugleich ein angemessenes Verhältnis zur Länge der Strophe her.

Weitere kleine Eingriffe Lortzings in die Melodiestimme erklären sich als Versuch, eine eintönige oder ‚unnatürliche‘ Melodiebildung zu verbessern. So hat Lortzing in Nr. 10 die Tonwiederholungen gegen Ende in kleine Melodieschritte aufgelöst, andererseits aber die ungewöhnlichen Intervalle im Lied des Michel (Nr. 26) zu kleinen Melodieschritten vereinfacht.

Fast unmerklich sind auch Lortzings Eingriffe in die harmonische Sprache Hillers. Der Bereicherung des Klangbildes durch die Instrumentation entspricht eine harmonische Farbigkeit, die jedoch nicht primär durch eine Erweiterung der Akkordschichtungen erreicht wird, sondern meist durch die häufige Verwendung von Durchgangsnoten, wodurch der Satz zugleich ‚fließender‘ wird. Die entwickeltere Harmonik der Zeit Lortzings zeigt sich vor allem in der häufig verzögerten Auflösung von Dissonanzen und der Vorliebe für kurze Orgelpunkte. In Analogie zu Eingriffen bei Tonwiederholungen in der Melodik Hillers bearbeitet Lortzing auch harmonisch eintönige Passagen. So ändert er in der Nr. 31 von Hiller die identische Wiederholung der Singstimme durch die Instrumente harmonisch und melodisch durch das Einfügen von Zwischentönen.

Betrachtet man diese kleineren Eingriffe in Begleitung und Singstimme im Zusammenhang, so fällt auf, daß Lortzing neben größerer Farbigkeit, wie sie durch die differenziertere Instrumentation und die Vermeidung von Wiederholungen erreicht wird, vor allem größere Stringenz und eine musikalische Logik anstrebt, die geleitet ist von dem Ideal natürlich fließender Melodien. Zur Verwirklichung dieses Ziels ist neben der gleichmäßigen harmonischen Dichte und dem Verzicht auf melodische ‚Floskeln‘ vor allem eine von Hillers Vorlage vielfach abweichende streng quadratische metrische Gliederung notwendig<sup>21</sup>.

Schon in diesen, äußerlich geringfügigen Änderungen der Vorlage wird eine Vorstellung von Angemessenheit von Text und Musik deutlich, die Lortzing an anderen Stellen veranlaßte, eingreifende Änderungen vorzunehmen. Hiller und Weiße gingen bei der Konzeption ihrer Singspiele noch davon aus, daß der Zweck dieser Werke in erster Linie die Verbreitung des Liedes sei<sup>22</sup>. Aus diesem Grund sind alle Stücke der *Jagd* liedhaft gestaltet und ist die Oper dadurch im Charakter sehr einheitlich. Stellt J. A. Hiller auch fest, daß Personen unterschiedlichen Standes Gesänge verschiedenen Charakters zugeordnet werden müssen, so betont er dennoch, daß er ‚immer darauf gesehen [habe], daß die Form der

<sup>21</sup> Daß eine regelmäßige Taktgruppengliederung zur Zeit Hillers noch nicht als Norm gefordert wurde, zeigt eine Stelle in der Analyse der Oper durch Joh. Fr. Reichardt: ‚Weshalb H. H. aber gleich in der ersten Zeile: ‚Gleich hatt‘ ich Aepfel in der Ficken:‘ das Wort Aepfel wiederholt, sehe ich nicht anders ein, als er muß durchaus einen Abschnitt von vier Takten haben hier hersetzen wollen: warum er sich aber daran gebunden, sehe ich noch weniger ein, da doch drey Abschnitte von drey Takten darauf folgen. Ich will nicht hoffen, daß er es der Gleichheit mit dem letzten Abschnitte wegen gethan haben wird, der freylich wieder aus vier Takten besteht, der aber, meiner Meynung nach, zu weit von jenem absteht, als daß das Ohr diese Symmetrie bemerken sollte [ ...]‘ (*Über die Deutsche comische Oper*, Hamburg 1774, S. 37.)

