

Sarah-Denise Fabian (Schwetzingen)

„reich an grossen, schauervollen, himmlischschönen und hinreissenden Stellen“¹ – Florian Dellers *Orphée et Euridice* am württembergischen Hof²

„Noverre, der erste Ballettmeister der Welt, trug zur Entfaltung des Dellerschen Geistes sehr viel bey: Deller verfertigte nämlich [sic!] die Musik zu seinen Zauberballeten [sic!], und zwar so vortrefflich, dass diese Ballete noch heutiges Tags in ganz Europa als Meisterstücke bewundert werden.

Noverre selbst gestand, niemahls einen besseren Dollmetscher seiner mimischen Erfindungen angetroffen zu haben, als Dellern. Das grosse tragische Ballet Orpheus ist reich an grossen, schauervollen, himmlischschönen, und hinreissenden Stellen. Neuheit in den Gedanken, Grazie und Delicatesse in der Empfindung, schmelzende Lieblichkeit in den Uebergängen, reiche rhythmische Abwechslung – mit einem Wort: Schönheit blitzt allenthalben im musikalischen Charakter dieses Mannes hervor.“³

So schreibt Christian Friedrich Daniel Schubart, der Journalist, Dichter und Musiker aus Württemberg, in den *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* über seinen Zeitgenossen Florian Deller. Euphorisch rühmt er dabei die Kompositionskunst Dellers, da die Musik perfekt auf die Ballette des Tänzers und Choreographen Jean Georges Noverre abgestimmt sei, und führt dabei beispielhaft die Ballettmusik zu *Orphée et Euridice* an. Mit Deller arbeitete Noverre während seines Engagements am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg eng zusammen und so schuf der Komponist zahlreiche Musiken zu den neuartigen dramatischen Handlungsballetten des Tanzmeisters. Deller muss die Vorstellungen Noverres in besonderer Weise erfüllt haben, denn anders ließe sich auch kaum die konstante Zusammenarbeit von Noverre mit Deller am württembergischen Hof erklären und darauf führt Schubart – wie das Zitat belegt – die europaweite Bekanntheit des Hofmusikers im 18. Jahrhundert zurück.

Im 21. Jahrhundert sieht es damit jedoch ganz anders aus: Wenigen, selbst in Fachkreisen, sagt heute der Name Florian Deller noch etwas. Während Noverre mit seinen Reformballetten in der Tanz- und Musikwissenschaft durchaus Beachtung erfährt – und dadurch Ballett am württembergischen Hof eigentlich immer nur mit dem Namen des Choreographen Noverre verknüpft wird –, geriet Deller in Vergessenheit.

Zwar wird in den tanzwissenschaftlichen Publikationen zu Jean Georges Noverre Deller natürlich als Komponist erwähnt – hier sind insbesondere die Veröffentlichungen von Sibylle Dahms zu nennen, etwa die Monographie *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts* von 2010, in der sie einen Überblick über Noverres Leben und Wirken gibt, dabei auch der Musik zu Noverres Balletten und den

1 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 151f.

2 Vorliegender Beitrag ist eine erweiterte Fassung meines in der Heidelberger Akademie der Wissenschaften am 27. Juni 2018 innerhalb der Mitarbeiter-Vortragsreihe „Wir forschen. Für Sie“ gehaltenen Vortrags „Orpheus im Schwabenland. Florian Dellers *Orphée et Euridice*“. Eine Zusammenfassung des Vortrags ist im *Jahrbuch 2018* der Heidelberger Akademie der Wissenschaften abgedruckt („Orpheus im Schwabenland. Florian Dellers *Orphée et Euridice* am württembergischen Hof“, S. 90–93).

3 Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 151f.

Komponisten ein Kapitel widmet⁴ und Noverres Stellung im zeit- und kulturhistorischen Kontext umfassend bewertet.⁵ Dahms arbeitet die musikalische Seite vor allem anhand der Frage auf, wie Noverre sich über die Musik zu seinen Balletten äußert. Allerdings fehlt – wie es Dahms auch schildert – bislang in der wissenschaftlichen Aufarbeitung eine konkrete Untersuchung der Musik mit „Einzeluntersuchungen und Analysen“⁶. In ihrem Aufsatz zu Noverre, Gasparo Angiolini und Étienne Lauchery vermerkt Dahms ebenfalls, dass „eine systematische Untersuchung der [...] musikalischen Quellen“⁷ wünschenswert wäre. Auf musikwissenschaftlicher Seite sind die Publikationen zur Ballettmusik am württembergischen Hof dann in der Tat auch übersichtlich: Immerhin gibt es in der *MGG* Einträge zu Deller und Johann Joseph Rudolph; die beiden Ballett-Komponisten am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg erhalten dort also eine kurze Würdigung.⁸ Zu nennen ist daneben insbesondere der Aufsatz von Tina Köth-Kley über das Ballett *Alceste*, in dem sie die Probleme bei einer möglichen Projektion des Ballettszenars auf die Musik Dellers schildert.⁹

Dabei klingt in der Sekundärliteratur – ganz entgegen der Meinung im 18. Jahrhundert – meist eine Enttäuschung über die Ballettmusik an. Dahms konstatiert ohne ausführliche Analysen vorzulegen, dass „[jene] Kompositionsabschnitte, die von den Konventionen abweichen, [...] oft nur einen Bruchteil des jeweiligen Werkes ein[nehmen]“.¹⁰ Köth-Kley kommt wiederum für die Ballettmusik von *Alceste* zu dem Schluss, „dass die Musik wenig erzählend ist und sich eher durch einfache, an manchen Stellen schon fast schematische Kompositionsweise auszeichnet“¹¹. Sie deutet „die Einfachheit der Komposition als Teil des choreografischen Konzepts“¹².

4 Vgl.: Sibylle Dahms, *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München 2010, insbes. S. 281–296. Vgl. auch: dies., „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘. Noverre – Angiolini – Lauchery“, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Gratzner u. a., Laaber 1992, S. 125–142; dies., „Noverres Stuttgarter Ballette und ihre Überlieferung. Das Warschauer Manuskript“, in: *Musik in Baden-Württemberg 3* (1996), S. 197–204.

5 Vgl.: Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 26.

6 Ebd., S. 295.

7 Dahms, „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 130.

8 Vgl.: Irene Brandenburg, Art. „Rudolph, Johann Joseph“, in: *MGG*, Personenteil 14, Kassel u.a. 2005; Sibylle Dahms: Art. „Deller, Florian Johann“, in: *MGG*, Personenteil 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 768–770; Friderica Derra De Moroda und Sibylle Dahms, Art. „Deller, Florian Johann“, in: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000007493>, letzter Zugriff: 24.03.2019.

9 Vgl. Tina Köth-Kley, „Jean Georges Noverre und Florian Dellers Ballett *Alceste* (1761). Probleme bei der Verknüpfung des Ballettszenars mit der Musik“, in: *Musik-Tanz-Mannheim. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum der Gründung der Académie de Danse*, hrsg. von Jörg Rothkamm u.a. (= Mannheimer Manieren – Musik und Musikforschung 7), Hildesheim u.a. 2017, S. 77–99.

10 Sibylle Dahms, Art. „Tanz“, in: *MGG*, Sachteil 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 228–408, hier Sp. 317.

11 Köth-Kley, „Jean Georges Noverre und Florian Dellers Ballett *Alceste* (1761)“, S. 97.

12 Ebd. Allgemein für die Untersuchung von Ballettmusik der Noverre-Zeit ist der Beitrag von Thomas Betzwieser zu Ballettkompositionen der sogenannten Mannheimer Schule von Interesse, da hier generell darüber nachgedacht wird, wie das Verhältnis von Orchestersprache am Hof und der Ballettkompositionen sein könnte und die Methodik – „aktionsgenerierten Ballettsätzen konkrete Handlungsmomente zuzuordnen respektive diese zu ‚rekonstruieren‘“ – reflektiert wird. Vgl. Thomas Betzwieser: „Tänzer in Partituren: Anmerkungen zu Ballettkompositionen der Mannheimer Schule“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69.4 (2012), S. 336–348, hier S. 340.

Die geringe Auseinandersetzung mit der Musik der Ballette hängt vielleicht auch mit der Quellenlage zusammen: Einige der am württembergischen Hof entstandenen Werke sind zwar Anfang des 20. Jahrhunderts von Hermann Abert ediert worden,¹³ allerdings wurde hier – wie für die damalige Editionspraxis üblich – versucht, aus verschiedenen Quellen einen Urtext zu rekonstruieren; wie Dahms in ihren Beiträgen konstatiert, müsste die Ausgabe „dem neusten Forschungsstand entsprechend überarbeitet werden“¹⁴.

Der vorliegende Aufsatz wendet sich nun entsprechend der aufgezeigten Forschungslücke einem Ausschnitt der Ballettgeschichte am Stuttgarter Hof im 18. Jahrhundert zu und zwar nicht primär Noverre, sondern explizit Deller und seiner Musik anhand von *Orphée et Euridice*. Nach einer Darstellung der Biographie Dellers mit ergänzenden Informationen aus den überlieferten Dokumenten seiner Stuttgarter Personalakte erfolgt zunächst ein kurzer Überblick über die Ballettreform Noverres und sein Wirken am württembergischen Hof – hierbei sollen aber nur die Punkte in Erinnerung gerufen werden, die für das Verständnis der Musik notwendig sind. Anschließend wird dann die Ballettmusik Dellers zu *Orpheus und Eurydike* thematisiert, die zu den bedeutendsten Kompositionen des Hofmusikers gezählt wird und die Schubart – wie oben angeführtes Zitat belegt – als besonders gelungen bewertete. Bei der musikalischen Analyse werden – geleitet von der Wertschätzung Dellers durch seine Zeitgenossen Schubart und Noverre – vor allem zwei Fragen im Vordergrund stehen: Wie spiegelt sich das Programm in der musikalischen Gestaltung wider? Und warum könnte die Musik – insbesondere unter Berücksichtigung der Entstehungs- und Aufführungskontexte – so komponiert worden sein?

