

Maria Theresia Paradis' zweite Reise nach Prag 1797*

Die Uraufführung von „Rinaldo und Alcina“

VON HERMANN ULLRICH, WIEN

*Verweilst du in der Welt,
sie flieht als Traum;
Du reiseest, ein Geschick bestimmt den Raum;
Nicht Hitze, Kälte nicht vermagst du festzuhalten,
und was dir blüht, sogleich wird es veralten.*

Goethe, *Buch der Betrachtungen*: „Dschelal-ed-din-Rumi spricht“.

Von ihrer großen Kunstreise heimgekehrt, die ihr nicht nur Ruhm und Anerkennung, sondern auch bescheidenen Wohlstand gebracht hatte¹, kehrte die nun siebenundzwanzigjährige Maria Theresia Paradis wieder bescheiden in den ihr durch die Anschauungen der Zeit bestimmten Wirkungskreis innerhalb der Familie zurück. Nur ausnahmsweise trat sie noch in öffentlichen Konzerten auf², und ihre Kunst übte sie fast ausschließlich im väterlichen Musiksalon^{2a} und in denen befreundeter Familien, wo Kammermusik betrieben, Opern und Singspiele — meist mit der Blinden am Dirigentenklavier — aufgeführt und Hausmusik, vokale wie instrumentale, gespielt wurde. Es ist verständlich, daß Maria Theresia Paradis nach drei sehr anstrengenden Reisejahren und Dutzenden von Konzerten an Fürstenhöfen, in Adelspalais, Bürgerhäusern und öffentlichen Konzertsälen wenig Lust hatte, in ihrer Heimatstadt in Wettbewerb mit der inzwischen herangewachsenen Generation junger Pianisten aus den Schulen Mozarts, Koželuch und Haydns zu treten und ihren durch Zeitungen und Briefe bestätigten Weltruhm nun auch noch von Wien gleichsam gegenzeichnen zu lassen. Vielleicht hat sie als einsichtige und kluge Künstlerin sogar ihre Klaviertechnik bei ihrem alten Lehrer Leopold Anton Koželuch, ihre Stimmbildung und Gesangskunst bei Vincenzo Righini aufpolieren lassen,

* Siehe S. 162 unten.

¹ In einer dem Abhandlungsakt des Stadtmagistrats Wien GZ 30/8 beiliegenden Erklärung sagt Joseph Anton

Paradis am 20. 3. 1800, er habe bei der im Jahre 1786 erfolgten Rückkehr seiner Tochter (von der großen Kunstreise) ihr alle Hauseinrichtungen, Küchengeräte und Mobilien neu angeschafft, „welches dann ganz und allein von den durch meine Tochter im Ausland erworbenen und mitgebrachten Geldmitteln bestritten und resp. mir vorgeschossen worden“. Die Höhe einzelner ihr gegebenen Konzerthonorare ist uns bekannt; dazu kamen die unvermeidlichen in Preziosen bestehenden Geschenke. Die Honorare entsprechen den damals üblichen Ansätzen, erreichten aber keineswegs die Höhe der berühmten Primadonnen gewährten Geschenke.

² M. Th. Paradis spielte nach ihrer Heimkehr in den Akademien der Tonkünstlersozietät vom 22. 12. 1787 im National-Hoftheater ein neues Konzert von L. Koželuch und wiederholte es am folgenden Tage, ebenso trug sie in der Adventakademie der Sozietät vom 22. 12. 1790 im National-Hoftheater „ein neues Konzert von der Erfindung des H. Leopold Koželuch“ vor, während bei der Wiederholung vom 23. 12. Anton Wranitzky jun. ein eigenes Violinkonzert spielte. (Konzertprogramme im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Wiener Zeitung vom 26. 12. 1787, Nr. 103, S. 3118; C. F. Pohl, *Joseph Haydn*, Berlin 1875, II, S. 134 f.; F. Hanslick, *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 124 f.; Wurzbach, *Lexikon*, XXI, S. 286 ff.; Leopold v. Sonnleithner, *Musikalische Skizzen aus Alt Wien in Rezensionen und Mitteilungen über Theater, Musik und bildende Kunst* VIII, Wien 1862, Bd. III, S. 4; L. A. Frankl, *Biographie M. Th. Paradis*, Linz 1876, der unrichtig das erste Konzert in das Jahr 1786 verlegt; Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, 1817, Nr. 34, Sp. 288 ff. (weiter als AMÖ zitiert).

^{2a} Hanslick, a. a. O., S. 125; Wurzbach, a. a. O., S. 286 f.; Wiener Theater Almanach 1794, S. 58; AMÖ 1817, Nr. 37, Sp. 315 f.

der allerdings schon 1788 einem Ruf an den Kurfürstlichen Hof in Mainz folgte. Schon in diese ersten Jahre nach der Heimkehr fällt aber der Beginn einer zunächst nur sporadischen und nicht berufsmäßigen Unterrichtstätigkeit³, an die sie zwanzig Jahre später bei der Gründung einer privaten Musikschule für Frauen und Mädchen anknüpfen konnte. Wichtiger war für sie aber zunächst das Studium der Musiktheorie, dem sie sich mit Eifer und Genauigkeit widmete, zweifellos um die Grundlagen für eine weitausgreifende kompositorische Tätigkeit zu legen.

Zwar hatte schon die Siebzehnjährige von Karl Friberth, Haydns Librettisten und Freund⁴, seit er 1776 zum Kapellmeister an den Wiener Jesuitenkirchen und an der Minoritenkirche bestellt worden war, Theorieunterricht erhalten, aber es konnte sich damals wohl nur um die Elemente der Musik- und Harmonielehre handeln. Erst der gereiften, ihres Weges völlig sicheren Musikerin war es vorbehalten, sich den strengen Satz, Kontrapunkt und Instrumentationslehre zu eigen zu machen, Unterrichtsfächer, die sie für ihr bisheriges Virtuosenleben ebensowenig benötigte wie für die liebenswürdigen Lieder, die sie auf der Reise vertont hatte. Als Lehrer konnten damals wohl nur der schon kränkelnde, überbürdete und trotz seiner materiellen Notlage keineswegs pädagogischer Tätigkeit geneigte Mozart oder der als Komponist erfolgreicher Opern bekannte, bei Hof wie in der Gesellschaft sehr angesehene Antonio Salieri in Betracht kommen⁵. Wenn er auch selbst seinen Instrumentalwerken geringere Bedeutung beilegte⁶, so war er doch als Gesangsmeister und Vokalkomponist beliebt und übertraf auf diesen Gebieten weit den vor allem als Klavierlehrer und Instrumentalkomponist bedeutenden Leopold Koželuch. Wenige Jahre später wurde auch der eben in Wien angekommene junge Ludwig van Beethoven sein Schüler und genoß von 1793 bis 1802, wenn auch keineswegs regelmäßig, die Unterweisung des berühmten Meisters in dramatischer Komposition und in der Behandlung der Singstimme, vor allem auch in der Metrik und Prosodie der damals für die Bühnenkomposition kaum erläßlichen italienischen Sprache⁷. Zu seinen Schülern zählten später auch andere namhafte Musiker wie Johann Weigl, Ignaz Moscheles, Johann Nepomuk Hummel, Franz Schubert und Franz Liszt. Sein Ansehen

³ AMÖ 1817, Nr. 38, Sp. 321: „Unterdessen fing sie an, einigen jungen Freundinnen Unterricht in der Musik zu geben, wodurch sie unwissend sich selbst ein fruchtbares Samenkorn für ihre Existenz anbaute“.

⁴ Grove VI, S. 544 ff.; AMÖ 1817, Nr. 34, Sp. 288 ff.; Fétis, *Biographie universelle* VI, S. 450 ff.; MGG IV, 945 f.; Riemann 12 I, S. 550.

