

Irmgard Scheitler (Würzburg)

Johann Wolfgang Francks Operschaffen – eine Revision

Johann Wolfgang Francks (1644–vor 1719) Bedeutung für die frühdeutsche Oper steht in einem erstaunlichen Widerspruch zu dem Mangel an gesichertem Wissen über sein Leben und Werk. Mit ihren sich widersprechenden Meinungen gibt die Forschung ein verwirrendes Bild ab. Francks letzte Jahre und sein Tod liegen im Dunkel,¹ sein Leben ist überschattet von seinem großen Fehltritt, dem Mord an einem Ansbacher Kollegen. Dieser war wohl der Grund, warum dem anerkannten Komponisten Johann Matthesons *Ehrenpforte* verschlossen blieb; auch Johann Gottfried Walther gönnte ihm nur ein halbherziges Artikelchen in seinem Lexikon.² Nach einigen bahnbrechenden Arbeiten, die das Bühnenwerk in neues Licht stellen konnten, ist die Franck-Forschung spätestens seit Werner Braun und den 1980er Jahren zu einem Stillstand gekommen. Nicht einmal ein Autor für den Franck-Artikel für die 2. Auflage des *MGG* ließ sich finden. Vor allem aber stellen die Angaben zu Francks Opern ein Schulbeispiel dafür dar, wie in der Sekundärliteratur Vermutungen zu Tatsachen aufsteigen. Vergessen wird, dass die wissenschaftlichen Konjekturen aus mehr oder weniger belastbaren Indizien und mehr oder weniger verlässlichen Zeugen abgeleitet sind. Durch Wiederholung und Aufnahme in notwendig verkürzende Nachschlagewerke und elektronische Kataloge avancieren Thesen unversehens zu Fakten. Die vorliegende Untersuchung will sich der Spekulation enthalten. Wenn sie Fragen nicht beantworten kann, will sie sie lieber offenhalten.

Francks Geburtsort Unterschwaningen (nicht: Unterschwaningen) im Markgraftum Brandenburg-Ansbach ist durch den Matrikeleintrag gesichert. Das Kirchenregister ist an betreffender Stelle in einem Heimatbuch des kleinen Ortes abgelichtet und zeigt eindeutig, dass das überall gedruckte Taufdatum (ein Geburtstag fehlt) korrigiert werden muss: 12. (nicht 17.) Juni 1644.³ Nach dem frühen Verlust des Vaters, der Vogt war, dürfte der junge Franck in der Heimatstadt seiner Mutter, der Residenz Ansbach, aufgewachsen sein. Wenn dem so ist, so wird der Student, der sich als „Johann: Wolfgang Franck“ am 29. Mai 1663 an der Universität Wittenberg immatrikulierte, der Unterschwaninger sein, obgleich er sich als „Onoldo Franc.“, d. h. aus Onolzbach (Ansbach) gebürtig bezeichnet.⁴ Bei der Häufigkeit des Namens ist dies aber nicht ganz sicher. Zudem gibt es einen Namensvetter, der in

1 Sicher ist nur, dass Franck 1719 nicht mehr lebte, denn in diesem Jahr wurde seine Ehefrau im Stadtsteuerbuch zu Schwäbisch Hall erstmals als Witwe geführt. Günther Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel 1956, S. 58.

2 Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Faks.-Nachdr. der Ausg. Leipzig 1732, hrsg. von Richard Schaal (= Documenta musicologica 1,3), Kassel ³1967, S. 258f. Der Vorname steht erst am Artikelende. Walther beruft sich auf Johann Mattheson und übernimmt die Mitteilungen fast ausschließlich von diesem.

3 Michael Granzin, „Rätsel um ein musikalisches Genie“, in: *Geschichte der Gemeinde Unterschwaningen* (= Fränkische Geschichte 15), Gunzenhausen 2009, S. 255–259, hier S. 255f.

4 <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/pageview/2531990> (10.4.2018).