<sup>22</sup> Vgl. die Vorrede zu Felix Weiße, *Komische Opern*, Karlsruhe 1778.

Arien sich nicht zu sehr voneinander entfernte<sup>23</sup>. Aus diesem Grund verwendet Hiller zwar zur Begleitung der Arien des Königs ein größeres Orchester (mit Hörnern und Oboen), fordert in dessen Aufttrittsarie (Nr. 24) als Tempo ein „Andante con gravità“ und weicht in der Melodiebildung von der eingängigen, schlichten Motivik ab; aber dennoch fügt sich die Komposition durchaus in den Rahmen der übrigen Lieder ein<sup>24</sup>.

Für Lortzing scheint jedoch statt des einheitlichen Eindrucks des ganzen Werkes, die Überzeugungskraft der einzelnen Personen, d. h. das Zusammenwirken von Auftreten, Text und Musik wichtiger zu sein<sup>25</sup>. Deshalb weicht er in der Aufttrittsarie des Königs in der Melodiebildung deutlich von Hiller ab. Schon die erste Melodiezeile zeigt den Arientypus an, den Lortzing hier statt eines ‚Liedes‘ wählt: Eine weitgreifende Melodik mit größeren Intervallschritten (kleine Sexte, Quinte) kennzeichnet die Bravourarie italienischen Stils. Er behält diesen Gestus durchgängig bei und steigert den Schluß durch Textwiederholungen und kleinere Koloraturen, wodurch die Arie den König unmißverständlich als Vertreter des adeligen Standes charakterisiert.

Notenbeispiel 8:

Lortzing:

Was sind die Men-schen nicht für To-ren  
und ob er lei-de und ob ein an-drer lei-de, dieß stört ihm sein Ver-gnü-gen nicht, dieß  
stört ihm sein Ver-gnü-gen nicht, dieß stört ihm sein Ver-gnü-gen nicht

Neben dieser Betonung der Standeszugehörigkeit der Personen, die Lortzing nur bei der Person des Königs, nicht aber bei dem im Text wiederholt als städtisch charakterisierten Paar (Hannchen und Christel) für notwendig hielt, sind die Abweichungen in den Nummern mit szenischen Texten<sup>26</sup>, d. h. Texten, die ein (vergangenes) Ereignis lebendig vor Augen führen, besonders auffallend. Ein eindruckliches Beispiel dieser Bearbeitungsform ist das Lied *Röses Als da der Jäger Gabel kam* (Nr. 8). Hiller vertont diesen Text als schlichtes

<sup>23</sup> Joh. Adam Hiller, *Lebensbeschreibung*, Leipzig 1784, S. 312.

<sup>24</sup> Dieser Eindruck wird noch durch die Tatsache verstärkt, daß die folgenden Arien des Königs sich völlig dem liedhaften Ton angleichen, da er hier 'inkognito' singt und sich bewußt dem Stil des Volkes anpaßt (Nr. 25 und 29). Außerdem sind auch die Arien von Hannchen (vor allem Nr. 10 und 22) und von Christel als Vertreter der Städte im Dorf im Stil etwas gehoben, so daß die Arie des Königs in das Gesamtbild eingebunden ist.

<sup>25</sup> Vgl. J. Chr. Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, Leipzig 1869, S. 300–313 (Gespräch mit J. Chr. Lobe).

<sup>26</sup> Zu dem Problem, welche Kriterien der vorgegebenen Dichtung am meisten formbestimmend für die Musik sind, vgl. den Exkurs zur Opernanalyse in der o. a. Arbeit der Verf. S. 151–160.

Strophenlied, Lortzing gestaltet es dagegen als kleine dramatische Szene aus<sup>27</sup>, bei der die Musik die Spannung im Text, der Röses Abwehr eines Verführungsversuches beschreibt, unterstützt.