⁵ Grove a. a. O.; Fétis a. a. O.; AMÖ 1817, Nr. 34, Sp. 288 f.; C. Schmidl, *Dizionario*, S. 230; A. Neumann, *A. Salieri*, Cassel 1855, S. 91 ff. u. passim; J. v. Mosel, *Über Leben und Werke des A. Salieri*, Wien 1827, insbes. S. 180, 182 ff. Salieri muß schon der heranwachsenden M. Th. Paradis Unterricht gegeben und sie öfter gehört haben, weil er für sie 1773 ein Orgelkonzert (fast nur manualiter) schrieb, dessen mit der Widmung „composto per la Freule Paradis“ mit der Signatur S. M. 3726 versehenes Manuskript sich in der Musikabteilung der ÖNB befindet. Das technisch nicht schwierige Werk dürfte den damaligen Stand der Klavier-(Orgel-)Technik der Vierzehnjährigen wiedergeben.

⁶ Gerber ATL II, 372 führt einen Ausspruch Salieris an, seine Instrumentalwerke seien von geringerer Bedeutung, weil es ihm in diesen an Übung mangle. Salieris Bedeutung liegt auch wirklich hauptsächlich auf dem Gebiete der Opern- und Kantatenkomposition.

⁷ A. B. Marx, *Ludwig van Beethoven*, Berlin 1908, S. 32; P. Bekker, *Beethoven*, Berlin 1912, S. 23, 288, 357; A. W. Thayer, *Beethoven* 18, S. 365. Zwar hat M. Th. Paradis nie eine italienische Oper geschrieben, und auch die ihr von den Quellen (ausgenommen Eitner, *Quellenlexikon* VII, 317) zugeschriebenen XII italienischen Kanzonetten von 1790 stellen aller Wahrscheinlichkeit nach eine Fehlzuschreibung dar. Vgl. H. Ullrich, *M. Th. Paradis, Werkverzeichnis*, in *Beiträge zur Musikwissenschaft* V, 1963, S. 117 ff. (von nun an zitiert als WV). Indessen mag sich die Blinde, wie Beethoven, doch mit dem Plan getragen haben, eine italienische Oper zu schreiben. In jedem Falle aber mußte ein Komponist jener Zeit sich mit der Behandlung der Singstimme und eines italienischen Textes, Rhythmik und Prosodik der damals in Oper und Arie noch immer herrschenden italienischen Sprache vertraut machen und seine Kenntnis von der Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme (im Bühnengesang) verfeinern. (Bekker, a. a. O., S. 357.) Dazu war aber, vor allem nach Mozarts Tod, gewiß Antonio Salieri der richtige Mann.

als Lehrer in den Fächern Gesang, Generalbaß und Komposition war bedeutend, und er pflegte sogar jungen, begabten Berufsmusikern mehrmals in der Woche unentgeltlich Unterricht zu erteilen⁸. Es lag also nahe, daß die Blinde, die eben damals sich der dramatischen und der Kantatenkomposition zuwendete, bei Salieri in die Schule ging. Da sie nach Vollendung ihrer letzten Oper *Rinaldo und Alcina* nur mehr Klavier- und Kammermusik schrieb, mag die Annahme berechtigt sein, daß der Unterricht nicht viel länger als bis 1797 währte. An der bekannten Feier, welche die Schüler Salieris ihrem Meister am 16. 6. 1816 aus Anlaß seiner fünfzigjährigen Anwesenheit in Wien veranstalteten, nahm die Paradis nicht teil⁹, und sie wird von Salieris Biographen auch nicht unter seinen damaligen oder früheren Schülern angeführt. Vielleicht erlaubte ihre damals schon geschwächte Gesundheit die Teilnahme an der Feier nicht — die Tatsache ihres Studiums bei Salieri ist unbestritten.

Bald reiften auch seine Früchte. Sehen wir von Gelegenheitsarbeiten ab, wie der Kantate auf den Tod Leopolds des Gütigen¹⁰ und einer anderen auf die Wiedergenesung ihres Vaters¹¹, aber auch von der zweimal erfolgreich aufgeführten¹² Trauerkantate *Deutsches Monument Ludwigs des Unglücklichen*¹³, so mußte Salieris Anweisung vor allem ihren Bühnenwerken zustatten kommen. Innerhalb der Jahre 1791—1797 brachte die Blinde drei Bühnenwerke in Wien und Prag heraus. Zuerst das Melodram *Ariadne und Bacchus*, zunächst in einer Privataufführung am kaiserlichen Schloßtheater Laxenburg und dann am 6. 7. 1791 im k. k. Burgtheater. Wenig später als ein Jahr darauf brachte das Marinelli-Theater in der Leopoldstadt ihr vermutlich schon längere Zeit vorher entstandenes Singspiel *Der Schulkandidat* am 5. 12. 1792 zur Aufführung, der freilich nur fünf Wiederholungen folgten¹⁴. Der Erfolg war also bei beiden Werken nur gering. Beim Melodram mag wohl die Überalterung der ganzen, einst von Mozart bewunderten Gattung^{14a} schuld gewesen

⁸ Vgl. A. Neumann, a. a. O. und J. v. Mosel, a. a. O.: Salieris Opern waren beliebt und seine bekanntesten, wie *La grotta di Trofio* (Wien 1785) und *Tarare (Axur Re d'Ormus)* (Wien 1785—1787) wurden häufiger gegeben als jene Mozarts. Koželuchs Opern (*Le Mazet*, Wien 1780 und *Didone Abbandonata*, 1795) waren bei weitem nicht so erfolgreich, und sein Oratorium *Moisé in Egitto*, das in jener Adventakademie von 1787 aufgeführt wurde, in der die Paradis ein Konzert Koželuchs spielte — vgl. Anm. 2 — konnte naturgemäß nie soviel Publikumerfolg erreichen wie ein Bühnenwerk.

⁹ Über diese 50-Jahr-Feier, an der viele von den damaligen Kompositions- und Gesangsschülern Salieris teilnahmen, außer den auf den Kunstreisen befindlichen J. N. Hummel und I. Moscheles, vgl. A. Neumann und J. v. Mosel, a. a. O.

¹⁰ WV, B I.

¹¹ WV, B II.

¹² WV, B III. Die Ludwigskantate wurde am 21. 1. 1794 im kleinen Redoutensaal aufgeführt und am 24. 1. 1794 im Kärntnertheater wiederholt, beide Male in einer Akademie zum Besten der Hinterbliebenen „der in diesem Krieg gegen den Feind gebliebenen Soldaten“. Theaterzettel der Uraufführung in der Theatersammlung der ÖNB, Slg. 773. 042.

¹³ AMO 1817, Nr. 37, S. 315 berichtet, daß die Kantate, die im Zeitstil den Tod eines Fürsten beklagt, wie Beethovens Josephs-Kantate und die eigene Kantate der Paradis auf den Tod Leopolds des Gütigen, zuerst im Musiksalon des Hauses Paradis „beim Clavier vor einem schwarz umhangenen Altar mit fallenden goldenen Linien abgesungen wurde“. Erst nach dieser wenige Wochen nach Einlangen der Nachricht über die Hinrichtung Ludwigs stattgefundenen Privataufführung begann die Paradis mit der Instrumentation. Auf die Hauptprobe, bei der „der Kern des hohen Adels sie mit seiner Gegenwart beehrte“, folgte die öffentliche Uraufführung (vgl. die im WV, B III, S. 136 angeführte Literatur).

¹⁴ WV, A I und A II. *Ariadne und Bacchus* wurde am 14. 7., 24. 7. 1791 und 28. 2. 1792 wiederholt, der *Schulkandidat* am 6. 12., 7. 12., 8. 12. und 10. 12. 1792 sowie am 4. 1. 1793. Theaterzettel der *Ariadne* in der Theatersammlung der ÖNB, Slg. 773. 142, des *Schulkandidat* im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (Zettelsammlung Band 1788—1808).