Bayreuth Karriere machte und neben anderen Schriften auch Casualgedichte hinterließ.⁵ Vom Unterschwaninger Franck aber hat sich kaum Geschriebenes erhalten. Dies ist äußerst misslich, weil sich so sein Lebensweg noch schlechter nachvollziehen lässt. Es ist aber auch aufschlussreich: Franck beteiligte sich nicht an dem allgemein üblichen Ritual, dem sich sonst kaum jemand entziehen konnte. Er schrieb weder Gedichte zu Hochzeiten noch zu Trauerfällen und verfertigte auch keine Glückwunschartikeln für die Bücher oder Musikalien von Freunden. Jedenfalls ist nichts erhalten und so ist der seltsame Schluss zu ziehen, dass dieser Gebildete des 17. Jahrhunderts sich konsequent des Dichtens enthalten haben muss. Umso wertvoller sind seine wenigen Briefe, vor allen jene drei, die er von Hamburg aus schrieb und in denen er sich so natürlich äußern konnte, wie es in dieser Zeit der Floskeln möglich war, wandte er sich doch an einen Musiker.⁶ Francks Sprache ist geprägt von süddeutschen Apokopierungen („Stell“ statt Stelle, „Kirch“ statt Kirche, „Dienst“ als Plural für Dienste) und oberdeutschen Besonderheiten („wann“ anstelle von kausal weil). Auch ist nach den 1680 noch immer geltenden Normen der häufige Gebrauch von Fremdwörtern zu monieren.

Obgleich Franck nach seiner Flucht in Hamburg gute Aufnahme fand, war der schreckliche Ansbacher Vorfall nicht ganz vergessen. Immer wieder gibt es Anspielungen darauf. Herzog August von Sachsen-Weißenfels wies den Rat der Stadt Hamburg darauf hin, weil er über Francks patzige Bemerkung, er reiße sich um keinen Fürstendienst, verärgert war.⁷ Der Hamburger Pastor und Theaterkritiker Anton Reiser ergriff freudig die Gelegenheit, das Opernpersonal so zu charakterisieren: Dem „Sathan/ welcher doch der vornehmste Actor“ auf Erden sei, mangle es für die Werke der Finsternis nicht an solchen Leuten, die „auch wol gar anderstwo/ durch öffentliche Schand-Thaten sich also verhalten/ daß sie der wolverdienten Straffe zu entgehen landflüchtig werden müssen/ und ein böses Gewissen mit sich herum führen“.⁸ Ungeachtet all dessen suchte Franck doch wieder mit Ansbach anzuknüpfen; jedenfalls verzeichnet das Inventarium der markgräflichen Bibliothek, das 1686 angefertigt wurde: „Diocletianus in Partitura. auß Hamburg gesandt“.⁹

Ohne Zweifel stieg Franck sehr schnell zu einem der wichtigsten Männer an der Gänsemarktoper auf. Welche Opern aber tatsächlich von ihm stammen, ist strittig. Die frühen Hamburger Textbücher machten zu allermeist gar keine Verfasserangaben, weder über den Komponisten noch über den Dichter. Auch eine Sammlung von Arien aus *Semiramis* und

5 Johann Wolfgang Franck (1659–1681) stammte aus Bayreuth und hatte in Straßburg studiert. Georg Wolfgang Augustin Fikenscher, *Gelehrtes Fürstentum Baireut oder biographische und literarische Nachrichten von allen Schrifstellern, welche in dem Fürstenthum Baireut geboren sind und in oder ausser demselben gelebet haben und noch leben*, 12 Bde., Nürnberg 1792–1805, Bd. 1, S. 337.

6 Arno Werner, „Briefe von Johann Wolff Franck, die Hamburger Oper betreffend“, in: *SIMG* 7 (1905/6), S. 125–128. Im Februar 1680 war Franck auf der Suche nach einem Bassisten. Keine abweichenden Sprachmerkmale finden sich in dem kleinen Brief Francks an den Markgrafen in: Curt Sachs, „Die Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672–1686)“, in: *SIMG* 11 (1909/10), S. 105–137, hier S. 110.