Deller: Vita und Wirken am württembergischen Hof

Der Komponist und Violinist Florian Johann Deller wurde wohl Ende April oder am 1. Mai 1729 in Drosendorf (Niederösterreich) geboren – belegt ist nur das Taufdatum am 2. Mai 1729.¹⁵ Vermutlich studierte er in Wien, auf jeden Fall machte er dort Bekanntschaft mit Niccolò Jommelli und komponierte wahrscheinlich auch erste Ballettmusiken. 1751 wurde er dann mit einem Jahresgehalt von 300 Gulden als Geiger von Herzog Carl Eugen am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg engagiert – im Einstellungsdekret vom 30. Juni 1751 erfährt man, dass er „mit dem Tenoristen Hager aus Wien hierher [gekommen ist]“.¹⁶

13 Vgl.: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Florian Deller und Johann Joseph Rudolph)*, hrsg. von Hermann Abert, Leipzig 1913 (= Denkmäler Deutscher Tonkunst I.43 und I.44).

14 Dahms, „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 130.

15 Vgl. zum Leben Dellers: Dahms, Art. „Deller, Florian Johann“, Sp. 768f.; Reiner Nägele, „Die Württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme“, mit einer Zusammenstellung der Musikerliste von Bärbel Pelker, in: *Süddeutsche Hofkapellen. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2018 (= Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 1), DOI: 10.17885/heiup.347.479, S. 479–536, hier S. 504, 509; Eberhard Schauer, „Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800. Ein Lexikon der Hofmusiker, Tänzer, Operisten und Hilfskräfte“, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, hrsg. von Reiner Nägele, Stuttgart 2000, S. 11–83, hier S. 25.

16 Dekret vom 30. September 1751, in: *Personalakte Florian Johann Deller*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 614.

Schon vor Noverres Zeit am Stuttgarter Hof wandte sich Deller der Ballettmusik zu und erhielt durch die Ballettmeister Michel dell'Agatha und François Sauveterre Hinweise über die Anforderungen der Ballettmusik.¹⁷ 1758 wurde er Leiter des Opern- und Komödienballetts und komponierte ab 1760 für sieben der zwanzig Reformballette Noverres die Musik. Nachdem Noverre 1767 den württembergischen Hof verlassen hatte, widmete sich Deller zunächst einer neuen Aufgabe – dem Komponieren von Opere buffe. 1771 wurde er dann jedoch aus dem Dienst entlassen, da sich seine Gehaltsvorstellungen nicht mit denjenigen des Herzogs deckten. Seine Entlassung fällt dabei in die Zeit, in der Herzog Carl Eugen – zu Sparmaßnahmen gezwungen – die Engagements zahlreicher Musiker nicht verlängerte und das Musikleben am Hof entsprechend umstrukturiert wurde. Deller wirkte anschließend in Wien und München, wo er am 19. April 1773 verstarb.

Die Personalakte Dellers am württembergischen Hof ist nicht sonderlich umfangreich. Kaum etwas ist aktenkundig geworden, woraus man schließen kann, dass sein Wirken bis gegen Ende seines Engagements zur Zufriedenheit des Herzogs gewesen sein muss. In den ersten Jahren sind nur zwei Bitten Dellers dokumentiert, denen vermutlich stattgegeben wurde. Im Schreiben vom 8. November 1756 legt Deller dar, dass er bereits einige Arien und Konzerte komponiert hat, und bittet nun darum, bei „Maestro Jomelli meinem Beruff nach die Composition [zu] erlernen“¹⁸. Deller wird bis zur Rückkehr von Jommellis Italien-Aufenthalt zu Geduld gemahnt – da keine weitere Nachfrage Dellers dokumentiert ist, dürfte es vermutlich zu dem Unterricht bei Oberkapellmeister Jommelli gekommen sein. Im September 1764 bietet Deller an, die Ballettmusik für das kommende Jahr zu komponieren beziehungsweise fragt an, ob er dies tun dürfe.¹⁹ Offensichtlich erhielt er die Erlaubnis dafür, denn 1765 komponierte Deller die Ballettmusik zu *Alexandre*, was nach dem dritten Akt von Jommellis *Demofonte* aufgeführt wurde. Aus der Personalakte Noverres geht hervor, dass Deller zudem auch als Kopist für die Ballette tätig war.²⁰

1769 artikuliert Deller dann seine Unzufriedenheit über seine Vertragsbedingungen am württembergischen Hof. Folgenden Grund führt er an: „weil ich mich in 20. Jahren, mit all meiner bemühen, und Studiren nicht höher als zum 5. Violin in Orchestra possiren können.“²¹ Deller forderte – da er Talent hätte – eine bessere Bezahlung und höhere Stellung, außerdem wünschte er sich mehr Urlaub, um seine Familie besuchen zu können.²² Diesen Wünschen kam der Hof jedoch nicht nach, sondern reagierte mit der Entlassung Dellers.

17 Vgl. allgemein zum Wirken Dellers am württembergischen Hof: Dahms, Art. „Deller, Florian Johann“, Sp. 769f.; Schauer, „Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800“, S. 25.

18 Schreiben Dellers vom 8. November 1756, in: *Personalakte Florian Johann Deller*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 614.

19 Vgl. Schreiben Dellers vom 25. September 1764, in: *Personalakte Florian Johann Deller*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 614.

20 Vgl. Schreiben Dellers vom 2. Januar 1768, in: *Personalakte Jean Georges Noverre*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 623.

21 Schreiben Dellers vom 26. März 1769, in: *Personalakte Florian Johann Deller*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 614.

22 Vgl. ebd.

Exkurs: Noverres Ballettreform und Wirken am württembergischen Hof

Jean Georges Noverre, der am 27. April 1727 in Paris geboren wurde, wirkte vor seinem Stuttgarter Engagement zunächst als Ensemblemitglied der Ballett-Truppe in Berlin von Friedrich II., von 1750 bis 1752 auch als Choreograph an der Oper Lyon und war 1755 und 1756 am *Drury Lane Theatre* in London tätig.²³ Dort erhielt er durch die moderne Schauspielkunst von David Garrick Anregungen auf dem Gebiet der Mimik und Gestik. In Lyon begann Noverre auch mit ersten Reformversuchen, wirklich umsetzen konnte er seine Ballettreform jedoch erst am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg, an den er 1760 verpflichtet wurde.²⁴

Herzog Carl Eugen stellte ihm alle erdenklichen Mittel zur Realisierung seiner Ballett-reform zur Verfügung: Für die Zeit der Aufführungen kamen Stars der Pariser Opéra wie Gaetano Vestris nach Stuttgart und aufwendige Prospekte des Pariser Bühnenbildners Giovanni Niccolò Servandoni und des württembergischen Bühnenbildners Innocente Colomba sowie Kostüme des Pariser Kostümbildners Louis-René Boquet wurden extra für Noverres Stuttgarter Ballette angefertigt. Die neuartigen, spektakulären Ballett-Aufführungen Noverres am württembergischen Hof waren damals allgemein bekannt. Die enormen Kosten, die damit verbunden waren, führten dann allerdings – im Zuge der allmählich einsetzenden Sparmaßnahmen des Herzogs – 1767 zur Entlassung Noverres. Anschließend wirkte er in Wien, Mailand, Paris und London.

Seine Vorstellungen, wie das Ballett verändert und erneuert werden sollte, hatte Noverre bekanntlich 1760 in seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* theoretisch formuliert, die er Herzog Carl Eugen widmete und die bald durch Neuauflagen und Übersetzungen in ganz Europa bekannt waren.²⁵ Noverre, der eine recht hohe Selbsteinschätzung besaß und sich selbst wohl als genialer Reformator sah,²⁶ ging es – ähnlich wie Anton Christoph Hilverding und dessen Schüler Gasparo Angiolini in Wien – um das Etablieren eines eigenständigen Handlungsballetts (das „Ballet en action“). Dabei sollten die Inhalte durch rein tänzerische Mittel – unterstützt durch die Musik – transportiert werden. Die Handlung sollte dabei tänzerisch durch einen wahrhaftigen, natürlichen Gefühlsausdruck und Pantomime dargestellt werden. Bei der Ballettreform wurde gefordert, dass „sich der Tänzer einer vom gesprochenen Wort unabhängigen, für die Darbietung einer dramatischen Handlung tragfähigen Sprache“²⁷ bedient. Dem Handlungsballett, das ebenfalls in verschiedene Szenen (und zum Teil auch Akte) unterteilt wurde, sollte genauso viel Bedeutung zukommen wie der Oper, dem gesungenen Drama.

Der Tanz – so Noverre – sollte nicht Selbstzweck sein, sondern einer dramatischen Idee dienen und folglich durch die Wahl entsprechend bedeutender Sujets mit einer fortlaufenden dramatischen Handlung verknüpft sein. Noverre lehnte das Verwenden von Mas-

23 Vgl. allgemein zu Noverres Leben und Wirken: Sybille Dahms, Art. „Noverre, Jean Georges“, in: *MGG*, Personenteil 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 1127–1231, hier v.a. Sp. 1227–1229; dies., *Der konservative Revolutionär*, S. 41–66; dies., „Noverres Stuttgarter Ballette“, S. 197.

24 Vgl. zu Noverres Wirken am württembergischen Hof: Dahms, Art. „Noverre“, Sp. 1228; dies., *Der konservative Revolutionär*, S. 40–41, 66–68, 196; dies., „Noverres Stuttgarter Ballette“, S. 198f.

25 Vgl. zu Noverres Ballettreform und seinen Forderungen in den *Lettres*: Betzwieser, „Tänzer in Partituren“, S. 339; Dahms, Art. „Tanz“, Sp. 311–317; dies., „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 125f.; dies., *Der konservative Revolutionär*, S. 71, 86–156.