^{14a} Vgl. Mozarts bewundernde Worte über G. Bendas Duodramen *Ariadne auf Naxos* und *Medea* bei E. Schenk, Mozart, Wien 1956, S. 458 im Brief an den Vater vom 12. 11. 1778; Schliedermair I, 267 bzw. O. E. Deutsch, Mozart. Briefe und Aufzeichnungen II, 506.; vgl. auch E. Itel, Die Entstehung des deutschen Melodramas, Leipzig 1906, S. 97 f.: „Als Höhepunkt der ganzen [monodramatischen] Bewegung läßt sich die Zeit

sein, die in Georg Benda ihren bedeutendsten Vertreter gefunden hatte. Maria Theresia Paradis war mit *Ariadne und Bacchus*, die von der Öffentlichkeit als Fortsetzung oder zweiter Teil von Bendas berühmten, aber schon allmählich in Vergessenheit geratendem Monodram¹⁵ angesehen wurde, eben zu spät gekommen, und ihr Werk geriet bei Ebbe auf die Sandbank des abnehmenden Publikumsinteresses. Andere Gründe, vor allem die textliche Primitivität und die Schwäche und Farblosigkeit der Musik, waren für den Mißerfolg des „ländlichen Singspiels“ verantwortlich, das sich mit den vielen im Spielplan der beiden Hoftheater, aber auch der Vorstadtbühnen vertretenen Werken der Johann Weigl, Ferdinand Kauer, Wenzel Müller, Dittersdorf und Johann Schenk nicht messen konnte. Immerhin ist der erste Akt und die erste Hälfte des zweiten in Partitur in der oberösterreichischen Landesbibliothek Linz (Hs. 108) erhalten, so daß wir die glatte Faktur, aber auch die Unpersönlichkeit und Konventionalität des Werkes, seine unbedeutende melodische Erfindungskraft und geringe dramatische Vitalität feststellen können. Die Wiener Singspiel- (Operetten-)Komponisten¹⁶ besaßen eben jene Bühnengabung, jenen Theatersinn und Blick für das szenisch Wirksame, der dem lebenswürdigen, aber lyrischen Talent der Blinden fehlte.

Die Chancen einer Uraufführung ihres um 1795/96 entstandenen neuen Bühnenwerkes, der Zauberoper *Rinaldo und Alcina* in Wien waren mithin nicht günstig. Hatte bei beiden früheren Werken vermutlich der Einfluß von Joseph Anton Paradis als eines hohen, bei Hof gut angeschriebenen Beamten die Annahme durch das k. k. Nationaltheater bzw. durch die Direktion des Marinellitheaters gefördert, hatte der noch frische Ruhm der kürzlich von einer großen Auslandsreise heimgekehrten Blinden dazu beigetragen, die Theaterleiter geneigt zu machen, so hatte sich inzwischen vieles geändert. Paradis sen. hatte mit seiner 1795 erfolgten Pensionierung¹⁷ natürlich viel von seinem früheren Einfluß eingebüßt, und der pianistische Ruhm der blinden Komponistin, die kaum mehr öffentlich konzertierte, begann zu verblassen; neue, jüngere Talente waren in den Vordergrund getreten. So bestand nach den geringen Erfolgen der ersten zwei Bühnenwerke weder für die Hoftheater noch für den geschäftskundigen Marinelli irgend ein Anreiz, eine neue Oper der Paradis aufzuführen. Aber auch Emanuel Schikaneder, der außer Mozarts

von 1775—1780 bezeichnen, doch erstrecken sich ihre Ausläufer bis 1800, ja noch weiter ins 19. Jahrhundert hinein. Schon 1788 ist in der ‚Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften‘ zu lesen, daß die Gattung wieder vom Theater verschwindet. 1791 behauptet D. Huber, das Duodrama werde von der komischen Oper verdrängt. . . . und 1800 sagt der Gothaische Theaterkalender, alle Monodramen bis auf ‚Ariadne‘ seien verschwunden. Dasselbe ist mit Hinzufügung von ‚Medea‘ 1806 in der A. MZ. zu lesen. So nahm jene Kunstgattung ihr Ende.“ Bendas *Ariadne* erschien, nach einer Art Vorpremiere im Josefstädter Theater vom 11. 7. 1779, im Burgtheater am 4. 1. 1780. *Medea* hatte am 5. 12. 1778 am Burgtheater ihre Erstaufführung. Bendas *Ariadne* kam überdies am 18. 5. 1790 im Freihaustheater auf der Wieden heraus. (Löwenthal, *Annals of Opera and Bauer, Oper und Operetten in Wien*, Nr. 280). Unter dem Josefstädter Theater war damals der sogenannte Bauernfeindsche Saal im Palais Auersperg zu verstehen, in dem die Scherztruppe spielte. Vgl. auch Paumgartner, *Mozart*, Berlin 1927, S. 223; Schiedermaier, *Mozart*, München 1922, S. 184; Abert, *Mozart*, Leipzig 1919/21, I, S. 749.

¹⁵ Fétis, a. a. O., VI S. 450 ff.; Wurzbach, a. a. O., S. 286 ff.; Österreichische National Enzyklopädie IV, 153 f.; AMÖ 1817, Nr. 37, Sp. 314 f. Zu diesem Irrtum gab wohl die Ähnlichkeit der Titel sowie die zeitliche Abfolge der mythologischen Geschehnisse Anlaß.

¹⁶ Schenk, *Wiener Musikgeschichte*, Wien 1947, S. 119, 130 f.; H. M. Schletterer, *Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit*, Augsburg 1863, S. 148 ff. (S. 155: „Wien war die Pflanzstätte süddeutscher Operettenmusik“) bes. über die Singspiele Ferdinand Kauer, Paul Wrantzky, Peter von Winters, Johann Schenks, Josef Weigls, Adalbert Gyrowetz' und Wenzel Müllers.

¹⁷ Beiträge zur Geschichte der niederösterreichischen Statthalterei, Wien 1897, S. 347 f.; NÖ Landesarchiv, Index 1795 E. Prot. 13958 Fasz. 4 vom 23. 8. 1795; Karoline Pichler, *Denkwürdigkeiten*, hrsg. von E. K. Blüml, München 1914, I, S. 187.

immer tiefer ins Volk dringender *Zauberflöte* noch eine Reihe erfolgreicher Zauberoper und Singspiele im Spielplan seines Theaters „im Freyhaus auf der Wieden“ führte, konnte nicht leicht für eine Aufführung des *Rinaldo* interessiert werden. Schon im November 1789 war in seinem Theater Paul Wranitzkys Zauberoper *Oberon, König der Elfen* mit Libretto von Gieseke (das einem gleichnamigen Operntext von Friederike Sofie Seyler nachgeschrieben war) in Szene gegangen, und 1790 war Schikaneders eigene „heroisch-komische“ Oper in zwei Akten *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel* mit Musik von Benedikt Schack (Cziak) und Thaddäus Gerl gefolgt. Die *Zauberflöte* war ein gewaltiger Erfolg geworden und hatte viele Nachahmungen und Fortsetzungen gefunden, wie im November 1791 Peter von Winters heroisch-mythologische Oper *Paris und Helena* oder im November 1795 des Mozartschülers Franz Süssmayr *Spiegel von Arkadien*¹⁸; Werke, die dem Publikumsgeschmack angepaßt waren und volle Häuser machten. Es ist undenkbar, daß ein so gewiegter Theatermann wie Schikaneder und sein bewährter Kapellmeister Johann Baptist Henneberg, der selbst viele Schauspiel- und Singspielmusiken geschaffen hatte und durch Mozarts Vertrauen ausgezeichnet worden war, die Schwächen des Buches und der Musik der neuen Zauberoper nicht sofort erkannt und ihre Annahme verweigert hätten. Sie konnten als Spezialisten die Publikumschancen einer neuen Zauberoper wohl am besten beurteilen. Von den übrigen damals noch bestehenden Vorstadttheatern mit ihren kleinen Bühnen und beschränkten Mitteln war aber kaum eine imstande, sich einer technisch anspruchsvollen Zauber- und Ausstattungsober anzunehmen, nicht einmal das 1788 von Karl Mayer eröffnete Josefstädter Theater¹⁹.