7 Werner, „Briefe von Johann Wolff Franck“, S. 128: „welcher wegen eines begangenen Mords zu Onolzbach austreten müßen“.

8 Anton Reiser, *Theatromania, Oder Die Wercke Der Finsterniß; In denen öffentlichen Schau-Spielen von den alten Kirchen-Vätern verdammet*, Ratzeburg 1681, S. 65.

9 „Das Hochfürstl. Brandenburgisch Onolzbachische Inventarium De Anno 1686“ (Staatsarchiv Nürnberg Rep. 103a III). Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686* (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 1), Wilhelmshaven 1966, S. 77.

Esther (1684) nennt keinen Komponisten.¹⁰ Gleichwohl ist die Quellenlage sogar vergleichsweise günstig: Wir besitzen eine Opernpartitur (*Cecrops*), die laut Ansbacher Inventarium eindeutig von Franck stammt, vier Bände mit Arien, die die Werke *Aeneas*, *Vespasianus*, *Diocletianus*, *Cara Mustapha* namentlich als seine bezeichnen, und drei Textbücher, die seinen Namen tragen: *Alceste*, *Diocletianus*, *Cecrops*. Über die Dichter hingegen gibt es kaum verlässliche Angaben. Öfters ist Übersetzung aus dem Italienischen oder Französischen angegeben, ohne dass der Übersetzer namhaft gemacht würde. Dies hat zu der These geführt, Franck habe die Libretti selbst bereitgestellt, zumal bei *Alceste* und *Diocletianus* die Titel lauten: „... übersetzt und in die Music gebracht von ...“. Allerdings bedeutet diese Formulierung nicht notwendig, dass Franck für beides verantwortlich sei. Doch ist nicht nur die Frage nach den Dichtern äußerst schwierig zu beantworten, sogar in Hinblick auf die Herkunft der Musik gibt es unterschiedliche Aussagen. Wir sind auf Zeugen angewiesen, deren Glaubwürdigkeit verschieden eingeschätzt wird. Um nur zwei zu nennen: Johann Mattheson, auf den sich die Forschung in Hinblick auf die Aufführungsjahre verlässt, schreibt Franck zu: *Michal*, *Andromeda*, *Die Macchabäische Mutter*, *Don Pedro*, *Aeneas*, *Sein Selbst Gefangener*, *Semele*, *Hannibal*, *Charitine*, *Diocletianus*, *Attila*, *Vespasianus*, *Cara Mustapha*. *Cecrops* und *Alceste* stammen nach Mattheson jedoch von Nicolaus Adam Strungk.¹¹ Johann Moller war im Unterschied zu Mattheson kein unmittelbarer Beobachter. Folgt man ihm, so muss man *Aeneas*, *Hannibal*, *Semele*, *Andromeda* und *Alceste* Johann Philipp Förtsch zuschreiben. Moller macht klar, er wisse, dass Franck als Verfasser von *Cecrops*, *Attila*, *Floretto*, *Alceste*, *Aeneas*, *Vespasian*, *Diocletian*, *Semiramis*, *Charitine* und *Cara Mustapha* angesehen wird, gleichwohl drückt er seinen Zweifel aus.¹² Mollers Zuverlässigkeit ist nicht nur durch offensichtlich irriige Komponistenangaben fraglich, er überschätzt auch die Librettistenrolle von Förtsch und macht hier unrichtige Angaben. Als einziger berichtet Moller von einem gewaltsamen Tod Francks in Spanien. Gleichzeitig weiß er nichts von Francks Aufenthalt in London, der für die Jahre 1690–1696 belegt ist.¹³ Alles in allem sollten die Angaben der *Cimbria literata* also noch wesentlich kritischer betrachtet werden als diejenigen von Mattheson.

Die Lage wird weiter kompliziert durch abweichende Textbuchfassungen. Teils betreffen diese Kleinigkeiten, v. a. ethische Korrekturen: Gestrichen und ersetzt werden einzelne Stellen, die als anzüglich oder als für das weibliche Geschlecht verletzend empfunden wurden. Werner Braun hat die Differenzen für *Aeneas*, *Vespasianus*, *Diocletianus*, *Cara Mustapha* minutiös verzeichnet.¹⁴ Tiefgreifend sind die Differenzen zwischen den Libretti bei *Andromeda* und *Cecrops*. Für beide Opern wird zudem die Aufführungszeit ganz kontrovers diskutiert.