26 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 64.

27 Dahms, Art. „Tanz“, Sp. 311.

ken ab und forderte Kostüme, die der Handlung entsprachen und die Bühnenillusion nicht zerstörten. Die Handlung sollte schließlich mittels der Bewegung und Mimik der Tänzer und der Musik unterstützt durch Bühnenbild, Requisiten, Kostüme und zusätzliche akustische Phänomene transportiert werden.²⁸

Über die Musik selbst äußerte sich Noverre in seinen Briefen nicht allzu ausführlich, allerdings kommt ihr in seinen Reform-Vorstellungen eine bedeutende Rolle zu.²⁹ So schreibt Noverre im 8. Brief seiner *Lettres sur la danse*, dass die Musik für den Tanz das sei, was Worte für die Musik seien. Die Musik zu den Balletten sei die aufgeschriebene Tanzdichtung und bestimme die Bewegungen und pantomimische Aktion des Tänzers. Der neuartige, ausdrucksstarke Tanz sei folglich das Mittel, das die Gedanken erklärt, die die Musik festschreibt.³⁰

Die Musik, die sowohl äußere Vorgänge als auch innere Seelenzustände widerspiegelt, ist also essentieller Teil des neuen dramatischen Handlungsballetts – Musik und Tanz hängen voneinander ab und transportieren gemeinsam das dramatische Geschehen. Aus diesem Zusammenspiel von instrumentaler Ballettmusik und dem ausdrucksstarken, dramatischen Tanz soll sich das neue spezifische Ausdruckspotential der Reformballette Noverres ergeben.³¹

Neben dieser allgemeinen Bedeutung der Musik sind noch einige Details für das Verständnis der Kompositionen zu Noverres Balletten wichtig:³² Einerseits leben die Choreographien Noverres von einem Hell-Dunkel-Kontrast, verbunden auch mit dem Kontrast von Bewegung und Stillstand. In der Musik wird dieser Hell-Dunkel-Effekt zumeist mit dynamischen Abstufungen dargestellt. Andererseits bevorzugte Noverre für die dramatische Steigerung eine Technik des Handlungsstillstands – eine Art lebendiges Bild („Tableaux vivants“), bei dem die Tänzer so verharrten, wie sie zuvor positioniert waren. Die Dauer dieser „eingefrorenen“ Bewegung richtete sich dabei nach dem Empfinden des Tänzers. In der Musik werden die Stillstände auf der Bühne durch Fermaten markiert.

Insgesamt variiert die Anzahl der Sätze bei Noverres Reformballetten, es gibt Ballette mit nur zwölf Einzelsätzen und andere mit um die vierzig Sätzen.³³ In den Partituren der württembergischen Ballette sind dabei leider keine Hinweise enthalten, welcher Satz zu welchem Handlungsmoment gehört. Nicht immer lassen sich Sätze, die einzig und allein der dramatischen Handlung dienen, und solche unterscheiden, die noch eher einen Divertissement-Charakter tragen. Erschwert wird die Unterscheidung vor allem deswegen, weil auch in typischen Tanzsätzen in Noverres Choreographien szenisch-tänzerische Aktion stattgefunden haben könnte. Aber ein auffallendes Merkmal findet sich im Prinzip in allen Reform-Balletten Noverres: Meist erklingt in der Mitte eine großangelegte, aus mehreren Abschnitten bestehende Chaconne, die der dramatischen Aktion dient. Es handelt sich da-

28 Vgl. ebd.; Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 57.

29 Vgl. allgemein zu Noverres Vorstellungen über die Ballettmusik: Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 281–295; dies., „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 126.

30 Vgl. Jean Georges Noverres, *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*, Stuttgart und Lyon 1760, S. 142: „La Musique est à la Danse ce que les paroles sont à la Musique; ce parallele ne signifie autre chose, si ce n'est que la Musique dansante est ou devoit être le Poëme écrit qui fixe & détermine les mouvements & l'action du Danseur.“

31 Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 281–295; dies., „Das Repertoire des ‚Ballet en Action‘“, S. 126.

32 Vgl. dazu Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 281–290.

33 Vgl. ebd. S. 291.

bei um keine divertissementartigen Tanzpassagen, sondern um Abschnitte, die wirklich dem Fortgang der Handlung verpflichtet sind.³⁴

Am württembergischen Hof in Stuttgart und Ludwigsburg wurden die Reformballette Noverres im Rahmen der Theaterveranstaltungen aufgeführt, also zwischen den Akten der Opera seria Niccolò Jommellis.³⁵ Im Prinzip ersetzten sie die Intermezzi, die sonst üblicherweise zwischen den Opernakt von Seria-Opern gespielt wurden. Das Besondere in Stuttgart war aber, dass Noverre dabei vorschwebte, dass die Ballette die Opernhandlung nicht unterbrechen, sondern sie sinnvoll ergänzen oder fortführen sollten. Die Hauptmotive der Opernhandlung beziehungsweise der drei Akte der Opera seria wurden in der Thematik des jeweiligen Balletts wieder aufgegriffen.³⁶

Nach dem ersten Akt wurde meist ein großes Ballett aufgeführt, das auch tragisch enden konnte. Das zweite Ballett war in der Regel ein heroisches Handlungsballett, das vielfach Divertissementcharakter hatte. Nach dem dritten und letzten Akt der Opera seria wurde meist ein pompöses Divertissement oder ein Schlussballo (häufig eine Chaconne) getanzt.³⁷ Die Handlungen der Ballette wurden dabei in den Opernlibretti an entsprechender Stelle zwischen den Akten abgedruckt.

Noverre choreographierte in diesem Stil für den württembergischen Hof rund 25 eigenständige Ballette, manche Werke aus Lyon wurden auch in Stuttgart in Neuauflage aufgeführt.³⁸ Er arbeitete dabei – wie bereits dargestellt – intensiv mit den Komponisten Deller und Rudolph zusammen.³⁹

Überlieferung der Stuttgarter Ballette Noverres

Glücklicherweise sind die Stuttgarter Ballette in einer sehr prachtvollen Handschrift, dem sogenannten Warschauer Manuskript überliefert.⁴⁰ Bekanntlich ist die Handschrift im Zuge von Noverres Entlassung in Stuttgart und seiner Bemühungen um eine Anstellung am Hof von König Stanislaus II. August Poniatowski entstanden. Der Tänzer und Choreograph wollte sich damit um eine Stelle am dortigen Hof bewerben und dokumentierte darin sein bisheriges Schaffen, wobei die Handschrift vorrangig seine repräsentativen Arbeiten für das Stuttgarter und Ludwigsburger Hoftheater umfasst. Das Warschauer Manuskript stellt also die umfassendste und bedeutendste Quelle für Noverres Wirken am württembergischen Hof dar. Nach dem Zweiten Weltkrieg galt die Handschrift zunächst als verschollen, sie wurde dann aber glücklicherweise wieder aufgefunden, in den 1970er Jahren in Leningrad aufbewahrt und liegt inzwischen wieder in der Warschauer Universitätsbibliothek.

Die elfbändige Handschrift⁴¹ enthält in Band 1 eine Zusammenfassung der theoretischen Forderungen, die Noverre in seinen Briefen über die Tanzkunst ausgearbeitet hatte, in Band 2 die Szenarien der wichtigsten Ballette, in den Bänden 3 bis 6 und 11 Partituren

34 Vgl. ebd. S. 285, 291–293.

35 Vgl. ebd. S. 40.

36 Vgl. ebd. S. 127.

37 Vgl. Dahms, „Noverres Stuttgarter Ballette“, S. 199.

38 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 41.

39 Eine Zusammenarbeit mit Jommelli ist vor allem für das Schlussballett der Oper *Vologeso* (1766) belegt. Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 295f.

40 Vgl. zum sog. Warschauer Manuskript: Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 165–171; dies., „Noverres Stuttgarter Ballette“, S. 199–201.

41 Vgl. MS Warschau, ca. 1767, PL Wu, Zb. Król. vol. 795–805.

sowie in den Bänden 7 bis 11 Kostümentwürfe von Boquet. Für zahlreiche Ballette sind alle drei Bestandteile – Programm, Musik und Figurinen – enthalten, von einigen Balletten sind nur Ballettszenarien und/oder Figurinen in die Handschrift aufgenommen worden (vgl. Tabelle 1).

Inhalt des Warschauer Manuskripts

Werk	Programm	Musik	Figurinen
Medée et Jason	Bd. 2	Bd. 3 Rudolph	Bd. 7
La mort d’Hercule	Bd. 2	Bd. 3 Deller (Rudolph?)	Bd. 7
Psiché e l’amour	Bd. 2	Bd. 3 Rudolph	Bd. 7
Les Jalousies du Sérail	Bd. 2	Bd. 4 Garnier	Bd. 7
Orphée et Euridice	Bd. 2	Bd. 4 Deller	Bd. 7
Hypermnestre	Bd. 2	Bd. 4 Rudolph	Bd. 8
Alceste	Bd. 2	Bd. 5 Deller	Bd. 8
Renaud et Armide	Bd. 2	Bd. 5 Rudolph	Bd. 8
Pyrrus et Tolixène	Bd. 2	-----	Bd. 8
Les Festes d’hyméné	Bd. 2	Bd. 5 Deller	Bd. 8
Enée et Didon	Bd. 2		Bd. 8
Enée et Lavinie	Bd. 2	Bd. 6 Deller	Bd. 9
Alexandre	Bd. 2	Bd. 6 Deller	Bd. 9
L’Enlèvement de Proserpine	Bd. 2	Bd. 11 Renaud	Bd. 9
Idée d’un Ballet historique + Antwort Voltaire	Bd. 2	-----	-----
Le Triomphe de l’Amour	Bd. 2	-----	-----
Le Temple du bonheur	Bd. 2	-----	-----
Les Ruses de l’Amour	Bd. 2	-----	-----
Idée de la Henriade	-----	-----	Bd. 9
Don Quichotte	-----	-----	Bd. 9
Ballet hongroia	-----	-----	Bd. 9
[Pour des Pas de Deux]	-----	-----	Bd. 10

Tabelle 1: Inhalt des Warschauer Manuskripts. Quelle: MS Warschau, ca. 1767, PL Wu, Zb. Król. vol. 795–805

Aufzeichnungen der Choreographien sind allgemein leider nicht überliefert, da Noverre die damalige Aufzeichnungsmethodik für den neuen tänzerischen Darstellungsstil als ungenügend empfand.⁴² Wann, was und wie getanzt wurde, kann also nur ansatzweise über die erhaltenen musikalischen Quellen, Libretti und Bilddokumente rekonstruiert werden. Erschwerend kommt hinzu, dass sich – wie oben bereits erwähnt und anders als beispielsweise bei Carlo Giuseppe Toeschi am kurpfälzischen Hof⁴³ – in den Partituren Dellers und Rudolphs keine handlungsrelevanten Eintragungen finden, also nicht markiert ist, welche Szene des Ballettszenars zu welchen musikalischen Sätzen gehörte.