Blieben die Wiener Theater also dem neuen Werk verschlossen, so lag es nahe, an Prag zu denken, wo Maria Theresia Paradis in Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld seit 1786 einen einflußreichen, wiewohl keineswegs ganz uneigennütziigen Gönner besaß, dessen Stellung als ständischer Buchdrucker, Verleger und Herausgeber deutscher und tschechischer Zeitungen stark genug war, um die Aufführung einer neuen Oper durchzusetzen. Man mochte sich noch gern des erfolgreichen Konzerts der Blinden im Thunschen Theater am 8. 4. 1786 erinnern, und wenn auch ihre bisherigen Bühnenwerke und Kantaten kaum bis Prag gedrungen waren, so bedeutete die Aufführung von *Ariadne und Bacchus* im kaiserlichen Privattheater zu Laxenburg und bald darauf am k. k. Nationaltheater mindestens eine Empfehlung.

Hauptpächter des damals noch im Eigentum von Friedrich Graf Nostiz-Rhinek, des Sohnes des Gründers und Mäzens Grafen Franz Nostiz-Rhinek stehenden Nationaltheaters war damals Domenico Guardasoni als Nachfolger des 1788 ver-

¹⁸ E. Komorzinsky, *Emanuel Schikaneder*, Wien o. J., S. 168, 187, 242, 249; Löwenberg a. a. O., S. 471, 516. Wranitzkys Oper wurde im Freihaustheater am 7. 11. 1789 uraufgeführt (vgl. auch Gerber, NTL), *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel* am 11. 9. 1790, Süssmayrs *Spiegel von Arkadien* am 14. 11. 1794. Über die außerordentliche Popularität dieser letzteren Oper vgl. Komorzinsky, a. a. O., S. 249.

¹⁹ Nach 1795 gab es in Wien außer dem Burg- und dem Kärntner-Theater nur drei Vorstadttheater: das Marinellische in der Leopoldstadt, das Freihaustheater Schikaneders, und das Theater in der Josefstadt. Dieses war nicht mehr das Scherzersche Theater im Bauernfeindschen Saal (Palais Auersperg), sondern bereits das 1788 von Karl Mayer eröffnete neue Theater, Vorläufer des heute stehenden Hauses. (E. K. Blümml und G. Gugitz, *Alt-Wiener Theaterscharen*, Wien 1925, S. 343, 124, 228, 296). Das Marinelli-Theater, später als Karltheater umgebaut, existiert nicht mehr, das Freihaustheater wurde nach der Erbauung des neuen Theaters an der Wien durch Schikaneder und dessen Eröffnung am 13. 6. 1801 geschlossen und dann abgerissen (vgl. Komorzinsky, a. a. O., S. 269).

storbenen Pasquale Bondini. Bedeutete ihm auch die von einem vortrefflichen Ensemble gepflegte italienische Oper die allein einer Förderung würdige Kunstgattung, so war er doch durch den nachdrücklichen Wunsch des Publikums gezwungen, auch deutsche Schau- und Singspiele durch eine eigene Truppe aufführen zu lassen. Aber er befaßte sich nicht selbst mit diesen Gattungen, sondern überließ sie Unterpächtern — zuerst Franz Spengler und, als Kriegswirren und politische Verhältnisse dessen Wirken 1796 ein Ende machten, an seiner Stelle Carl Guolfinger Ritter von Steinsberg, der diese Pacht bis 1798 ausübte. Damals kam endlich der schon von Franz Graf Nostiz-Rhinek vergeblich angestrebte Verkauf des Nationaltheaters an die böhmischen Stände zustande. Guardasoni wurde zum alleinigen Pächter des „Ständischen Nationaltheaters“ bestellt und mußte sich nun auch des (deutschen) Schau- und Singspiels annehmen, während Steinsberg mit seiner deutschen Truppe das Ständetheater verließ und die Direktion des Vaterländischen Theaters im Rosental sowie der Teplitzer und Carlsbader Sommerbühnen übernahm²⁰. Die Premiere des neuen Paradisschen Singspiels fiel also noch in das letzte Sub-Pachtjahr Steinbergs, dessen Ensemble nicht schlecht war. Schönfeld hat schon zu Guardasonis Vorgänger Bondini gute Beziehungen unterhalten²¹, die er auf den Nachfolger des Impresarios übertrug. Teuber²² gibt uns Listen der deutschen Truppe in den letzten Jahren der Unterpächter Spengler und Steinsberg. Sie bestand aus Schauspielern, die nach dem damaligen Brauch manchmal auch sangen und kaum mehr als oberflächlichen Gesangsunterricht erhalten hatten. Aber es befanden sich doch auch ausgebildete Sänger im Ensemble, die wirklich singen konnten. Für die neue Zauberoper kam natürlich nur dieses deutsche Ensemble in Betracht, mochten in der Ära Guardasoni auch schon einzelne Sänger der italienischen Operntruppe deutscher Herkunft sein²³. Nicht die Nationalität des einzelnen

²⁰ O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Prag 1883, II, S. 243, 312 ff. Das Thunische Théâtr auf der Kleinsseite, Schauplatz Bondinischer Opern- und Schauspielersfolge, war am 27. 8. 1794 abgebrannt und wurde nicht mehr wiederhergestellt, wenn auch das Palais neu aufgebaut wurde (Teuber, a. a. O., S. 277).

²¹ Das Eintreten J. F. v. Schönfelds für Pasquale Bondini 1786 gegen Angriffe auf dessen Direktionsführung, vor allem sein minderwertiges „zweites“ Schauspielensemble, hatten den Eigentümer des Nationaltheaters Graf Nostitz-Rhinek bestimmt, den Pachtvertrag mit Bondini am 10. 3. 1786 für ein weiteres Jahr zu verlängern. Auch später (1795) unter der Direktion von Bondinis einstigem Regisseur und Nachfolger in der Leitung des Nationaltheaters, Domenico Guardasoni, stand die Schönfeldsche Neue Prager Zeitung entschieden auf dessen Seite (Teuber, a. a. O., S. 327).

²² Teuber (a. a. O., S. 312) bringt auf Grund des Gothaer Theaterkalenders für 1794 die Personalliste der Franz Spenglerschen deutschen Schau- und Singspielgesellschaft am Nationaltheater und S. 340 das Verzeichnis des Steinsbergischen deutschen Personals für das Jahr 1798, also im letzten Direktionsjahr des Subpächters C. Guolfinger Ritter von Steinsberg. Für das Jahr der Uraufführung von Paradis' *Rinaldo und Alcina* besitzen wir zwar keine Personalliste, doch dürften die Abweichungen von 1798 nicht allzu beträchtlich gewesen sein. — Die Franz Spenglersche Personalliste — so weit sie für das Singspiel in Frage kommt — lautet: „Musikdirektor Partsch; Dem. Spengler sen., Soubrette, singt; Mme Wieser, komische Mütter dgl. in der Oper; Mme Reinwarth, 1ste Rollen in der Oper, Liebhaberin im Lustspiel; Mme Glaser, Liebhaberin, Soubrette; singt; Hr. Duschek, singt Tenor; Hr. Fischer Grelse, Juden, zärtl. Väter, singt; Hr. Gruber, Bass in der Oper; Hr. Horni, Liebhaber, singt; Kadlcek 1. Tenor; Hr. Spengler launenhafte Väter, singt; Hr. Wieser, Bediente, komische Rollen in Oper“. — Die Steinsbergische Personalliste umfaßt: „Musikdirektor H. Brantner, Regisseur Carl Wahr; Bellinger und Kadlcek, Tenöre; Wieser, Opernbuffo; Kinmair, Bassist; Berka, detto; Gruber zweite Baßrollen; Kurz, Dämmlinge, singt; Schreiber, zärtliche Väter, singt; Mme Reinike, sanfte Liebhaberinnen, singt; Mme Glaser, muntere Mädchen, singt; Mme Schrott und Mme Reinwarth, erste Sängerninnen; Dem. Werbach singt; Mme Wiefner, Soubrette; Alois Woytschek, Komponist und Sänger“. — Auf Grund dieser Personallisten und der herkömmlichen Stimmgattungsschemen der Oper eine Besetzungsliste zu rekonstruieren, wäre zwar verlockend, aber zu wenig realistisch.