Solange nicht neue Dokumente vorgelegt werden können, sind wir auf die Primärquellen verwiesen, vornehmlich die Textbücher. Um deren Charakter zu erfassen, stehen metrische Besonderheiten im Fokus der nachfolgenden Untersuchung: Versarten und Zeilenlängen im Rezitativ; bei Arien auch Strophenzahl und Strophenmuster. Den barocken Begriff „mengzeilig“ verwende ich für Muster mit verschiedener Zeilenlänge (in der Musikwissenschaft oft unspezifisch „madrigalisch“ genannt). Polymetrisch nenne ich Muster, die verschiedene Metren enthalten. Eine (erst im sehr späten 17. Jahrhundert häufig verwendete)

10 *Ein Hundert Auserlesene Arien zweyer Hamburgischen Operen, Semiramis und Esther*, Hamburg 1684.

11 Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 178f.

12 Johann Moller, *Cimbria literata*, Bd. 2, Kopenhagen 1744. Zu Franck Bd. 2, S. 202, zu Förtsch Bd. 2, S. 199.

13 W. Barclay Squire, „J. W. Franck in England“, in: *The Musical Antiquary* 3 (1912), S. 181–190.

14 Werner Braun (Hrsg.), *Johann Wolfgang Franck. Hamburger Opernarien im szenischen Kontext* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft NF 2), Saarbrücken 1988.

Sonderform ist dabei der Wechsel zu einem anderen, meist dreisilbigen Metrum in den letzten beiden Zeilen. Zu verbuchen ist das Vorkommen und die Frequenz von mehr- oder einstrophigen Ringelarien. Während die Da-capo-Arie eine mehrzeilige (im Berichtszeitraum fast nur zweizeilige) Devisen aufweist, kehrt bei der Ringelarie nur die Kopfzeile wieder. Obwohl eine ältere deutsche Form, bürgert sich die Ringelarie, in ihrer strophischen Form auch Ringelode genannt, erst seit den 1680er Jahren ein.

Daktylen mit Auftakt (auch interpretierbar als Spondeen) nenne ich in Übereinstimmung mit Autoren des 17. Jahrhunderts Anapäste. Unter freimadrigalischen Versen verstehe ich jambische Versreihen, deren Zeilen zwischen einer und sechs oder mehr Hebungen enthalten. Sollten sich unter die Jamben andere Metren mischen, so wird dies eigens vermerkt.

Sprachliche Indikatoren sind Apo- und Synkopierungen, Fremdwortgebrauch, Flexion von Nomina aus fremden Sprachen, Verwendung von Fremdwörtern, Grammatik, Wortstellung im Satz (sog. poetische Lizenz), Wortschatz, Füllwörter, Reimwörter, Regionalismen. Dabei ist in Rechnung zu stellen, dass Apokopierungen vor nachfolgendem Vokal (vgl. die französische Liaison) von Martin Opitz empfohlen werden. Sie habe ich deswegen nur in Einzelfällen als verzeichnenswert angesehen. Die von Opitz 1624 aufgestellten Regeln müssen für den Berichtszeitraum und die betrachtete Region als grundlegend gelten.¹⁵