Orphée et Euridice am württembergischen Hof

Noverres und Dellers Ballett *Orphée et Euridice* wurde anlässlich des Geburtstagsfests von Herzog Carl Eugen am 11. Februar 1763 aufgeführt und zwar zwischen dem 2. und 3. Akt

42 Vgl. Dahms, Art. „Tanz“, Sp. 317.

43 Vgl. Betzwieser, „Tänzer in Partituren“, S. 342.

von Jommellis Opera seria *Didone abbandonata*.⁴⁴ Das vermerkt auch der Hofbibliothekar Joseph Uriot in seinen ausführlichen Beschreibungen dieser Feierlichkeiten:

„Le Sieur Noverre Directeur & Maître de Ballet de Son Altesse Sérénissime s’est montré supérieur à sa grande réputation dans les trois Ballets qu’il a composés pour cet Opéra: le choix des Sujets dont l’exécution étoit d’une difficulté presque insurmontable, a été justifié par un succès au dessus de toute attente.

Le premier a pour titre *Médée & Jason*.

Le second est *Orphée & Eurydice*.

Et le troisième qui tient au sujet de l’Opéra est un Ballet de toutes les Divinités de la Mer & des Eaux qui par l’ordre de Neptune s’empresment par leurs Danses à couronner les divertissements de ce grand Jour.“⁴⁵

An dem Opernabend wurde das Ballett also nach der Stelle in der Oper platziert, bei der Dido Iarbas rufen lässt, um ihm in Anwesenheit von Aeneas ihren angeblichen Heiratswunsch mitzuteilen. Als Aeneas sich dennoch nicht von seiner Abreise abbringen lässt, teilt Dido Iarbas die Wahrheit mit: Sie wird ihn nicht heiraten.⁴⁶ Die mit der Dido-Oper verbundene Thematik um Liebe, Verlust und Tod wird im Orpheus-Ballett nach dem 2. Akt, aber natürlich auch im Ballett *Medée et Jason*, das nach dem 1. Akt getanzt wurde, widergespiegelt.⁴⁷

Die Handlungsbeschreibung des Balletts und dessen Unterteilung in neun Szenen ist zum einen in einer französischen Version im Warschauer Manuskript enthalten,⁴⁸ zum anderen auf Italienisch und in deutscher Übersetzung im Libretto zu *Didone abbandonata* nach dem 2. Akt,⁴⁹ wobei sich die Texte inhaltlich nicht unterscheiden. Weitestgehend handelt es sich dabei um die bekannte Abfolge der Geschehnisse des Orpheus-Mythos, die jedoch an einigen Stellen, vor allem gegen Ende abgewandelt werden. Da die detaillierte Beschreibung für die folgende Interpretation der Musik wichtig ist, sollen hier nun kurz die Inhalte der Szenen zusammengefasst wiedergegeben werden.

Zu Beginn sitzt Orpheus in der Nähe des Eingangs zur Unterwelt und beweint – auf seiner Lyra spielend und singend – den Verlust seiner geliebten Eurydike. Er fürchtet sich vor der Unterwelt; als sein Gesang jedoch Charon erweicht und dieser ihn zum Eingang der Unterwelt bringt, ist Orpheus guter Hoffnung, Eurydike wiederzusehen. Erneut spielt Orpheus auf seiner Leier, durch seinen Gesang öffnen sich die Pforten der Unterwelt und Cerberus lässt ihn ungehindert passieren.⁵⁰

44 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 127.

45 [Joseph Uriot]: *DESCRIPTION DES FETES DONNEES PENDANT QUATORZE JOURS A L'OCCASION DU JOUR DE NAISSANCE DE SON ALTESSE SERENISSIME MONSEIGNEUR LE DUC REGNANT DE WURTEMBERGE ET TECK &c. &c. &c. LE ONZE FEVRIER M DCC LXIII.*, Stuttgart 1763, S. 38. [Hervorhebungen im Original].

46 Vgl. Libretto der Stuttgarter Aufführung von 1763: *LA DIDONE ABBANDONATA. DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DUCALE STUTTART FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA CARLO, DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. [...]*, Stuttgart 1763, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 137f.

47 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 127.

48 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 50–59.

49 Vgl. *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 138–157.

50 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 50f.

Die zweite Szene spielt in der Unterwelt: Alle sind darüber verwundert, dass ein Sterblicher zu ihnen hinabgestiegen ist. Orpheus' Gesang erinnert sie alle an die Liebe, er selbst sucht jedoch nur nach seiner Geliebten, singt erneut vor ihr und ruft seufzend ihren Namen, als er sie gefunden hat. Hoherfreut erkennt Eurydike Orpheus, die beiden umarmen sich und bei „freudigen Tänzen“⁵¹ feiern sie gemeinsam mit den Geistern der Unterwelt ihr Glück. Schließlich fasst Orpheus den Entschluss, zu Pluto und Proserpina zu gehen, um sie zu bitten, Eurydike aus der Unterwelt herauszuführen.⁵²

Davon handelt die dritte Szene: Zunächst „tobt die Hölle“⁵³ angesichts des Vorhabens von Orpheus, aber durch sein Spiel und seinen Gesang werden die Götter der Unterwelt milde gestimmt und geben der Bitte unter der Bedingung nach, dass Orpheus sich auf dem Weg aus der Unterwelt hinaus nicht zu Eurydike umsehen darf.⁵⁴ In der vierten Szene führt Orpheus Eurydike der Auflage entsprechend nach oben Richtung Tageslicht, wobei Eurydike durch das abweisende Verhalten Orpheus' irritiert und beunruhigt ist, so dass sie schließlich ihre Hand aus derjenigen Orpheus' zieht. Dieser, aus Angst seine Geliebte verloren zu haben, dreht sich zu ihr um. Sofort erscheinen höllische Geister, Orpheus und Eurydike versuchen sich zu umarmen, aber die Geister trennen sie. Orpheus spielt auf seiner Leier und zunächst werden die Geister erneut besänftigt, doch Tisiphone erinnert sie daran, mit ihrer Grausamkeit weiter zu machen. Schließlich nehmen Orpheus und Eurydike unglücklich voneinander Abschied.⁵⁵

Nun erscheint im fünften Auftritt Amor, der von der Liebe Orpheus' und Eurydikens gerührt ist, und befreit Eurydike aus Plutos Reich.⁵⁶ Die sechste Szene zeigt Orpheus, der aus der Unterwelt wieder herausgestiegen und verzweifelt über den erneuten Verlust Eurydikens ist. Nymphen kommen hinzu und wollen ihn dazu überreden, sich in angenehmerem Gebiet aufzuhalten, was Orpheus jedoch sehr zur Wut der Nymphen ablehnt.⁵⁷ In der siebten Szene verwandelt sich die Landschaft entsprechend der Gestaltung von Orpheus' Gesang nach und nach in eine schönere, Vögel und weitere Tiere lauschen andächtig seiner angenehmen schönen Musik.⁵⁸ In der achten Szene stürmen die wütenden Nymphen auf Orpheus zu⁵⁹ und – wie es im Libretto heißt – „scheiden entschlossen zu seyn, denselben ihrer Trunkenheit gänzlich aufzuopfern“⁶⁰. Schließlich kommt in der neunten Szene Bacchus auf einem von Tigern gezogenen und von Satyrn und Silvanen begleiteten Wagen auf die Bühne und gebietet dem schrecklichen Treiben ein Ende, da er Menschenopfer verabscheut. Daraufhin öffnet sich die Erde und Amor kommt mit Eurydike hervor. Dankbar und glücklich vereinen sich Orpheus und Eurydike⁶¹ und alle beteiligen sich an den „lustigen Tänzen“, „wobei sonderheitlich die Liebes-Werke des Amors, und die Lustbarkeiten des Bacchus vorgestellt werde“⁶².

51 *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 147.

52 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 51–53.

53 *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 149.

54 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 53f.

55 Vgl. ebd., S. 54–56.

56 Vgl. ebd., S. 56.

57 Vgl. ebd., S. 56f.

58 Vgl. ebd., S. 57.

59 Vgl. ebd., S. 57f.

60 *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 155.

61 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 796, S. 58f.

62 *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 157.