Hierzu gestaltet er die metrisch identischen Textzeilen sehr verschieden: Die erste Strophe wird als Situationsbericht in vier gleichmäßige Zweitaktgruppen gefaßt, wobei die Punktierung und die hastige Schlußfloskel jedoch eine allzu friedliche Atmosphäre in Frage stellen. In der zweiten Strophe wird die erste verbotene Annäherung sehr knapp berichtet, um Röses Protest dann breit herauszustellen. In der dritten Strophe wird die ‚verbotene‘ Schmeichelei ebenfalls wie nebensächlich berichtet, wogegen dann das ‚Emporheben‘ lautmalerisch betont und dadurch Töffels Protest provoziert wird. Die vierte Strophe kostet die Schmeichelei breit aus und unterstützt den Bericht der Abwehr durch Parlandostil in Verbindung mit effektvollen Pausen und Dehnungen.

Notenbeispiel 9:

Lortzing:

Als da der Jä-ger Ga-bel kam und freundlich mich beim Händ-chen nahm, so ließ ich es ge-sche-hen,  
 so ließ ich es ge-sche-hen. Er zog mich drauf zum Win-ke-l hin und giff mir freund-lich an das Kin, da sprach ich  
 wollt ihr gehn? ja, ja, er dacht es wär ein Scherz und sprach: du kleines Kiesel-herz und.  
 hob mich hoch em-por und sprach du bist u. bleibst mein Schatz u. gib mir einen Schmatz. Da knieg er  
 derben. Schmatz. Da knieg er  
 eins ans Ohr.

Alle diese Elemente der Erzählung werden durch die Begleitung noch geschickt unterstützt, indem diese an dem Wechsel von Ruhe und Beschleunigung beteiligt ist und die Pausen der Singstimme kommentierend ausfüllt.

Wenn Lortzing auch äußerlich eine strophische Vertonung beibehält (8+6+6+6 Takte mit Zwischenspielen), so geht doch die Binnengestaltung in ihrer rhythmischen und melodischen Variabilität weit über die Möglichkeiten eines Liedes hinaus, so daß man fast von einem Recitativo accompagnato sprechen könnte.

<sup>27</sup> So bezeichnet schon G. R. Kruse diese Bearbeitung. Vgl. dessen Vorrede zum Textbuch (siehe Anm. 11) S. 32.

Veränderungen dieser Art hat Lortzing noch mehrfach vorgenommen; es geht dabei immer um die Wahrnehmung der Möglichkeiten zur Textausdeutung ohne Rücksicht auf ein Formschema<sup>28</sup>, d. h. in diesen Fällen können metrische Ungleichmäßigkeiten auftreten, wobei Lortzing sehr gerne mit einem Wechsel im Sprechtempo arbeitet. So variiert er Hillers Vertonung der Nr. 2 – einen Bericht, wie Röse Töffel mit Äpfeln beworfen habe –, in der dieser das anfangs gewählte Deklamationstempo (Achtel und Viertel) beibehält, bei den Textstellen, die das Werfen beschreiben, durch Sechzehntel-Deklamation und füllt den ‚eingesparten‘ Takt mit lautmalersischen Orchesterfiguren.

## Notenbeispiel 10:

Hiller: 1,35

Gleich hat ich Ä-pfel, Ä-pfel in den Fi-chen. Musch! zog ich meine Äpfel vor. Puff! hatt' er ei-nen an das Ohr.

Puff! hat' er ei-nen an das Ohr. Puff! wie-der ei-nen, Puff! wieder ei-nen auf den Rü-cken

Lortzing: 1,24

Gleich hat ich Ä-pfel, Ä-pfel in den Ta-schen. Musch zog ich einen Äpfel vor. Puff! hat er ei-nen an das Ohr.

Puff! hat er einen an das Ohr. Puff, wie-der ei-nen, puff, wieder einen auf den Rü-cken

Diese Möglichkeit, mit musikalischen Mitteln eine äußere oder innere Erregung der Personen wiederzugeben, ist auch wichtiges Bearbeitungsmittel in den Ensembles. Dem Terzett Nr. 6 (Marthe, Röse, Töddel), das den Streit des jungen Paares mit der Mutter um einige gemeinsame Minuten wiedergibt, fehlt bei Hiller die unmittelbare Wirkung, da er den Wortwechsel in stets gleichem Deklamationstempo beläßt, wodurch die Lebhaftigkeit, die im Text durch die Kürzung der Wortfolgen angezeigt ist, zerstört wird. Lortzing geht gegen Ende des Stückes dagegen in den Parlandostil über und erreicht damit die notwendige Heftigkeit in der Wechselrede.