Die Ansbacher Opern

Mit Ernennungsdekret vom 1. Juni 1673 wurde Franck von Markgraf Johann Friedrich mit der „direction der Hoffmusic und comedien“ betraut.¹⁶ Er begann mit dem Aufbau der Hofkapelle. Die erste Aufführung in seiner Ära war *Glückwünschendes Jagd-Ballet*. Das Libretto (24 Seiten in 4°) ist seit dem Krieg verschollen,¹⁷ es wurde aber von Schwarzbeck¹⁸ beschrieben und teils exzerpiert. *Glückwünschendes Jagd-Ballet Dem Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Johann Friederichen/ Markgrafen zu Brandenburg [...] zu ehren an Se. Hochfürstl. Durchl. Hohen Geburtstags/ als den 8. Octobr. Dieses 1673. Jahrs/ angestellet und selbstem getantzet von Sr. Durchl. Hochfürstl. Frauen Gemahlin/ auch Herrn Brudern/ und beeden Prinzessinnen Schwestern/ dann andern HochAdel. Personen am Hoff in der Hochfürstl. Residenz-Statt Onolzbach. Gedruckt allda bey Joh. Hornung.* Es handelt sich um ein „Ballet“, d. h. eine Tanzaufführung, deren Handlung durch Gesang vermittelt wird. Die Angabe, der Schauplatz sei mit „Trompeten- und Paucken-Schall“ eröffnet worden, ist bemerkenswert, denn sie findet sich auch im Ansbacher Textbuch von *Andromeda*. Mag diese Eröffnungsart auch weit verbreitet gewesen sein, so ist sie doch eher selten verzeichnet.¹⁹ Das Werk hat keine einheitliche Handlung, sondern Stationen mit ausschließlich mythologisch-allegorischem Personal. „Rednitzinnen“ mit Schäfernamen (S. 87) geben lokales Kolorit und erinnern an die Nürnberger Pegnitz-Schäfer und -Schäferinnen. Die Strophenlieder weisen eine

15 Martin Opitz, *Das Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem alle ihre eigenschafft und zuegehör gründlich erzehlet/ und mit exempeln außgeführt wird*, Brieg / Breslau 1624.

16 Sachs, „Die Hofkapelle“, S. 109.

17 Früher: Königliches Hausarchiv Charlottenburg, Preußen F. III. b. 430. Nach freundlicher Auskunft konnte das Textbuch in den Archivbeständen und -sammlungen des Geheimen Staatsarchivs Preussischer Kulturbesitz nicht ermittelt werden.

18 Friedrich Wilhelm Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte bis zum Tode des Markgrafen Johann Friedrich (1686)*, Emsdetten 1939, S. 83–88.

19 Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 2: Darstellungsteil, Beeskow 2015, S. 266–269.

reiche metrische Vielfalt auf, darunter auch freimadrigalische Verse für Fortuna. Im Prolog lässt sich eine Gambe hören: 1673 war der Gambist Konrad Höffler angestellt worden.²⁰

Das Inventarium erwähnt kein „Jagd-Ballet“; vielleicht verbirgt es sich hinter „Allerhand Balleten mit 4. V. in folio“.²¹ Franck ist als Komponist anzunehmen. Vergleicht man das Ansbacher Libretto mit Sigmund von Birkens *Ballet der Natur* (1669), so fallen nicht nur der häufige Maschineneinsatz und das mythologische Personal auf, sondern auch die größere Experimentierfreudigkeit in den Strophenmustern. Gegenüber Birken wirkt das *Jagd-Ballet* sprachlich modern und mit seinem mythologischen Personal höfisch.

Das Ansbacher Inventarium verzeichnet eine heute offenbar verlorene Partitur: „Joh: Wolffg: Franckens Andromeda, in duplo, sampt den Parthien“.²² Die Ansbacher Aufführung ist belegt durch ein Textbuch: *Gesungene Vorstellung Der unvergleichlichen Andromeda. Zu Ehren Der Durchleuchtigsten [...] Frauen Johann Elisabethal Markgräfin zu Brandenburg [...] und Beglückwünschung [...] Beyderseits höchsterfreulichen Kindbetthervorgangs und Geburthstags. Gehalten in der Hochf. Brandenb. Hofstatt Onolzbach. Gedrukket bei Jeremias Kretschmann 1675* (51 Seiten, 8°).²³ Kretschmann war Hofdrucker und tritt von diesem Zeitpunkt an prominent in Erscheinung.²⁴ Durch die Angabe der Offizin unterscheidet sich das Libretto von Hamburger Werken und offenbart seine Bedeutung.