²³ Teuber, a. a. O., S. 340: „Auch das Vorurteil von der „Unmöglichkeit deutscher Operisten“ war ja längst gefallen, die italienische Oper selbst hatte schon deutsche Sänger und Sängerninnen als gediegene Kräfte zu ihren Diensten heranziehen müssen, Guardasonis Primadonnen Danzi und Campi waren keine Italienerinnen . . . und daß auch im deutschen Singspiel der kunstgerechte Gesang Wunder wirken könne, hatten Franziska Koch und Catharina Bergopzoom den Pagen bewiesen“. Grundsätzlich aber kam für die Aufführung deutscher Opern oder Singspiele nur das deutsche Ensemble in Betracht. Das italienische Ensemble kam, mochten auch

Singschauspielers, des Sängers entschied also, sondern die Zugehörigkeit zu einem bestimmten, widmungsgebundenen Ensemble.

Wie ernst Schönfeld es mit der Aufführung nahm, zeigt der Nachdruck des schon 1794 bei Hartung in Königsberg erschienenen Operntextbuches Ludwig Baczko in seiner Offizin, von dem sich Exemplare in der Congress Library Washington und in der Prager Universitätsbibliothek erhalten haben und ein Mikrofilm sich in der Stadtbibliothek Wien befindet. Ob ein Klavierauszug gestochen oder gedruckt wurde, ist nicht feststellbar. Erhalten hat er sich anscheinend nicht. Bestimmt ist an Stich oder Druck der Partitur und der Stimmen nicht zu denken. Die Musik muß leider als verloren gelten, ebenso der Theaterzettel.

Das Libretto schrieb diesmal nicht Johann Riedinger, wie zu *Ariadne* und vermutlich auch zu *Der Schulkandidat*²⁴, sondern der Königsberger Geschichtsforscher Ludwig v. Baczko, selbst ein Späterblinder, der an der Königsberger Militärakademie und als Vorsteher einer Blindenanstalt wirkte²⁵. Was mochte Maria Theresia Paradis wohl bestimmt haben, statt mit dem ihr befreundeten und in Wien, zeitweise sogar in Hausgemeinschaft lebenden²⁶, ihr jederzeit zu Besprechungen zur Verfügung stehenden Riedinger mit dem im äußersten Nordosten Deutschlands lebenden Baczko zusammenzuarbeiten? Die Epoche hatte freilich starkes Interesse für Blinde, vor allem für blinde Künstler. Baczko, der sich nicht nur als Historiker, sondern auch als Schriftsteller betätigte, mochte die Aufmerksamkeit der gebildeten und vielseitig interessierten Blinden erregt haben, die darum mit ihm in Briefwechsel trat. Vielleicht machte sie Riedingers Libretti auch für den Mißerfolg ihrer beiden älteren Bühnenwerke verantwortlich. Ihre auf Baczko gesetzten Hoffnungen erfüllten sich freilich nicht, und später (1813) finden wir Riedinger wieder als Text-

einzelne Mitglieder deutscher Abstammung sein, für solche ihm wesensfremde Aufgaben nicht in Frage. Ebenso auch *Kabinett pro Studium Ceskeho Divadlo*, Prag (frdl. Mitteilung von Karl F. Bernhardt vom 1. 6. bzw. 27. 3. 1963). Die italienische Operntroupe pausierte überdies von Ostern bis Ende Juni (1797), so daß auch aus diesem Grunde ihre Beteiligung an der Uraufführung von *Rinaldo* und *Alcina* unmöglich war.

²⁴ Riedinger als Librettist des Melodrams „*Ariadne und Bacchus*“ ist durch Gerber NTL, Wurzbad XXI, 287, den Theaterkalender auf das Jahr 1792 II, S. 155 und A. Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, Nr. 283 bezeugt. Daß M. Th. Paradis selbst den Text verfaßt hätte, wie Gerber ATL, Österreichische National-Enzyklopädie IV, 153 ff., Mendel, *Lexikon VIII*, 14 und Sittard, *Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg* S. 132 irrig behaupten, liegt außerhalb des Bereichs des Wahrscheinlichen. Sie hat sich schriftstellerisch nie betätigt. — Da ein Textbuch zum *Schulkandidat* nicht erhalten ist und die Partitur auf dem Titelblatt nur den Vermerk trägt „eine komische Oper in drey Aufzügen von Fr. Therese v. Paradis“, ohne den Textverfasser zu nennen, kann man Riedinger als Librettisten hauptsächlich deswegen ansehen, weil er für die Blinde nicht nur zu *Ariadne*, sondern auch 1793 zur Trauerkantate *Monument Ludwig des Unglücklichen* die Bücher geschrieben hat und noch zwanzig Jahre später den Text zu einer Gelegenheitskantate der Blinden *Auf Brüder, auf geseißt des Lebens Wonne* (Wien 1813 bei Gerold, Ex. Stadtbibliothek Wien) verfaßte, deren Musik verloren ist.

²⁵ Über Ludwig von Baczko vgl. A. Mell, *Enzyklopädisches Handbuch des Blindenwesens*, Wien 1899, S. 48 f.; ADB I, 758; *Neuer Nekrolog der Deutschen* 1833, S. 338 f. Er schrieb eine Selbstbiographie in 3 Bänden *Über mich selbst und meine Unglücksfahrten, die Blinden*, Leipzig 1807, eine *Geschichte Preußens 1792–1800*, Königsberg, eine *Geschichte der französischen Revolution*, Halle 1818 und *Poetische Versuche eines Blinden*, Königsberg 1824. In seiner Selbstbiographie S. 53 gibt er einen Abriss des Lebens der M. Th. Paradis, aus dem viel Sympathie spricht, in seiner *Geschichte meines Lebens*, Königsberg 1824, I, S. 198 sagt er, daß er durch seinen Briefwechsel mit M. Th. Paradis, „die er als *Frauenzimmer von dem edelsten Herzen kennen lernte*“, auf den Gedanken einer anderen Gemeinschaftsarbeit kam, eines Oratoriums *Die Heilung des Blindgeborenen*, die freilich nie zustande kam. Baczko verfaßte übrigens auch andere Libretti. Sein *Rinaldo*-Text wurde auch von Johann Anton André vertont und 1799 in Offenbach aufgeführt. (Gerber NTL). Nach Baczko (s. o.) wäre diese Vertonung auf mehreren deutschen Bühnen gegeben worden. Vgl. auch Carlo Dassori, *Opere e operisti*, *Dizionario Litrico*, Genova 1903, S. 30; auch Gerber NTL, s. v. Fr. A. Loewe; Komorzinsky, a. a. O., S. 213 f.

²⁶ Im Jahre 1795, in dem Johann Riedinger zum erstenmal als Zollamtsexpedit (eine kleine Stellung, die ihm vermutlich Joseph Anton Paradis verschafft hatte) im *Hof- und Staatsschematismus* erscheint, wohnte er gleich seinem Gönner im Hause Kohlmarkt CN 138 (Numerierung von 1770), später (1795) CN 268. Paradis übersiedelte 1797 in die Pressgasse, 1798 in die Rothe Turmgasse CN 517, wohin ihm Riedinger folgte.

dichter einer von der Blinden vertonten patriotischen Kantate. Vielleicht versprach sich Maria Theresia Paradis von einem Gemeinschaftswerk zweier Blinder besondere Anziehungskraft — eine Annahme, die sich freilich als irrig erwies.