Betrachtet man die übrigen Ensembles bei Lortzing, so sind sie lebhafter und in der Gegenrede der Personen freier gestaltet als bei Hiller (vgl. Nr. 22 und 35). Vor allem aber ist der Anteil des Ensembles als Schlußsteigerung der Nummern von Lortzing deutlich ausgeweitet worden, und sie erreichen z. T. einen wirkungsvolleren Abschluß z. B. durch den A-cappella-Einsatz des Solistenquartetts in Nr. 11 und 35.

<sup>28</sup> Die Gelegenheit zur Textausdeutung hängt nicht allein vom Inhalt der Arie ab, sondern auch von der Darstellungsweise. Die Arien Nr. 7 und 8 geben beide eine Verführungsszene wieder, doch im ersten Fall handelt es sich um ein Zitat eines Dialogs und im zweiten um eine effekthaschende Erzählung des Vorfalls (vgl. auch Nr. 14 und 15), wo die spannungserzeugende Erzähltechnik durch die Musik geschickt verstärkt werden kann.

Direktere, unmittelbare Wirkung haben auch die Chöre Lortzings, doch erreicht er dies nicht durch Eingriffe in die melodische Substanz, sondern nur durch gesteigerte Mittel in der Instrumentation und Harmonik. Gegenüber Hiller hat Lortzing den Chor am Ende des 2. Akts neu hinzugefügt, indem er den Refrain der beiden Solisten für Chor aussetzte. Er hat damit das Prinzip der Steigerung der Mittel zum Aktschluß hin konsequent ausgenutzt. Als wirkungsvollen Abschluß der ganzen Oper hat Lortzing den Choranteil im Schlußdivertissement erhöht und diesem außerdem als Steigerung zwei Strophen der preußischen Hymne *Heil dir im Siegerkranz* mit dem Text „Jubelnd im Feierchor“ angehängt. Lortzing führt hiermit das sehr königsfreundliche Stück zu einem bekenntnishaften Schluß<sup>29</sup>, erreicht aber zugleich auch in musikalischer Hinsicht einen angemessenen Höhepunkt.

Diese Hinzufügung im Schlußchor ist, bezogen auf die Gesangsnummern, neben den zwei völlig neu vertonten Arien der stärkste Eingriff Lortzings, er hat jedoch seine Entsprechung in der Ersetzung der Instrumentalsätze Hillers (Ouvertüre, zwei Zwischenakte, Gewittermusik) durch eigene Kompositionen<sup>30</sup>. Diese Stücke fallen aus dem Rahmen der übrigen Bearbeitung heraus: Während Lortzing bei den Gesangsnummern den liedhaften Ton beibehält, schreibt er hier freie effektvolle Instrumentalstücke, die keinen Bezug mehr zu den stilistischen Mitteln Hillers haben<sup>31</sup>.

Ein Gesamtüberblick über die Hillersche *Jagd* in Lortzings Fassung macht deutlich, daß diese vielfältiger und im einzelnen charakteristischer ist als die Vorlage. Lortzing verzichtet auf die Einheit des gesamten Werkes, wie sie Hiller gefordert und angestrebt hat, zugunsten einer unmittelbaren Wirkung, die von jeder einzelnen Nummer ausgehen soll. Dies zeigt, daß Lortzing – wohl auf Grund des gewandelten Publikumsinteresses – die Oper sehr viel situationsbezogener arbeitet als Hiller. In der ausführlichen zeitgenössischen Besprechung der *Jagd* durch Johann Friedrich Reichardt (1774) wird deutlich, daß die Musik Hillers gerade auf Grund ihrer Schlichtheit und Einheitlichkeit geschätzt wurde; diese Form der Musik war ebenso wie der Text neu, das Publikum schätzte diese Einheit und lehnte alle überraschenden Effekte ab<sup>32</sup>. Lortzing bearbeitete dies Stück aber für ein Publikum, das z. B. auch Dittersdorfs *Doktor und Apotheker* und Mozarts *Entführung* kannte und durch die französische Oper und das Wiener Singspiel an eine sehr abwechslungsreiche Musik gewöhnt war. Für Lortzing war deshalb weniger die Gesamtwirkung als jede einzelne Nummer von Bedeutung: Er prüfte die Vorlagen Hillers einzeln auf ihre Wirkung und