Im Gegensatz zum ursprünglichen Orpheus-Mythos nimmt Noverres Ballett – wie dies auch bei einigen Orpheus-Opern der Fall war⁶³ – ein gutes Ende. Der Grund dafür mag im festlichen Anlass – dem Geburtstag des Herzogs – liegen, denn die Gesamtdramaturgie des Opernabends war in diese Richtung angelegt: Das erste Ballett um Medea und Jason endet tragisch, *Orpheus* mit der Platzierung als zweitem Ballett sollte entsprechend als heroisches Ballett auch Divertissement-Charakter tragen und die Dido-Oper endet ganz zum Schluss versöhnlich – Dido stürzt sich zwar in die Flammen des brennenden Palastes, aber anschließend beruhigt sich die Natur und Neptun tritt in Gefolge weiterer Meeressgottheiten singend auf. Dies ermöglicht dann am Ende des Opernabends zum Abschluss einen großen, freudigen Schlussballo der Meeressgottheiten – passend zum Anlass der Aufführung.⁶⁴

Dellers Musik zu „Orphée et Euridice“

Von Dellers Musik zu *Orpheus und Eurydike* sind wiederum verschiedene Quellen überliefert: Eine Partitur ist im vierten Band des Warschauer Manuskripts enthalten,⁶⁵ daneben existieren eine Hamburger Abschrift von 1770,⁶⁶ eine Regensburger Abschrift, die wohl von einer Aufführung aus dem Jahr 1783 stammt,⁶⁷ und eine Dresdner Quelle, die als Kriegsverlust geführt wird, von der jedoch heute eine Abschrift von Beginn des 20. Jahrhunderts in Washington in der Library of Congress aufbewahrt wird.⁶⁸ Diese Quellen weichen voneinander ab – nicht alle Sätze finden sich in allen Quellen. Da das Warschauer Manuskript eine von Noverre autorisierte Fassung seiner Ballette ist, in der er Handlung, Musik und Figurinen zusammengestellt hat, wurde für folgende Analyse und Interpretation dieser Notentext zugrunde gelegt.

Die Ballettmusik Dellers besteht aus 31 Einzelsätzen⁶⁹ und auf den ersten Blick fällt auf, dass die Dinge, die Noverre in den Briefen für die Musik seiner Ballette fordert, enthalten sind. Einerseits gibt es zahlreiche Stellen, bei denen auf recht engem Raum dy-

63 Beispielsweise greift bei Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762) ebenfalls Amor ins Geschehen ein und wendet es zu einem glücklichen Ende. Vielleicht wurde Noverres Balletthandlung davon inspiriert, schließlich wurde Glucks *Orfeo* ein Jahr zuvor in Wien uraufgeführt (den Hinweis verdanke ich Silke Leopold).

Vgl. Ludwig Finscher, Gunhild Schüller, „Orfeo ed Euridice / Orphée et Euridice“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater, Bd. 2, München 1987, S. 432–438.

64 Vgl. zum Schluss der Oper bzw. des Aufführungsabends: Sarah-Denise Fabian, „Neptun sei Dank – oder: ein Selbstmord zum Geburtstag? Die Finalgestaltung von Jommellis *Didone abbandonata* (Stuttgart 1763)“, in: *Oper – Südwest. Beiträge zur Geschichte der Oper an den südwestdeutschen Höfen des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg 2020, <https://doi.org/10.11588/heibooks.588> (letzter Zugriff: 16.3.2020), S. 1–23.

65 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 77–146.

66 Vgl. Ballo D’orphé, D-HsND VII 463 (Bd. 5, Nr. 1), <<https://opac.rism.info/search?id=450014713>> (letzter Zugriff: 14.12.2018).

67 Vgl. *Ballo. Orphee è Euridice*, D-Rtt Deller 2, <https://opac.rism.info/search?id=450009354> (letzter Zugriff: 14.12.2018).

68 Vgl. Hermann Abert, „Revisionsbericht“, in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister*, S. XXV; Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 413. Daneben gibt es noch eine Handschrift, die heute in Modena aufbewahrt wird (I-Moe Mus.C.74). Für Informationen zu den Quellen danke ich Hanna Walsdorf.

69 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 77–146.

namische Kontraste vorgesehen sind. Immer wieder wird taktweise zwischen Piano und Forte gewechselt,⁷⁰ manchmal erklingt dieser dynamische Kontrast sogar in halbtaktigem Abstand.⁷¹ Diese Passagen entsprechen zunächst einmal auf ganz allgemeiner Ebene Noverres Hell-Dunkel-Kontrast beziehungsweise der Gegenüberstellung von Bewegung und Stillstand. Auch Fermaten, die auf der Bühne eingefrorene Bewegung und somit Tableaux vivants ermöglichen, komponierte Deller an einigen Stellen mit ein: Zehn solcher Fermaten sind auszumachen,⁷² wobei manche sehr dicht hintereinander folgen.⁷³ Andererseits ist in der Satzabfolge an achter Stelle eine *Chaconne* eingefügt,⁷⁴ die einen sehr ausgedehnten Satz darstellt und – wie für Noverres Ballette typisch⁷⁵ – wohl vor allem dem Fortgang der Handlung dienen soll.

Für den Versuch, zu rekonstruieren, welche Szenen des Ballettszenars vermutlich zu welchen musikalischen Sätzen gehören, stechen Handlungsmomente hervor, die per se eine besondere musikalische Umsetzung verlangen: In erster Linie sind dies Orpheus' Gesang und Spiel auf der Lyra sowie freudige Tänze, die explizit im Libretto genannt werden. Daneben würde man vermutlich beim Toben der Hölle und bei allen schrecklichen, von Wut bestimmten Taten sowie bei verzweifelten, traurigen Gefühlen eine musikalische Gestaltung erwarten, die diesen Empfindungen entspricht.

Der singende und spielende Orpheus erfordert innerhalb der Komposition eine prominente Berücksichtigung: Der Gesang des Orpheus gehört zur Balletthandlung, es handelt sich dabei – dramentheoretisch betrachtet – also um einen Bestandteil der erzählten Welt, um diegetische Musik, die sich von der anderen Musik, die die „normale“ Handlung darstellt, abheben muss.⁷⁶ Den Gesang Orpheus', der die Götter der Unterwelt rührt und wilde Tiere zähmt, wirkungsvoll zu komponieren, ist dabei eine besondere Herausforderung, wie sich seit den Anfängen der Oper im 17. Jahrhundert gezeigt hat.⁷⁷

Auch Deller lässt sich für die musikalische Darstellung von Orpheus' Leierspiel und Gesang etwas Besonderes einfallen. Einige Passagen werden deutlich vom Rest abgesetzt, wodurch man in Verbindung mit weiteren charakteristisch gestalteten Abschnitten schließlich die auf der Bühne getanzte Handlungsabfolge zumindest an einigen Stellen mit ziemlicher Sicherheit dem Notentext zuordnen kann. Die Ballettmusik ist insgesamt für Streicher, Bassgruppe, zwei Hörner, zwei Oboen und zwei Flöten komponiert und entspricht dabei der Besetzung, die auch im zuvor erklangenen zweiten Akt von Jommellis Oper zum Einsatz kam.⁷⁸ Bei Dellers Ballettmusik sind nicht alle Instrumente an allen Sätzen beteiligt,

70 Vgl. z.B. den zweiten Satz „Larghetto“, ebd., S. 82.

71 Vgl. z.B. im vorletzten Satz „Tambourin“, ebd., S. 141.

72 Vgl. ebd., S. 77–146: Fermaten, die ein Bild des Stillstands ermöglichen, finden sich im fünften Satz (ohne Satzbezeichnung, S. 87), im 16. Satz („Alegro“, S. 112–114), im 18. Satz („Alegro“, S. 117) und im 24. Satz („Alegro di molto“, S. 129).

73 Vgl. den 16. Satz „Alegro“, ebd., S. 113f.

74 Vgl. ebd., S. 92–101.

75 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 290f.

76 Vgl. die Überlegungen zu diegetischer Musik bei Noverres und Dellers Ballett *Alceste*: Köth-Kley, „Jean Georges Noverre und Florian Dellers Ballett *Alceste* (1761)“, S. 84.

77 Vgl. Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 2002, S. 113.

78 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 77–146; vgl. *DIDONE ABBANDONATA. Da rappresentarsi nel Ducal Teatro di Stutgard il dì 11. Febraro 1763. Felicissimo Giorno Natalizio di S. A. S. il Duca Regnante di Wirtemberg e Tec & Nuovamente posto in Musica da Nicolò Jommelli Direttore della Musica, e primo Maestro di Cappella di S. A. S.*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16488/2.

meist treten zu den Streichern und der Bassgruppe ein oder zwei Bläserpaare dazu. Davon grenzt sich deutlich wahrnehmbar der dritte Satz ab: Er ist lediglich mit den Violinen und der ersten Oboe besetzt.⁷⁹ Während die Violinen unisono eine Achtel-Begleitung vorge-schrieben haben, die sie pizzicato auszuführen haben, spielt die Oboe darüber eine kantable Melodie (vgl. Notenbsp. 1). Als Einzelsatz kommt diese Besetzung kein zweites Mal vor, aber im fünften, achten, sechzehnten, siebzehnten und vierundzwanzigsten Satz erklingen Passagen, die genau diese Satzgestaltung aufgreifen.⁸⁰ Auch dort spielt die Oboe solistisch eine Melodie über einer Pizzicato-Begleitung der Violinen oder über einem Orgelpunkt der Bassgruppe.

The image shows a musical score for three parts: Oboe, Violine I, and Violine II. The Oboe part is in the upper staff, featuring a melodic line with slurs and a fermata. The Violine I and II parts are in the lower staves, playing a rhythmic pizzicato accompaniment. The score is in 3/4 time and B-flat major.

Notenbsp. 1: Deller, *Orphée et Euridice*, dritter Satz „Adagio“, T. 1–4; Wiedergabe nach: MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 82

Unzweifelhaft können diese Passagen mit dem Gesang des Orpheus assoziiert werden: Während die Pizzicato-Töne der Violinen das Spiel auf der Leier darstellen, imitiert die kantable Melodie der Oboe⁸¹ den Gesang des Orpheus. Durch das Nicht-Verwenden des Bogens bei den Streichern und die solistische Behandlung der Oboe in genau diesen Passagen unterscheiden sich die Abschnitte deutlich vom Rest der Ballettmusik.