Baczko entnahm seinen im Lauf der Zeit immer wieder komponierten Stoff Ariosts *Orlando furioso*, der — allerdings in anderen Beziehungen — die Hauptpersonen Rinaldo, Alcina und Bradamante einführt. Das Libretto bringt einen Kampf zwischen der bösen Zauberin Alcina, Beherrscherin einer Feeninsel, und dem gütigen Magier Astramond, Erzieher der Liebesleute Rinaldo und Bradamante. Ein böser Geist im Dienste Alcinas, Angekok, hat bewirkt, daß Rinaldo mit seinem gefräßigen, allen irdischen Freuden ergebenen und Höherem unzugänglichen Schildknappen Scudero durch einen Sturm auf Alcinas Insel verschlagen wird. Alcina zieht Rinaldo rasch in ihre Netze und will ihn Bradamanten, die unter dem Schutz Astramonds geblieben ist, vergessen lassen. Schwarze und weiße Magie liefern einander nun harte Kämpfe um das Liebespaar, in denen nach manchen Wechselfällen natürlich zuletzt Astramond siegt. Bradamante, die Rinaldo gefährdet weiß, eilt ihm zu Hilfe, vermag aber vorerst den Zauber Alcinsens nicht zu brechen, die Rinaldo glauben macht, ihr Feind Astramond habe Bradamantes Gestalt angenommen, um ihn zu verderben. Scudero wird inzwischen von Alcinsens Nymphen genarrt, die ihm statt einer von ihnen ein häßliches altes Weib (Malfatta) zuschanzen, während er ein hübsches junges Mädchen zu fangen wähnt. In höchster Gefahr vernimmt Rinaldo die Stimme des von Astramond zu ihm gesendeten Genius, der ihn an Ritterpflicht und Treuschwur mahnt. Dem Schwankenden sendet der gute Zauberer einen Alcinsens Zauber zerstörenden Ring und eilt ihm zu Hilfe. Alcina muß samt ihren bösen Geistern, von denen Angekok noch zuletzt versucht hat, Bradamante in der Gestalt eines Einsiedlers ihrem Freund zu entfremden, weichen. Das Gute siegt, Rinaldo und Bradamante werden vereint.

Ob Maria Theresia Paradis die kurz vorher erschienenen Vertonungen des Märchenstoffes durch Giuseppe Gazzaniga und Friedrich August Loewe²⁷ gekannt hat, muß man bezweifeln, weil diese kaum bis nach Wien gedrungen sind. Baczko dürfte aber mit Wranitzkys *Oberon, König der Elfen* und ebenso mit Mozarts *Zauberflöte* vertraut gewesen sein²⁸. Rinaldo-Scudero entsprechen Hüon-Scherasmin, aber auch Tamino und Papageno, Astramond erinnert ebenso an Sarastro wie Angekok an die Königin der Nacht. Ariel mag aus Shakespeares *Sturm* stammen, aber auch, gleich dem Genius, mit den drei Knaben der *Zauberflöte* verwandt sein. Freilich besitzt Baczko wenig Bühnengewandtheit, und ihm fehlt Schikaneders Witz und Herzlichkeit. „Dieser Operntext steht auf der niederen Stufe der damaligen land-

²⁷ Die auf Ariosts *Orlando furioso* gegründete Alcina-Rinaldo-Episode gehört zu den großen Opernsujets des Barock und hat bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts immer wieder neue Vertonungen gefunden. G. F. Händel hat den Stoff zweimal komponiert, zuerst 1711 und dann 1735, beide Male für London. Campra hat 1705 eine tragédie lyrique *Alcina* in Paris, Gazzaniga 1772 in Venedig (1774 in Wien) eine *Isola di Alcina* herausgebracht. Knapp vor der Paradisschen Vertonung gab es eine erfolglose von Antonio Bianchi (1794, Berlin) und eine von Friedrich A. Loewe (1797) in Braunschweig (Mendel I, 624; Gerber NTL; Dassori a. a. O., S. 272). Vom Werk Loewes, der Tenorist und Komponist der Tyllischen Truppe in Braunschweig war, erschienen Arien und die Ouvertüre im Klavierauszug in Braunschweig. M. Th. Paradis dürfte diese beiden Werke kaum gekannt haben. Die J. A. Andrésehe Vertonung, die auch in Dresden herauskam, erschien erst 1799, also nach der der Blinden. Zahlreiche Opern behandeln außerdem die Abenteuer Ruggieros, Armidas und Alcinsens nach Tassos *Gerusalemme liberata*.

²⁸ Wranitzkys *Oberon* kam am 15. 2. 1792 nach Berlin, die *Zauberflöte* am 25. Mai 1792 und im Januar 1794 auch nach Königsberg (Löwenberg I, Sp. 472 bzw. 495).

läufigen deutschen Singspiele“²⁹. Dem Scudero ist hier allerdings keine Fatime oder Papagena beigegeben, und so überwiegt das Maschinen- und Zauberwesen, ohne daß die Charaktere so gut entwickelt werden wie in der *Zauberflöte*. Taminos Flöte und Hüons Horn ersetzt hier Astramonds Zauberring, der so wie Ruggieros Zauberschild die Mächte des Bösen ihrer verführerischen Stärke beraubt und sie in nackter Häßlichkeit zeigt.

Die Sprache des Librettos, Prosa, Jamben und vier- bis sechsfüßige Trochäen, ist schwerfällig und ohne den ethischen Gehalt und den unbegreiflichen Zauber des Schikanederschen Textes, die ein Goethe anerkannte. Aus ihm hätte selbst ein dramatisch und melodisch weit stärker begabter Komponist, als es Maria Theresia Paradis war, keine gute Oper schaffen können³⁰.

Das Werk hatte denn auch keinen Erfolg und brachte es nur zu einer einzigen Wiederholung. Das geht nicht nur aus dem Schweigen hervor, das Schönfelds *Neue Prager Zeitung* über dieses theatergeschichtliche Ereignis bewahrt, das er bei günstigem Erfolg gewiß weidlich³¹ gepriesen hätte. Wir besitzen aber auch zwei eindeutig schlechte Kritiken im *Journal des Luxus und der Moden* und im *Allgemeinen europäischen Journal*^{31a}, die keinen Zweifel über den Mißerfolg des von der Blinden am Orchesterklavier selbst geleiteten Werks übrig lassen. Zu einer dritten Aufführung

²⁹ Komorzinsky, a. a. O., S. 187 über Glesekens Text zu *Oberon*.

³⁰ Nur das Textbuch von *Rinaldo und Alcina* hat sich zufolge Oscar Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, I, S. 988 (Königsberg, Hartung, 1794) und II, S. 1185 und 1575 in der Congress Library Washington als Bestandteil der Librettosammlung Oskar Schatz erhalten. Das Datum der Prager Uraufführung wird bei Sonneck irrig mit 1796 angegeben, das Werk als „*königliche Oper in 3 Aufzügen*“ bezeichnet. Nach Auskunft des Verbandes tschechoslowakischer Komponisten, Prag, vom 28. 9. 1960 befindet sich ein Exemplar des Textbuches unter Sig. 65 E 2641 in der Prager Universitäts-Bibliothek. Auf der Titelseite heißt es „*eine komische Oper in 3 Aufzügen von Ludwig v. Baczko. Die Musik dazu ist von Fräulein Paradis. Mit v. Schönfeldschen Schriften, 1797*“. Hier handelt es sich um den von Schönfeld 1797 vorgenommenen Nachdruck der Erstausgabe. Partitur bzw. Stimmen sind unauffindbar und nach Meinung des tschechoslowakischen Komponistenverbandes spätestens im Laufe des zweiten Weltkrieges aus dem Archiv des Prager Nationaltheaters verschwunden, als die damalige Besatzungsmacht das gesamte Archiv dieses Theaters angeblich nach München verbrachte. Doch sind Nachforschungen in München ebenfalls vergeblich geblieben. Auch in den Sammlungen der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums und der Universitäts-Bibliothek Prag hat sich das Material der Oper nicht auffinden lassen. Es muß als verloren gelten.