<sup>29</sup> In dem schon zitierten Brief an seine Eltern (siehe Anm. 10) schreibt Lortzing den Erfolg seiner Bearbeitung gerade diesem Kunstgriff zu, mit dem Nachsatz „Doch was thut das, wenn die Oper nur Geld einbringt“

<sup>30</sup> In der Ouvertüre greift Lortzing auch auf die preußische Nationalmelodie zurück und gibt damit einerseits die königsfreundliche Stimmung von Anfang an zu erkennen und läßt andererseits den Schlußchor dadurch nicht unverbunden stehen. Die Verwendung der Nationalmelodie zum Zwecke der Verehrung des Königs hat C. M. von Weber in seiner *Jubel-Ouverture* op. 59 ‚vorgegeben‘, er beschließt diese Ouvertüre zur 50jährigen Feier des Regierungs-Antritts König Friedrich Augusts II. von Sachsen ebenfalls mit einem Satz über diese Melodie, in dem der in den Bläsern liegende c. f. in ähnlicher Weise wie bei Lortzing von den Streichern umspielt wird.

<sup>31</sup> Eine genauere Besprechung der Instrumentalstücke erübrigt sich in diesem Zusammenhang, da hier die Bearbeitungsweise der Gesangsnummern im Vordergrund steht. Für eine Beurteilung der Gesamtwirkung der Oper sind diese freien Kompositionen jedoch sehr wichtig.

<sup>32</sup> Zur Forderung nach Einheit im ganzen Stück sind Reichardts Ausführungen zu den Arien des Königs besonders aufschlußreich (vgl. a. a. O., S. 79 ff., 84 ff., 91 ff.). Zur Ablehnung der Lautmalerei vgl. S. 82: „Für einen Mann, wie H. H., der Geschmack genug hat, um nicht das Fliehen der Gespenster, das Spuken des Alps und des Rubezals, das Ziehen der Drachen [ ] auszudrücken, für diesen war eben nicht viel Interesse in der Poesie der Arie. Himmel, was wäre dieses nicht für ein Feld für Telemann oder gar Mattheson gewesen? Unter einer Stunde wären wir gar nicht losgekommen [ ].“

änderte sie dann nach seinen Vorstellungen. Dabei mußte er z. T. nur kleine Eingriffe in Unregelmäßigkeiten der Melodiebildung Hillers<sup>33</sup>, die ihm als Ungeschicklichkeiten erschienen sein dürften, vornehmen, einiges aber völlig verwerfen, da es in seiner Wirkung überholt war. Daß dabei die Melodien im Volksliedton am wenigsten Eingriffe hinnehmen mußten, liegt wohl einerseits an Hillers besonderer Leistung in diesem Genre, andererseits aber auch an den wenig geänderten Erwartungen an diesen Liedtypus<sup>34</sup>.

Es stellt sich nun die Frage, inwieweit Lortzing sich mit dieser Bearbeitung in besonderer Weise zum Lied bekannt hat, d. h. ob er durch die Beschäftigung mit Hiller verstärkt auf das Lied zurückgegriffen bzw. sein Umgang mit diesem sich geändert hat. Diese Vermutung, die – wie erwähnt – bereits mehrfach ausgesprochen worden ist<sup>35</sup>, geht davon aus, daß Lortzing vor der *Jagd* keine oder andere Lieder schrieb und daß er nur durch die *Jagd* zu dieser Veränderung veranlaßt worden sein kann. Außerdem setzt sie stillschweigend voraus, daß die Lieder, die Lortzing in seinen komischen Opern schreibt, ebensolche Volkslieder sind wie die Hillerschen.