Die menschliche Stimme, also den Gesang des Orpheus, mit einem Blasinstrument darzustellen bietet sich durch die Tonerzeugung mittels des Atems an, ist aber auch eine typische Erscheinung des 18. Jahrhunderts. Denn schließlich gewann zu dieser Zeit die Instrumentalmusik an Bedeutung und zunehmend emanzipierten sich die Bläs- von den Streichinstrumenten. Gerade am württembergischen Hof ist Letzteres zu beobachten: Ein Charakteristikum von Jommellis Stuttgarter Opern ist die selbständige Behandlung der Bläser im Orchestersatz.⁸² Dass Deller die Oboe und nicht die Flöte wählte, dürfte vermutlich an der damaligen Bläserbesetzung im Hoforchester gelegen haben: 1763 wirkte am Stuttgarter Hof der berühmte Oboenvirtuose Juan Baptista Plà – bei den Flöten kam erst später mit Fioranthe Augustinelli ein geschätzter Virtuose zum Orchester hinzu.⁸³

Daneben stehen einige Sätze auf den ersten Blick hervor, die als Tanzsatz bezeichnet oder als solcher gestaltet sind: Der sechste Satz ist eine „Gavotte“, der 20. eine „Gigue“, der 25. ein „Marche“, der 27. eine „Loure“, der 30. Satz ist mit „Tambourin“ überschrieben und

79 Vgl. den dritten Satz „Adagio“, MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 82f.

80 Vgl. ebd., S. 86f., 95, 113, 116, 129.

81 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 285.

82 Vgl. Reiner Nägele, Art. „Jommelli, Niccolò“, in: *MGG*, Personenteil 9, Kassel u.a. 2006, Sp. 1148–1159, hier Sp. 1156.

83 Vgl. Reiner Nägele, „Die Württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme“, S. 518f.

der letzte Satz stellt einen „Contredanse“ dar.⁸⁴ Hinzu kommen der 22., 28. und 29. Satz, die durch ihre Anlage deutlich an eine Bourrée beziehungsweise Gigue erinnern.⁸⁵

Mithilfe der charakteristischen Oboe-Streicher-Passagen und der Tanzsätze sowie weiterer, im Folgenden näher erläuterten Merkmale lässt sich nun relativ gut der grobe Handlungsverlauf dem Notentext zuordnen (vgl. Tab. 2): Nach der „Sinfonia“ beginnt mit dem zweiten Satz die erste Szene, bei dem das langsame Tempo und die zurückgenommene Dynamik sowie die getragene Melodie vermutlich auf Orpheus rekurren, der sich traurig über den Verlust Eurydikes den Pforten der Unterwelt nähert.⁸⁶ Die folgende wellenartige Sechzehntelbewegung, verbunden mit einem An- und Abschwollen der Lautstärke, könnten den Totenfluss musikalisch abbilden (vgl. Notenbsp. 2).⁸⁷

The image shows a musical score for four string instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso. The score is in 2/4 time and begins at measure 24. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a continuous, wavy sixteenth-note pattern across all instruments, with a 'cresc.' (crescendo) marking at the beginning. The pattern is characterized by a series of eighth-note pairs that rise and fall in pitch, creating a wave-like effect. The Viola and Basso parts are in lower registers, while the Violine parts are in higher registers.

Notenbsp. 2: Deller, *Orphée et Eurydice*, zweiter Satz „Larghetto“, T. 24f.; Wiedergabe nach: MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 81

Der nächste Satz stellt – wie oben beschrieben – den Gesang des Orpheus dar, wodurch sich schließlich die Pforten der Unterwelt öffnen. Das Suchen Orpheus’ nach Eurydike wird schließlich in der Musik mit einem als Rondo angelegten Satz dargestellt,⁸⁸ bei dem als ein Couplet-Abschnitt auch Orpheus singt und auf der Leier spielt.⁸⁹ Die „Gavotte“ mit ihrer dreiteiligen Anlage⁹⁰ stellt dann nach dem erneuten Zusammenkommen von Orpheus und Eurydike die im Libretto genannten freudigen Tänze in der Unterwelt dar – Deller wählte dabei einen Tanzsatz, dessen Charakter Johann Mattheson in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als „eine rechte jauchzende Freude“⁹¹ beschreibt.

Mit der „Chaconne“⁹² dürfte schließlich die dritte Szene verknüpft werden: Orpheus geht zu Pluto, um ihn darum zu bitten, Eurydike wieder mitzunehmen. Den Unterweltgöttern wird also ein sehr ausgedehnter Satz zugeordnet, wodurch zugleich typisch für Noverres

84 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 89, 120, 130, 133, 139 und 141.

85 Vgl. ebd., S. 124 (Bourrée-Anklang), 135 (Bourrée-Anklang), 136 (Gigue-Anklang).

86 Vgl. ebd., S. 79f.

87 Vgl. ebd., S. 81f.

88 Vgl. ebd., S. 84–89.

89 Vgl. ebd., S. 86f.

90 Vgl. ebd., S. 89–91.

91 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister. Das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Faksimile der Ausgabe Hamburg 1739, Kassel 1980, S. 225.

92 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 92–101.

Ballete⁹³ eine handlungsreiche Szene tänzerisch dargestellt wird. Das anfängliche Toben der Hölle wird dabei vermutlich durch das schnelle Wechseln der Dynamik und die Tutti-Besetzung ausgedrückt – hier kommen nach der „Sinfonia“ auch das erste Mal die Hörner zum Einsatz. Die Blechbläser sind es dann auch, die bei den folgenden Passagen, in denen die Oboe solistisch spielt, hinzutreten⁹⁴ – die traditionell mit der Unterwelt assoziierten Instrumente scheinen hier also für Pluto und Proserpina zu stehen, vor denen Orpheus seine Bitte vorträgt.

Die folgenden Sätze dürften den Aufstieg von Orpheus und Eurydike begleiten (vgl. Tabelle 2), wobei etwa der elfte Satz mit seinem getragenen Charakter in c-Moll Eurydikes Irritation über Orpheus' Verhalten abbilden könnte.⁹⁵ Der synkopische Rhythmus und die äußerst schnellen und häufigen Forte-Piano-Wechsel im zwölften Satz⁹⁶ dürften den Moment darstellen, bei dem das Paar erneut getrennt wird. Tirate, Tonrepetitionen und dynamische Kontraste auf der einen Seite; kantablere Passagen sowie ein Abschnitt mit einer Oboen-Melodie über dem Pizzicato der Violinen auf der anderen Seite stellen das folgende Treiben der Geister, die Eurydike Orpheus entreißen, sowie dessen erfolglosen Versuch, sie wiederzubekommen, dar. Zahlreiche Tempi-Wechsel und Fermaten⁹⁷ unterstützen dieses Hin und Her – Letztere ermöglichen das Einfrieren der Bewegungen, also Noverres geforderte lebendige Gemälde.

Der in B-Dur stehende und mit Akkordschlägen deutlich kontrastierende achtzehnte Satz⁹⁸ („Alegro“) könnte mit der fünften Szene verbunden werden: Amor befreit Eurydike aus der Unterwelt. Das folgende „Andante“⁹⁹ mit seinem lombardischen Rhythmus dürfte wiederum den verzweifelten Orpheus charakterisieren. Vor allem die Tonart weist in diese Richtung: Es ist der letzte Satz des Balletts, der in Es-Dur steht, was in allen vorangegangenen Sätzen, die das Geschehen in der Unterwelt abgebildet haben, vorherrschend war. Dies ist nicht verwunderlich, denn nach Johann Joachim Quantz dient Es-Dur dazu, Verzweiflung auszudrücken.¹⁰⁰

Mit der „Gigue“¹⁰¹ dürfte der Auftritt der Nymphen verknüpft werden. Die folgenden Sätze müssten das wilde Treiben der Nymphen sowie Orpheus' ablehnende Haltung begleiten (vgl. Tabelle 2), bis sich im 24. Satz¹⁰² entsprechend Orpheus' Gesang die Natur zu einer schöneren verwandelt: Hier tritt noch einmal die Oboe solistisch über gezupften Streicher-Tönen und einem Orgelpunkt im Bass hervor. Die Melodie der Oboe grenzt sich deutlich von den vorherigen Passagen ab. Nun ist es kein getragener, bittender Gesang, vielmehr erinnert die vorherrschende Trillerbewegung an eine aufblühende Natur mit Vogelgezweitscher (vgl. Notenbsp. 3), das auch im Ballettszenarium genannt wird. Die dazu deutlich kontrastierenden letzten Takte mit einer Tirata in der ersten Violine dürften wiederum auf

93 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 291–293.

94 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 94f.

95 Vgl. „Largetto“, ebd., S. 103f.

96 Vgl. „Largo“, ebd., S. 104f.

97 Vgl. v.a. ebd., S. 112.

98 Vgl. „Alegro“, ebd., S. 117f.

99 Vgl. ebd., S. 119f.

100 Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Faksimile der Ausgabe Berlin 1752, Wiesbaden 1988, S. 203.

101 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 120–122.

102 Vgl. „Alegro di molto“, ebd., S. 128f.

die Nymphen in ihrer Trunkenheit rekurrieren, denen dann Bacchus Einhalt gebietet, dessen Auftreten mit dem folgenden „Marche“¹⁰³ verknüpft werden könnte.