³¹ Die damaligen Prager Zeitungen *Krameriusovcy c. k. vlastenecké noviny* (1796–97), *k. k. priv. Intelligenzblatt* 1796/97, *k. k. priv. Prager Oberpostamtzeitung* 1795/97, *Prager Neue Zeitung*, *Polit. Gespräche der Todten* über die Begebenheiten des Jahres . . . nebst geheimen Briefwechsel der Lebendigen und der Todten (1796–1797), *Apollo*, *Wahrheitspiegel* (1796), *Der Theatralische Eulenspiegel* (1797), Kritik über gewisse Kritiker, Rezensenten und Broschürenmacher (1796), *k. k. Schematismus für das Königreich Böhmen* (1796–1798) enthalten keine Notiz über die Oper und deren Aufführung. Allerdings ging ein Teil dieser Publikationen schon 1796 ein oder sie enthielten keine Nachrichten über Theater und Oper — ausgenommen *Wahrheitspiegel* und *Theatralischer Eulenspiegel*. (Mitteilung des tschechoslowakischen Komponistenverbandes, s. o.). Über die Uraufführung berichtet aber das *Journal des Luxus und der Moden* 1797, S. 566 (zitiert bei Löwenthal, I, S. 533) ohne Tagesdatum, („*diesen Sommer*“) und ganz genau das *Allgemeine europäische Journal* Band 7, 1797, S. 216, demzufolge die Uraufführung am 30. Juni 1797, die (einzige) Wiederholung am 2. Juli 1797 stattfand (frdl. Mitteilung von Horst Karl Fritz Bernhardt, Suhl, v. 27. 6. 1961, der darauf hinweist, daß vom Allgemeinen europäischen Journal alle Theatervorstellungen täglich angeführt wurden, so daß eine dritte Aufführung unwahrscheinlich sei). Teuber verlegt in seiner *Geschichte des Prager Theaters* I, S. 329 die Aufführung irrig in das Jahr 1796 mit dem Zusatz, daß die Komponistin selbst am Orchesterklavier dirigierte (vgl. über die vielen unrichtigen Titel und Aufführungsdaten WV, A III, S. 126).

^{31a} Im *Journal des Luxus und der Moden* 1797, S. 566 findet sich in der Theaterkorrespondenz (Nr. 2), Prag, den 6. 10. 1797 folgende Rezension: „*Von dem sonderbaren Opernwerk, nach dem Sie fragen und welches diesen Sommer bei uns gesehen und gehört worden ist, darf ich Ihnen nur sagen, daß der Verfasser der Oper und der Komponist beide blind sind. Sie heißt Rinaldo und Alcina ist von Baczko gedichtet und von dem Frl. v. Paradis in Musik gesetzt. Zum Unglück für die Oper war das Publikum nicht auch blind.*“ (Zitiert bei Löwenthal I, S. 533). Das *Allgemeine europäische Journal* 7, 1797, S. 216 enthält folgende stilisierte möglicherweise vom gleichen Korrespondenten verfaßte Besprechung: „*Die Komponistin dieser Oper — Frl. von Paradis — dirigierte auf dem Forteplano heute selbst das Orchester. Außer der Merkwürdigkeit, daß der Dichter und die Tonsetzerin des Stücks — beide blind — sich vereinigten, in Bearbeitung eines dramatischen Stücks bloß der Leitung ihres Gefühls sich zu überlassen, zeichnet sich das Stück ebensowenig durch Genügsame, als die Komposition durch musikalische Harmonie aus. Die Söauspieler taten zwar ihr Bestes, aber das Publikum war nicht blind und fühlte Langeweile.*“ (frdl. Mitteilung von Herrn K. F. Bernhardt, Suhl).

kam es gar nicht mehr, und von Aufführungen außerhalb Prags ist nichts bekannt geworden. In Wien erschien es jedenfalls nicht. Nach diesem letzten Mißerfolg wandte sich die Paradis endgültig von der Bühne ab, vermutlich weil sie einsah, daß ihr dramatische Begabung und theatralische Gewandtheit nicht gegeben waren. Sie schrieb noch Kammermusik und Klavierwerke, gab aber (bis auf die schon erwähnte patriotische Gelegenheitskantate von 1813) das Komponieren bald auf und wandte sich nach dem Tode ihres Vaters ganz dem Musikunterricht zu, der ihr schöne Erfolge und sicherlich auch innere Genugtuung brachte.

Da das Studium der dreiaktigen Oper sicherlich mehrere Wochen beansprucht haben wird, mag die Blinde mit ihrem diesmal als Reiseleiter fungierenden Vater und ihrer Hausdame Marie Fischer³² spätestens Anfang Juni nach Prag gereist sein. Die Reise dürfte, wenn wir nach den Daten von Mozarts erster Prager Fahrt im Januar 1787 schließen sollen, drei bis vier Tage gedauert haben. Wo die Komponistin wohnte, läßt sich ebensowenig feststellen wie zur Zeit ihres ersten Prager Aufenthaltes im März und April 1786. Vielleicht brachte sie Schönfeld in seiner neu erbauten Villa Rosenthal vor dem Spittelort in der Vorstadt Karolinenthal unter, deren schöner Garten sie zum Sommerquartier besonders geeignet machte. Da sie sich wahrscheinlich an der Einstudierung des Werks beteiligte, wird ihre Zeit sehr stark beansprucht gewesen sein. Vielleicht liegt darin die Ursache für das immerhin bemerkenswerte Fehlen aller Stammbucheintragungen in der Zeit dieses zweiten Prager Aufenthaltes. Erst während ihres Erholungsurlaubes in Trnawa und den böhmischen Bädern Karlsbad und Teplitz stoßen wir wieder auf Eintragungen.

Bald nach der Absetzung der Oper vom Spielplan des Ständetheaters begegnen wir der Blinden mit ihrer Gesellschaft in Karlsbad, wo sich am 10. und 19. Juli die ersten Eintragungen im Stammbuch finden³³. Den berühmtesten Stammgast der Heilquellen, Goethe, konnte sie allerdings nicht antreffen, da er 1797 nicht in Karlsbad weilte, sondern über Frankfurt—Stuttgart—Basel in die Schweiz gereist war³⁴.

Im August begab sich die Blinde dann in das nahe gelegene Teplitz-Schönau, „um ihre zerüttelte Gesundheit wiederherzustellen“^{34a}. Auch die den Jahrbüchern der Stadt Teplitz beiliegenden handschriftlichen Kurlisten für 1797 führen unter den Kurgästen „*Frl. Paradis, Flügelistin*“ an³⁵. Mehrere Stammbucheintragungen

³² Ihre Mutter Maria Rosalia Paradis war schon am 25. 5. 1794 in Baden bei Wien „am Lungenbrand“ gestorben und in dem (heute aufgelassenen) Friedhof St. Stefan begraben worden (Auskunft des Stadtpfarramtes St. Stefan vom 27. 10. 1959). Da ihr einstiger Reisebegleiter Johann Riedinger seit 1795 Zollexpedient war und die Staatsbeamten damals keinen Urlaubsanspruch besaßen, mußte sie mit ihrem seit 1795 in Pension befindlichen Vater Joseph Anton reisen. Aus der Prager Neuen Zeitung von 1797, S. 727, welche Nachrichten aus dem Bad Teplitz bringt, geht hervor, daß die Blinde und ihr Vater, der als Präsident des k. k. protestantischen Konsistoriums bezeichnet wird, mit der Hausdame Marie Fischer in Teplitz zur Kur weilten. (Frdl. Mitteilung von Lenka Vojtiskova vom 27. 12. 1963.) Über Marie Fischer, Pflegekind und später Hausdame der Familie Paradis, vgl. Stammbuch, S. 133.