Überblickt man nun Lortzings Werke bis zu seiner ersten komischen Oper *Die beiden Schützen*<sup>36</sup>, so fällt auf, daß aus dieser Zeit Stücke aller Gattungen erhalten sind und daß darunter auch vor der Bearbeitung der *Jagd* Einlagearien und -lieder zu finden sind und vor allem auch große eigenständige Werke wie die einaktige Oper *Ali, Pascha von Janina* und das Oratorium *Die Himmelfahrt Jesu Christi*. Gerade die Theaterkompositionen<sup>37</sup> sind hier von Interesse, denn sie zeigen einerseits, daß Lortzing die Form des Liedes auch vor der *Jagd* anwendete, andererseits, daß er auch mit anderen Arienformen vertraut war. Dieser letzte Aspekt ist dabei von besonderem Interesse: In seinen ersten erhaltenen Kompositionen, die noch der Kölner Zeit entstammen, zeigt Lortzing, daß er alle Formen, die in einer Oper des frühen 19. Jahrhunderts gefordert werden, beherrscht. Die Oper *Ali, Pascha* enthält neben der Ouvertüre drei Chöre, drei Arien, drei Ensembles mit Chor, eine Romanze und zwei Quartette, wobei einige größere Formen noch kleinere geschlossene Einheiten (z. B. eine Preghiera) einschließen. Diese Kompositionen haben aber mit Lortzings komischen Opern mehr Ähnlichkeiten als die Lieder der *Jagd*. So beginnt jenes Werk mit einem Chor, in dem ein Lied eingelegt ist, vergleichbar mit den Introduktionen des *Zar und Zimmermann*, *Waffenschmieds* oder *Wildschütz* – um nur die bekannten Opern zu nennen. Außerdem finden sich hier Ausgestaltungen ganzer Szenen, wie sie auch später häufig begegneten.

<sup>33</sup> Vgl. Anm. 20.

<sup>34</sup> Dies wird deutlich an den im 19. Jahrhundert in großer Zahl angelegten Volksliedsammlungen, die Lieder unterschiedlichster Jahrhunderte zusammenfassen.

<sup>35</sup> Vgl. Anm. 11

<sup>36</sup> Lortzing schrieb bis 1833 folgende Kompositionen: 1. Sonaten, Tänze und Märsche 2. *Die Bürgschaft* 3. *In der Väter Hallen ruhte* (Romanze) 4. *Schauspielmusik zu „Der Schutzgeist“* 5. *Thema mit Variationen für Horn und Orchester* 6. *Hymne* 7. *Das Schifflein der Ehe* 8. *Ali, Pascha von Janina* 9. Aria zum *Schnee* 10. Lied des Serini aus *Viola* 11. *Die Hochfeuer und die Veteranen* 12. *Reiterlied* 13. *Die Himmelfahrt Jesu Christi* 14. *Schauspielmusik zu „Don Juan und Faust“* 15. *Choral und Trinklied* 16. Lied zu *Staberls Hochzeit* 17. *Logenlieder* 18. Choral zur *Ahnfrau* 19. *Schauspielmusik zu „Der Löwe von Kurdistan“* 20. *Potpourri* (für Horn und Orchester) 21. *Yelva* 22. *Der Pole und sein Kind* 23. *Andreas Hofer* 24. *Der Weihnachtsabend* 25. *Szenen aus Mozarts Leben* sowie an undatierten Kompositionen die *Ouverture a la turca*, die *Jubelouverture über den Dessauer Marsch*, eine *Freimaurerkantate* und *Es ist des Schicksals alte Weise*. – Für die genaueren Angaben vgl. das Chronologisch-thematische Werkverzeichnis in der o. a. Arbeit der Verf., S. 17–116.

<sup>37</sup> In diesem Zusammenhang sind vor allem die Nummern 7–10, 14, 19 und 21 der Aufstellung unter Anm. 36 zu berücksichtigen.