Oboe

Solo

18

Notenbsp. 3: Deller, *Orphée et Eurydice*, 24. Satz „Alegro di molto“, Melodie der Oboe, T. 18ff.; Wiedergabe nach: MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 129

Das anschließende „Andante“¹⁰⁴ wird dem Erscheinen Amors mit Eurydike gewidmet sein: Die schwebende Melodie der Flöten in Ganzen über einer im Pianissimo gehaltenen Achtelbewegung der Streicher (vgl. Notenbsp. 4) scheint im Notentext das zu visualisieren, was im Libretto geschildert wird: „Die Erde öffnet sich, ein kleiner Dampf steigt aus derselben hervor, und nachdem sich dieser nach und nach verlieret, so sieht man den Amor mit der Eurydice hervorkommen.“¹⁰⁵ Die folgende „Loure“,¹⁰⁶ die im französischen Musiktheater allgemein zum Darstellen Verliebter genutzt wurde, dürfte der glücklichen Vereinigung von Orpheus und Eurydike gewidmet sein. Die abschließenden Tänze beziehungsweise tanzsatzartig gestalteten Sätze¹⁰⁷ entsprechen dann den in der Handlung genannten „lustigen Tänzen“¹⁰⁸ (vgl. Tabelle 2).

Flöte 1

Flöte 2

Violine I

Violine II

Viola

Basso

p sempre

pp

pp

p sempre

pp

Notenbsp. 4: Deller, *Orphée et Eurydice*, 26. Satz „Andante“, T. 1ff.; Wiedergabe nach: MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 131

103 Vgl. ebd., S. 130f.

104 Vgl. ebd., S. 131–133.

105 Vgl. *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 157.

106 Vgl. MS Warschau, Zb. Król. vol. 798, S. 133.

107 Vgl. ebd., S. 135–146.

108 Vgl. *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 157.

	Abschnitt	Taktart	Besetzung	Charakteristika	Harmonik	Handlung
1	Simphonie. Allegro	alla breve	Hn. I u. II, Streicher, Basso	Akkordschläge, Vl. kleinere Motivik u. anapästische Rhythmik; Begleitung: pulsierende Achtel und Sechzehntel-Tonrepetitionen	F-Dur	
2	Larghetto	alla breve	Streicher, Basso	kantable Melodie, Seufzer- Motivik; dazwischen durchbrochener Satz mit Sechzehntel-Viertel-Rhythmik, dann wellenartige Sechzehntelbewegung, zahlreiche dynamische Kontraste	B-Dur	<u>Szene 1</u> Orpheus traurig, vor Toren der Unterwelt
3	Adagio	alla breve	Ob. I, Vl.	Vl. Achtel pizzicato, Ob. kantable Melodie, ABA-Anlage	B-Dur – F-Dur	Orpheus singt
4	Presto	alla breve	Fl. I u. II, Streicher, Basso	Forte Sechzehntel- Tonrepetitionen; dann Piano Viertel-Bewegung in Zweierbindung	B-Dur	Pforten Unterwelt öffnen sich
5	–	3/4	Ob. I u. II, Streicher, Basso	kantabler Abschnitt, dieser immer wieder zwischen kontrastierenden anderen Abschnitten (Rondo-Anlage), Abschnitte mit Ob.-Soli über Vl.-Pizzicato, eine Fermate; ausgedehnter Satz	Es-Dur	<u>Szene 2</u> Unterwelt, alle erstaunt, Orpheus sucht Eurydike, singt, findet sie
6	Gavotte	2/2	Streicher, Basso	Maggiore–Minore (vermutl. Maggiore da Capo); Großabschnitte zweiteilig über Wiederholungszeichen	Es-Dur / c-Moll	freudige Tänze in Unterwelt
7	Adagio	alla breve	Streicher, Basso	„Piano sempre“, dazwischen rinforzando; ABA-Anlage, kantable Melodie Vl.	B-Dur	Orpheus beschließt zu Pluto zu gehen
8	Chaconne	3/4	Ob. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste auf engem Raum; Soli Ob. u. Hn. über Orgelpunkt Basso/ zurückgenommener Begleitung; Abschnitt mit Tirate in Vl.; ausgedehnter Satz	Es-Dur	<u>Szene 3</u> Orpheus bei Pluto
9	Allegro	2/4	Ob. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	„mezza voce“, Achtel in Zweier- Gruppen; Begleitung auch synkopisch; zweiteilig über Wiederholungszeichen	Es-Dur	<u>Szene 4</u> Orpheus führt Eurydike nach oben
10	Mineur	2/4	Ob. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	zweiteilig über Wiederholungszeichen, jeweils dynamische Steigerung Piano zu Forte, erst Achtel-, dann Sechzehntel-Bewegung [Allegro da Capo?]	c-Moll	
11	Largetto [sic!]	alla breve	Streicher, Basso	getragener Charakter, Seufzer- Motivik	c-Moll	Eurydike irritiert über Orpheus' Verhalten
12	Largo	alla breve	Fl. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste auf engem Raum, synkopische Rhythmen	Es-Dur	Eurydike zieht Hand zurück, Orpheus und Eurydike werden getrennt

Tabelle 2: mögliche Verknüpfung des Szenars mit der Musik

13	Largo	alla breve	Hn. I u. II, Streicher, Basso	Forte, punktierter Rhythmus, Tirate, majestätischer Charakter	B-Dur	
14	Andantino	alla breve	VI. I u. II, Basso	„sotto voce“, kleingliedrige Motivik, mehrmals Tonwiederholung	g-Moll / D-Dur	
15	Adagio	3/4	Fl. I u. II, Streicher, Basso	mehrmals Wechsel Piano und „mezzo Forte“, gegen Ende dichter Wechsel Piano, Forte; wieder kantabler, lieblichere Melodie	G-Dur – D-Dur	
16	Alegro [sic]	3/4	Ob. I u. II, Streicher, Basso	Forte, dann auch „dolce“ und Forte im dichten Wechsel; mehrere Tempowechsel (zwischen Adagio und Allegro); Tonrepetitionen, Sechzehntel- Läufe, Achtel-Bewegung; eine Passage Ob. kantable Melodie über Pizzicato VI.; mehrere Fermaten	g-Moll	Orpheus spielt auf Leier, aber Geister nun nicht erweicht
17	Larghetto	alla breve	Ob. I u. II, Streicher, Basso	getragene Melodie in Streichern, dazwischen eine Passage: VI. pizzicato, darüber Ob. Melodie, Da-Capo-Anlage	g-Moll	
18	Alegro [sic]	alla breve	Fl. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	Akkordschläge, Achtelbewegung; Fermate; mehrmaliger Forte-Piano- Wechsel auf engem Raum	B-Dur	Szene 5 Amor befreit Eurydike
19	Andante	alla breve	Hn. I u. II, Streicher, Basso	punktierter Rhythmus, lombardischer Rhythmus, Da-Capo-Anlage	Es-Dur	Szene 6 Orpheus an Tageslicht, verzweifelt
20	Alegro. [sic] Gigue	6/8	Ob. I u. II, Streicher, Basso	typische lebendige Achtel oder Viertel-Achtel-Gestaltung (Tanzsatz), Da-Capo-Anlage	B-Dur	Nymphen erscheinen
21	Andante	alla breve	Fl. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	Viertel marcato, auch punktierter Rhythmus, dynamische Kontraste auf engem Raum, Da-Capo-Anlage	F-Dur	
22	Alegro [sic]	2/4	Streicher, Basso	Bourrée-Charakter, Rondo- Anlage, relativ viele Vorschläge in Violine I	F-Dur	
23	Adagio	3/4	Fl. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste auf engem Raum, in Violinen kleinere Achtel- und Sechzehntel-Bewegungen, Da- Capo-Anlage	B-Dur	
24	Allegro di molto	3/4	Ob. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste auf engem Raum, Achtel in VI., dann Basso/Va.; Ob.-Solo über Orgelpunkt/Viertel pizzicato, zwei Mal Fermate, dann Tirata VI.	C-Dur	Szene 7 Natur verwandelt sich entsprechend Orpheus' Gesang Szene 8 Nymphen
25	Marche	alla breve	Fl. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	Forte, v. a. punktierter Achtel- Sechzehntel-Rhythmus	G-Dur	Szene 9 Bacchus auf Bühne

26	Andante	alla breve	Fl. I u. II, Streicher, Basso	fast durchgängig Pianissimo/Piano, Vl. ruhige Achtel-Bewegung, Fl. Ganze	G-Dur	Amor mit Eurydike auf Bühne
27	Loure	3/4	Hn. I u. II, Streicher, Basso	punktierter Rhythmus, überwiegend Forte	D-Dur	Orpheus und Eurydike vereint
28	Alegretto [sic!]	2/4	Fl. I u. II, Streicher, Basso	dynamische Kontraste, Bourrée-artig?, Da-Capo-Anlage	G-Dur	lustige Tänze
29	Alegro [sic!]	6/8	Hn. I u. II, Streicher, Basso	Gigue-artige Gestaltung, lebendig, dynamische Kontraste	D-Dur	
30	Tambourin	2/4	Streicher, Basso	lebendig, Achtel-Bewegung vorherrschend, dynamische Kontraste	A-Dur	
31	Alegro [sic!] assai. Contredanse	2/4	Fl. I u. II, Hn. I u. II, Streicher, Basso	triolische Bewegung, Rondo-Anlage	D-Dur	

Obwohl Deller (beziehungsweise Noverre im Warschauer Manuskript) also keinerlei Hinweise auf die Verknüpfung der Handlung mit dem Notentext eingefügt hat, lässt sich nach einer detaillierten musikalischen Analyse dennoch das Szenar mit den musikalischen Sätzen verbinden. An einigen Stellen kann dies sogar mit ziemlicher Sicherheit durchgeführt werden – und zwar dank der ausführlichen Handlungsbeschreibung im Opern-Libretto und im Warschauer Manuskript, vor allem aber dank der charakteristischen Musik Dellers.