³³ Eintragungen im Stammbuch, S. 193, Charles Reinhold und S. 143 vom gleichen Tage R. Stryzewski; vom 19. 7., S. 296, Annette de Calvery.

³⁴ Goethe weilte 1785, 1786, 1795 und dann erst wieder 1806 in Karlsbad. Vgl. Zeitler, *Goethe-Handbuch* II, 311 und R. Friedenthal, *Goethe*, München 1963, S. 455. Auch die Teplitzer Kuraufenthalte Goethes gehören einer späteren Zeit (seit 1810) an. Beethoven weilte ebenfalls in Teplitz, aber erst 1811 bzw. 1812 (Zeitler, *Goethe-Handbuch* III, 409; Bekker, *Beethoven*, S. 33, 35 u. p.). Nach Karlsbad kam er nur einmal 1812 (Bekker, S. 575).

^{34a} Prager Neue Zeitung (vgl. Anm. 32).

³⁵ Frdl. Mitteilung von Herrn K. F. Bernhardt, Suhl.

zeigen, daß die Paradis sich dort in der Badegesellschaft bewegte und wohl auch im kleineren Kreise Proben ihrer Kunst gab³⁶.

Anfang September traf sie dann in dem etwa drei Meilen südwestlich von Prag im Berauner Kreis gelegenen Landgut Trnowa ihres Gönners Ritter von Schönfeld ein, der es in den 1790er Jahren als Landsitz für sich und seine Familie erworben und eingerichtet hatte³⁷. Das heute der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften dienende Schloßchen bildete damals den Mittelpunkt einer aus Herrenhaus, Dorf und Pfarrkirche bestehenden Gutsherrschaft und scheint ein reizvoller Sommersitz gewesen zu sein. Aus dem Stammbuch geht hervor, daß zugleich mit der Blinden, ihrer Reisegruppe und der Familie des Gutsherrn (Tochter Nanette, Stammbuch S. 289, August v. Schönfeld, vielleicht ein Neffe, Stammbuch S. 309) auch der berühmte Musiker Franz Duschek, Josephas Gatte, sich unter den Gästen befand. Die Identifizierung der Eintragung „Dussek“ mit Jan Ladislaus Duschik, dem berühmten Pianisten und Virtuosen, durch Frankl³⁸ ist sicherlich unrichtig, da Jan Ladislaus Dussek 1797 gar nicht in Prag war, sondern schon in London lebte, während František Dussek im Mittelpunkt des Prager Musiklebens stand und vielleicht mit der Blinden schon 1786 während ihres ersten Prager Aufenthaltes als Freund Schönfelds bekannt geworden war. Der resignierte, pessimistische Ton seiner Eintragung könnte aus seinem Gesundheitszustand erklärt werden. Er starb wenige Jahre später 1799.

Der Trnowaner Aufenthalt mag einen Monat gedauert haben. Am 9. Oktober 1797 begegnen wir im Stammbuch (S. 320) der Eintragung eines Predigers Ernst Neuper, der an die „treffliche Unterhaltung“ erinnert, die er jüngst ihr und ihrem Vater auf der Reise von Prag nach Wien zu danken hatte. In diesem Datum haben wir einen terminus ante quem für den Zeitpunkt ihrer Heimkehr zu erblicken, die vermutlich Ende September erfolgte.

Maria Theresia Paradis überwand die Enttäuschung über den Mißerfolg der sicherlich kostspieligen und beschwerlichen Reise durch ihre Energie und die Größe ihrer Persönlichkeit. Nur das Opernkomponieren gab sie endgültig auf. Prag hat sie nicht mehr wiedergesehen, ja nur mehr selten Reisen unternommen. In ihrem neuen Aufgabenkreis als Pädagogin fand sie später jene innere Zufriedenheit und Erfüllung, die sie die Begrenztheit ihres schöpferischen Talentes nicht hatten erreichen lassen.

* Der vorliegende Beitrag stellt den Abschluß einer Monographie über die blinde Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis (1759—1824) dar, von der bisher folgende Abschnitte erschienen sind:

Maria Theresia Paradis and Mozart, ML XXVII, 1946, S. 224 ff.; deutsch in *Österreichische Musikzeitschrift* IV, 1949, Heft 11—12.

³⁶ Stammbuch S. 306. Prof. F. G. Hufeland aus Jena (vgl. ADB XIII. S. 286 f.) Stammbuch S. 307. J. W. de Winterfeldt Stammbuch S. 298, E. W. Winterfeldt Stammbuch S. 329.

³⁷ Über Trnowa vgl. Franz Raffelsperger, *Allgemeines geographisch-statistisches Lexikon der österreichischen Staaten*, Wien 1853, S. 305; Jaroslav Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen*, Teil 8, S. 79; Johann Gottfried Sommer, *Das Königreich Böhmen, statistisch und topographisch dargestellt*. XVI. Berauner Kreis, Prag 1849, S. 47.

³⁸ L. A. Frankl, *Biographie der M. Th. Paradis*, Linz 1876.

Maria Theresia Paradis in London, ML XLIII, 1962, S. 16 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise, Voraussetzungen und Motive, ÖMZ XV, 1960, S. 470f.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Österreich, Süddeutschland, Bonn, Bayern, ÖMZ XVII, 1962, S. 11 ff.

Drei wiederaufgefundene Werke von Maria Theresia Paradis, ÖMZ XVII, 1962, S. 458 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Durch das Elsaß und die Schweiz nach Paris, ÖMZ XVII, 1962, S. 475 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Der Wendepunkt. Wieder auf dem Kontinent. Belgien, Rhein- und Mainland, ÖMZ XIX, 1964, S. 430 ff.

Maria Theresia Paradis und Dr. Franz Anton Mesmer, Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 17/18, 1962, S. 149 ff.

Maria Theresia Paradis als Musikpädagogin, Musikerziehung (Wien) 1960/61, S. 9 ff.

Die Bildungsse der blinden Musikerin Maria Theresia Paradis, Musikerziehung 1961/62, S. 69 ff.

Die erste öffentliche Musikschule der Maria Theresia Paradis in Wien (1808—1824). Schulgründung, Schulkonzerte und Mitwirkende, Musikerziehung 1962/63, S. 187 ff.

Die erste öffentliche Musikschule der Maria Theresia Paradis in Wien. Die Programme der Schulkonzerte, Musikerziehung 1963/64, S. 56 ff.

Maria Theresia Paradis. Werkverzeichnis, Beiträge zur Musikwissenschaft V, 1963, S. 117 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Die Heimkehr. Berlin und die Berliner, Beiträge zur Musikwissenschaft VI, 1964, S. 129 ff.

Das Stammbuch der blinden Musikerin Maria Theresia Paradis, Jahrbuch des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins XV, 1961, S. 340 ff.

Maria Theresia Paradis' große Kunstreise. Die Heimkehr. Leipzig, die Musenstadt a. d. Pleiße, Sächsische Heimatblätter 1964, S. 393 ff.

Artikel *Maria Theresia Paradis* in MGG X, Sp. 743.

Im Sommer 1965 erschien in der ÖMZ XX, Heft 7, der Abschnitt *Reise durch Mitteldeutschland, Thüringen, Hannover nach Hamburg* sowie im April 1966 in den Sächsischen Heimatblättern der Abschnitt *Dresden*. Im Jahre 1966 wird in den Beiträgen zur Musikwissenschaft VIII der Abschnitt *Prag (1786)* vorgelegt werden.