Betrachtet man nun die bekanntesten Lieder aus Lortzings Opern, wie z. B. das Zarenlied *Einst spielt ich mit Zepher* oder das Lied Stadingers *Auch ich war ein Jüngling*, so fällt ein deutlicher Unterschied zu Hillers volkstümlichen Liedern auf: Sie sind im Text nicht naiv, sondern sentimental und in der Musik nicht schlicht, sondern charakteristisch, wenn auch einprägsam. Sie werden von Lortzing jeweils an bedeutsamer Stelle eingesetzt: als Erinnerung (quasi an Stelle eines inneren Monologs) wie die beiden schon erwähnten oder nach Aufforderung zur Unterhaltung oder Ablenkung der Anwesenden wie z. B. die Lieder in den oben bereits angesprochenen Eingangschören. Hierbei handelt es sich im allgemeinen um (fiktiv) bekannte Lieder, die als ‚Zitat‘ eingeführt werden. In dieser Eigenschaft haben sie ihr Vorbild in den Einlageliedern zu Schauspielen, die aber seit Anfang des 19. Jahrhunderts auch in den Opern jeglichen Stils (französisch, italienisch, deutsch) wieder eingesetzt werden<sup>38</sup>. Sie unterbrechen die Handlung, um sowohl auf der Bühne als auch im Publikum eine Stimmung zu verbreiten, und stehen damit in enger Beziehung zu Romanzen und Cavatinen, die im allgemeinen ebenfalls auf Aufforderung gesungen werden und dabei häufig einen Teil der Vorgeschichte erzählen.

Da Lortzing vor der *Jagd* schon Lieder und alle übrigen Gesangsgattungen der Oper in zum Teil beachtlicher Qualität<sup>39</sup> geschrieben hat und außerdem die Lieder Hillers schon auf Grund ihrer ästhetischen Prämisse, Volkslieder sein zu wollen, viel weniger als Vorbild zu Lortzings Liedern angesehen werden können als die Lieder der zeitgenössischen Oper, erscheint es wenig sinnvoll, der Bearbeitung der Hillerschen *Jagd* eine besondere Bedeutung für Lortzings Entwicklung beizumessen, wie dies bisher in der einschlägigen Literatur geschehen ist.

Lortzing schrieb nach der Bearbeitung der *Jagd* noch vier Vaudevilles<sup>40</sup> für die Detmolder Hoftheatergesellschaft, von denen zwei mit diesem Ensemble uraufgeführt wurden. Auch hierbei handelt es sich um vor allem kompositorisch anspruchslose Stückchen, die aber dennoch theaterwirksam waren. Doch genauso wenig wie die *Jagd* können sie als Übungsstücke aufgefaßt werden, da Lortzing sich schon vorher in der Komposition eigenständiger Kompositionen ausgewiesen hat; es dürften wohl eher die bescheidenen Detmolder Theaterverhältnisse<sup>41</sup> Lortzing zu diesen Werken veranlaßt haben.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu Martin Ruhnke, *Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800–1840*, in: *Die ‚Couleur locale‘ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976.

<sup>39</sup> Dieses Urteil beruht auf den Analysen der Kompositionen, wie sie in der o. a. Arbeit der Verf. dargestellt sind.

<sup>40</sup> Die Nr. 22–25 der Aufzählung unter Anm. 36. *Der Pole und sein Kind* und der *Weihnachtsabend* wurden zu Lortzings Lebzeiten noch aufgeführt, und der *Pole* erlangte sogar in Norddeutschland eine beachtliche Verbreitung. Die Aufführung des *Andreas Hofer* wurde von der Zensurbehörde in Münster verboten.

<sup>41</sup> Die Aufstellung des Repertoires der Detmolder Theatergesellschaft zwischen 1826 und 1833 weist im Musiktheater noch zahlreiche Singspiele, Vaudevilles und Possen auf. Vgl. Willi Schramm, *Albert Lortzing während seiner Zugehörigkeit zur Detmolder Hoftheatergesellschaft 1826–1833*, Detmold 1951, S. 29–31.