Hervorstechende Merkmale und eine planvolle musikalische Anlage lassen das Szenarium – mal konkreter, mal nur ungefähr – dem musikalischen Text zuordnen. Zunächst ist dies über die Instrumentation möglich: Orpheus' Gesang (die Melodie der Oboe) hebt sich deutlich von den anderen Passagen ab, aber auch der gezielte Einsatz der solistisch hervortretenden Hörner zur Charakterisierung der Unterweltgötter sowie der Flöten um das Erscheinen Amors markieren die einzelnen Geschehnisse deutlich. Und auch die harmonische Anlage der Ballettkomposition lässt sich in diese Richtung deuten (vgl. Tabelle 2): Alle Szenen, die in der Unterwelt spielen oder um den Verlust Eurydikes kreisen, erklingen in B-Tonarten, allen voran Es-Dur. Gegen Ende verlieren diese an Bedeutung, von B-Dur und F-Dur rücken die Sätze über C-Dur hin zu den Kreuztonarten. Die abschließenden Sätze stehen in G-Dur, D-Dur und A-Dur; die Ballettmusik endet schließlich in D-Dur, was wiederum die Tonart zu Beginn des 3. Aktes von Jommellis *Dido* darstellt – der Übergang von Ballettmusik zu Oper war also äußerst harmonisch. Die Tonartenabfolge der Sätze Dellers legt folglich die Vermutung nahe, dass er planvoll die B-Tonarten der Unterwelt zugeordnet hat, während dem Geschehen jenseits der Schatten und Geister die Kreuztonarten vorbehalten waren. Die Auswahl charakteristischer Tänze erinnert natürlich an die Tradition der Divertissements,¹⁰⁹ ist aber bei *Orpheus* einerseits durch die Positionierung als zweites Ballett am Aufführungsabend, das per se einen Divertissement-Charakter tragen sollte, begründet, andererseits auch dadurch notwendig, dass im Ballettszenar zahlreiche Tänze zum Ausdruck der Freude bei der Vereinigung der Liebenden in der Unterwelt und zum Schluss gefordert werden.

109 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, S. 292.

Auf den ersten Blick mag die Musik vielleicht auf den heutigen Rezipienten wenig eindrucksvoll wirken¹¹⁰ – um noch einmal auf die landläufige Meinung über die Ballettmusiken Dellers und Rudolphs einzugehen. Vermutlich ist aber die Erwartungshaltung des heutigen Rezipienten das Problem, nicht die Musik Dellers. Passagen, wie sie etwa in Jommellis Oper zu hören waren, gibt es bei Dellers Ballettmusik in der Tat weniger.¹¹¹

Aber warum sollte Deller in seiner Ballettmusik noch einmal genau so eine Musik komponieren wie Jommelli? Die Ballettmusik Dellers war von vornherein darauf ausgerichtet, dass sie zwischen den Akten der Oper Jommellis erklingen sollte, und sie war dazu konzipiert, dass darauf Noverres neuartige Choreographie getanzt werden konnte. Vermutlich muss man die Ballettmusik Dellers in erster Linie unter den Aufführungsbedingungen am württembergischen Hof betrachten, um zu ihrem eigentlichen Kern vorzudringen: Bei solch einem Abend war die Opernkomposition Jommellis gesetzt und in erster Linie das Neuartige auf dem Gebiet der Musik – Jommelli, der in die italienische Opera seria Elemente des französischen Musiktheaters integrierte und die Bedeutung des Orchesters aufwertete, indem er die Emotionen der jeweiligen Szene nicht nur über den vokalen Part, sondern gerade durch die Instrumentalmusik auszudrücken versuchte.¹¹² Auf dem Gebiet des Tanzes wiederum stand Noverres neuartiges Konzept der Bewegung und des Ausdrucks im Vordergrund, hierbei war der Tanz das Neue. Der Ballettmusik kam dabei eine wichtige Bedeutung zu und sie diente vermutlich als Folie, auf der sich das neuartige Konzept des Tanzes verwirklichen konnte, ohne mit demselben in Konkurrenz zu treten. Eine Musik, die die alleinige Aufmerksamkeit verlangt hätte, wäre wahrscheinlich eher kontraproduktiv gewesen.

Dellers Chance lag offensichtlich gerade darin, nicht zu komponieren wie Jommelli, sondern von diesem zu lernen (was er ja durch seinen Unterricht auch getan hatte) und dabei eine eigene musikalische Sprache für das Ballett zu finden und zu schreiben. So gab es nämlich für das Publikum ein abwechslungsreiches Programm – eine spektakuläre Oper Jommellis und dazwischen revolutionäre Ballette Noverres. Dabei scheint Dellers Musik genau auf Noverres Ballettreform abgestimmt zu sein: Seine Komposition zu *Orpheus und Eurydike* enthält, was der Choreograph in seinen Briefen explizit forderte (etwa dynamische Kontraste und Fermaten), und zugleich lässt sie den Tänzern Raum, um auf der Bühne die ausdrucksstarken Bewegungen, unterstützt durch charakteristische Kostüme und Requisiten,¹¹³ auszuführen. Dies dürfte der Grund gewesen sein, warum Noverre in Stuttgart immer wieder mit Deller zusammenarbeitete.

Dass die Musik dem Geschehen auf der Bühne Raum geben musste, bestätigt auch ein Blick auf die Besetzung. Im Opern-Libretto ist festgehalten, wer bei der Aufführung

110 Vgl. Dahms, Art. „Tanz“, Sp. 317; Köth-Kley, „Jean Georges Noverre und Florian Dellers Ballett *Alceste* (1761)“, S. 97.

111 Beispielsweise im ersten Akt von *Didone abbandonata* in der Arie „Son qual fiume“ des Iarbas, bei der das Bild eines Flusses angeführt wird, der viel Wasser trägt und alles hinwegreißt; das Orchester hat entsprechend Tonrepetitionen und rasche Sechzehntelbewegungen verknüpft mit einer anwachsenden Dynamik zu spielen. Denkbar wäre eine solche Gestaltung auch zur Darstellung der Unterwelt in der Ballettmusik Dellers. Vgl. *DIDONE ABBANDONATA. Da rappresentarsi nel Ducal Teatro di Stutgard il dì 11. Febraro 1763. Felicissimo Giorno Natalizio di S. A. S. il Duca Regnante di Wirtemberg e Tec & Nuovamente posto in Musica da Nicolò Jommelli Direttore della Musica, e primo Maestro di Cappella di S. A. S.*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16488/1, S. 67r.–75v.

112 Vgl. Nägele, Art. „Jommelli“, Sp. 1156.

113 Vgl. die Figurinen im Warschauer Manuskript: MS Warschau, Zb. Król. vol. 801, S. 70–102.

1763 tanzte.¹¹⁴ Orpheus tanzte zum Beispiel Herr Lepy, der später zum Premier Danseur am württembergischen Hof befördert wurde; Eurydike wurde von der Premiere Danseuse Luisa Toscani getanzt, die mit dem Sänger Gabriel Messieri verheiratet und Maitresse des Herzogs war.¹¹⁵ Die Aufzählung der Besetzung zeigt zudem die große Anzahl an Tänzern, die an der Aufführung beteiligt waren. Dies schildert auch Uriot in seinen Beschreibungen der Feierlichkeiten. 28 Geister sollen in der Unterwelt getanzt haben und in Plutos Gefolge sollen weitere zwölf Tänzer erschienen sein: „L'Entrée des Ombres heureuses étoit composée de vingt huit Danseurs & Danseuses du prémier mérite; Pluton majesteusement rendu par le Sieur Vestris le cadet, avoit une Cour dont les Principaux étoient représentés par douze autres Danseurs.“¹¹⁶

Die zahlreichen Tänzer, die engagierten Stars, die aufwendigen Kostüme und Bühnenbilder brauchten also Raum, um sich zu entfalten – eine allzu dominante, sich in den Vordergrund spielende Musik hätte dem wohl eher entgegengestanden. Dabei ist aber festzuhalten, dass die Musik Dellers zu *Orpheus und Eurydike* keinesfalls qualitativ minderwertig ist, ganz im Gegenteil: Sie ist in der Anlage einer musikalischen Folie für Noverres Reformballett durchdacht und individuell auf die Handlung zugeschnitten. Die detaillierte musikalische Analyse der gesamten Ballettmusik verdeutlichte, dass dank der charakteristischen Musik Dellers – über Melodik, harmonische Anlage und Wahl einzelner Tanzsätze – oder um mit Schubart zu sprechen dank der zahlreichen „grossen, schauervollen, himmlischschönen, und hinreissenden Stellen“ an zahlreichen Passagen dem Szenar mit ziemlicher Sicherheit die musikalischen Sätze zugeordnet werden können. Dellers Ballettkomposition trug also entscheidend zu dem Erfolg des Balletts bei und die charakteristischen Merkmale dieser Musik dürften es wohl gewesen sein, die Schubart dazu veranlassten, Deller als den „[besten] Dollmetscher der mimischen Erfindungen“¹¹⁷ Noverres zu würdigen.

Abstract

Eighteenth-century Ballet at the Württemberg court under Duke Carl Eugen primarily associated with one name: the choreographer Jean Georges Noverre – and his concept of a new dramatic action ballet, in which music plays a central role. Today, however, the composers of this music are largely forgotten and their contribution to Noverre's revolutionary ballets is underrated. One of them, the Württemberg court musician Florian Deller (1729–1773), composed the music for many of Noverre's reform ballets, including *Orphée et Euridice* (1763). A detailed analysis of the score maps the musical movements onto the dramatic scenes and reveals how the music is tailored to the plot and Noverre's dramaturgical concept.

114 Vgl. *LA DIDONE ABBANDONATA*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 638, S. 138–141.

115 Vgl. zu Lepy und Toscani: Schauer, „Das Personal des Württembergischen Hoftheaters 1750–1800“, S. 64 und 72.

116 [Uriot]: *DESCRIPTION DES FETES*, S. 47.

117 Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 152.