Am Ende des Textbuches (S. 51) liest man folgende „Anmerkung“: „Demnach gegenwärtiges Schauspiel bereits in Welschland und Teutschland vorgestellet worden; Als wird Denenselben vortrefflichen Urhebern hiemit keines Weges der Ruhm benommen/ sondern vielmehr durch sothanige (wiewol auf Durchl. Gnädigsten Befehl und in höchster Eil beschehene) viel vermehrte Nachahmung vergrößert“. Zu dieser Bemerkung gab es allen Grund. Das Libretto folgt weitestgehend wörtlich der Oper *Andromeda, Ein Königliches Fräulein aus Aethiopien, des Cepheus und der Cassiope Töchter [...] Aus des Sinn-reichen Ovidius Büchern der Verwandlungen genommen/ und in einem Singe-Spiel zur Lust vorgestellet/ Als Der Durchläuchtige [...] Herr Augustus/ Hertzog zu Braunschweig und Lüneburg [...] den LXXXI.sten [...] Geburts-Tag desselben (war der 10. Aprilis, deß 1659. Jahres) [...] gefeyret/ In der Fürstlichen Residentz und Vestung Wolfenbüttel. Gedrukket bei denen Sternen*.²⁵ Verfasser ist Anton Ulrich von Wolfenbüttel, als Komponist kommt Johann Jakob Löwe in Frage, der 1634 bis 1666 Kapellmeister am Hof Herzog Augusts d. J. war.

Angesichts der verblüffenden Übereinstimmung ist es einfacher, die Ansbacher Abweichungen zu erwähnen. Das Personenverzeichnis erklärt die Götter (in Wolfenbüttel war dies offenbar unnötig). Drei Nereiden und die beiden Chöre bleiben weg – offenbar fehlte in Ansbach das Personal. Auch eine Nebenfigur ist gestrichen. Dafür setzte man in einer schaurigen stummen Szene, die zur Handlung nichts beiträgt, zwei Figuren ein, „Zween Tode“ und „Vier Grabbilder“. Der Prolog wird von einer Muse, in Wolfenbüttel Melpomene genannt, und der Sonne vorgetragen. Obgleich der Bearbeiter auch im Prolog so viel Text wie möglich übernahm, musste er doch den Aufführungsground ersetzen: die Feier der Geburt des ersten Prinzen, Christian Albrecht, geboren am 18. September 1675, und

20 Schmidt, „Die Hofkapelle“, S. 52.

21 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 76.

22 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

23 Einzig bekanntes Exemplar (D-AN) SB 110/VI g 58.

24 Er scheint seine Werkstatt erst 1675 eröffnet zu haben. Jedenfalls lassen sich vor diesem Zeitpunkt keine Drucke von ihm nachweisen. Dies erklärt, warum das Ballet nicht bei ihm verlegt wurde.

25 Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg, *Werke, historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I,1, Stuttgart 1962, S. 167–217.

den Geburtstag der Markgräfin. Der Prolog heißt bei Anton Ulrich „Vorrede“, in Ansbach hingegen „Vortrag“. Die Bezeichnung kehrt bei *Föbus*, dem nächsten am markgräflichen Hof aufgeführten Werk, wieder und ist sehr ungewöhnlich. Ich habe sie nur an zwei Stellen gefunden, beide verweisen auf Nürnberg: bei Johann Klaj in *Engel- und Drachen-Streit* (1650)²⁶ sowie in Sigmund von Birken's Poetik *Redebind- und Dichtkunst* (1679).²⁷ Birken spricht von „Vortrag oder Prologus“, unterscheidet aber zwischen einem „Vor-Spiel“ mit eigener ausführlicher Handlung, wobei er die Wiener Oper *Il Pomo d'oro* als Beispiel anführt, und einem „Vortrag“, der auf den Inhalt des Hauptspiels Bezug nimmt. Dafür benennt er seine *Psyche* mit dem Dialog zwischen Cupido und Philanthropia als Beispiel. In der Tat entspricht der *Psyche*-Prolog genau demjenigen der *Andromeda*.

Anton Ulrich hat mit keinem Wort erwähnt, dass sich sein Libretto der gleichnamigen französischen Tragödie von Pierre Corneille (Paris 1650) verdankt. Allerdings wird diese Abhängigkeit erst mit dem II. Akt sichtbar. Die Handlung von Anton Ulrichs I. Akt gehört bei Corneille zur nicht ausgeführten Vorgeschichte. Mit ihren Ritterspielen und der effektvollen Hochmutsszene samt Erscheinen des Meeresungeheures eignet sie sich aber sehr gut für eine höfische Darbietung. In Ansbach hat man, anders als in Wolfenbüttel, mehrere Zwischenakttänze und nach Akt III die erwähnte Gruselpantomime eingeschaltet. Gleichwohl laufen beide Fassungen parallel mit weitgehender Textübernahme. Weder der Ansbacher noch der Wolfenbütteler Druck unterscheidet Arien und Rezitative durch Letterngröße oder Nebentext. So ist die Differenzierung nicht ganz klar. Anton Ulrich benutzte Alexandriner und freimadrigalische Verse mit andersmetrischen Zeilen für das Rezitativ, auch trochäische Oktonare. In Ansbach veränderte man hier wenig. Die Zahl der Arien ist aber vermehrt, mehrstrophige Arien sind auf zwei Strophen verkürzt, auch gibt es einstrophige Arien; des Öfteren schließen anapästische Vierzeiler ein Rezitativ ab. Neudichtungen zeigen oberdeutsche Apokopierungen, der regionalen Aussprache entsprechend ist i zu ü korrigiert („beschümfen“). Die in der „Anmerkung“ behauptete Vermehrung („vielvermehrte Nachahmung“) bezieht sich kaum auf den Text, wurden doch die Chöre gestrichen, sondern vielmehr auf die Tänze.

Es gibt keine einzige Stelle, die das Ansbacher Libretto über Anton Ulrichs Text hinaus aus Corneille bezogen hätte. Es ist nicht einmal sicher, ob sich der Ansbacher Bearbeiter mit der Bemerkung „Demnach gegenwärtiges Schauspiel bereits in Welschland und Teutschland vorgestellt worden“ auf Corneilles Text bezieht. „Welschland“ bezeichnet im 17. Jahrhundert zumeist nicht Frankreich, sondern Italien.²⁸ Tatsächlich gab es in Italien schon drei *Andromeda*-Opern, auch wenn sie in keiner Beziehung zum Ansbacher Text stehen: *Andromeda. Tragedia [...] da recitarsi in musica* von Ridolfo Campeggi (Text) und Girolamo

26 Johann Klaj, *Engel- und Drachen-Streit*, Nürnberg 1650, Faks.-Nachdr. in: Johann Klaj: *Redeoratorien und „Lobrede der Teutschen Poeterey“*, hrsg. von Conrad Wiedemann. (= Dte. Neudrucke, Reihe Barock 4), Tübingen 1965, S. [281] – [331].

27 Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst*, Nürnberg 1679, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1973, S. 324f.

28 *Deutsches Wörterbuch*, hrsg. von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Neubearbeitung, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR. Leipzig / Stuttgart 1854–1971 (im Folgenden DWB), Bd. 13, Sp. 1328: Wälsch Nr. 2: „vom 16. jahrh. an tritt die bedeutung ‚italienisch‘ in den vordergrund (die erst gegen 1800 zu veralten beginnt), doch bleibt wälsch für ‚französisch‘ landschaftlich üblich und wird auch in der allgemeinen schriftsprache gebraucht, wenn der gegensatz zu deutsch betont werden soll.“ Ebd. Sp. 1356 Welschland Nr. 2: „die gewöhnliche bedeutung ist die von ‚Italien‘, die auch jetzt noch, namentlich in poetischer sprache, üblich ist.“ Sp. 1357 Nr. 3: „die bedeutung ‚Frankreich‘ tritt hauptsächlich in westdeutschen quellen auf“ (d. i. elsässischen und schweizerischen).

Giacobbi (Musik), aufgeführt in Bologna im Karneval 1610, Librettodruck Bologna 1610, Claudio Monteverdis *Andromeda* von 1620 sowie eine weitere von Benedetto Ferrari (Text) und Francesco Manelli (Musik), Venedig 1637.²⁹ 1616–1618 kam am Hof des Salzburger Erzbischofs mehrfach eine *Andromeda*-Oper zur Aufführung, vermutlich Campeggis Werk.³⁰ Damit soll nicht behauptet werden, dass sich der Ansbacher Librettist an diesen Opern orientierte; Corneilles Tragödie jedenfalls zog er auch nicht heran.

Wenn daher die Franck-Forschung immer wieder betont, *Andromeda* sei eine fast wörtliche Übersetzung von Pierre Corneille, so trifft dies in keiner Weise auf die Ansbacher, aber umso mehr auf die Hamburger Oper zu. Sie liegt unter dem Titel vor: *Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus*, o. O., o. J. sowie als *Die errettete Unschuld, oder Andromeda und Perseus In einem Sing-Spiel vorgestellt. Gedruckt/ Anno 1692*. Diese letztere Ausgabe hat eine Vorrede, in der der Librettist betont, dass man den Stoff „auff dem Theatro vorzustellen vor tüchtig erachtet hat. Weil nun dieselbe von dem berühmten Frantzosen herrn Corneille so artig ausgeführt ist/ daß nichts oder wenig daran zu tadeln/ als habe mich an dessen Erfindung gebunden/ wie wohl es unmöglich war/ sie mit solcher Weitläufigkeit überzusetzen/ welche die jenigen/ denen die Art der Singe-Spiel [sic] wohl bekandt ist/ nicht leugnen werden“.

Mit dem Hamburger Textbuch hat das Ansbacher nicht eine Zeile gemeinsam. Selbst dort, wo bei beiden die Abhängigkeit von Corneille mit Händen zu greifen ist, gibt es keine Übereinstimmung, nicht einmal bei so einfachen und naheliegenden Stellen wie dem Jubel „Le Monstre est mort, crions victoire“ (III,3). Im Hamburger Libretto freut sich der Chorus: „Bringt Palmen-Zweig und Sieges-Lieder“ (III,3, zwei Strophen). Anton Ulrich lässt den Chor zwei Strophen singen: „Der Drache ist nun todt“ (III,6), was in Ansbach auf ein einstrophiges Jubelduett „Nun ist der Drache todt“ (IV,7, S. 47) verkürzt wird. Das Hamburger Libretto stellt eine szenengetreue Übersetzung von Corneilles fünftaktigem Werk dar. Stammte die Komposition dieses Librettos von Franck, und stimmte die Angabe 1679 für die Hamburger Premiere, so hätte Franck nach seiner Ankunft in der Hansestadt alles neu in Musik setzen müssen. 1692 hielt er sich längst in London auf.³¹

Als Dichter wird Förtsch angegeben, namentlich wegen dessen Beziehung zu Johann Philipp Krieger und Bayreuth.³² Zum Entstehungszeitpunkt der Ansbacher Oper 1675 war Förtsch allerdings schon in Hamburg, denn dort ist er ab 1674 als Kantoreisänger belegt.³³

Andromeda wurde im Oktober 1679 in Durlach wieder aufgeführt, und zwar sicher in der markgräflichen Fassung, denn das Theater brachte in unmittelbarer zeitlicher Nähe

29 Vgl. Albi Rosenthal, „Monteverdi's *Andromeda*: A Lost Libretto Found“, in: *ML* 66 (1985), S. 1–8, hier S. 8. Vgl. auch Tim Carter, „Monteverdi, Early Opera and a Question of Genre: The Case of *Andromeda*“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 137 (2012), S. 1–34.

30 Herbert Seifert, „Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens“, in: *Musikologica Austriaca* 8 (1988), S. 7–26, hier S. 15–18.

31 Einzig Werner Braun hat die Abhängigkeit des Ansbacher Librettos von Anton Ulrich erkannt, nicht jedoch die Beziehungslosigkeit zwischen der Ansbacher und der Hamburger *Andromeda*. Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981, S. 92; ders., „Die drei Töchter des Cecrops. Zur Datierung und Lokalisierung von Johann Wolfgang Francks Oper“, in: *AfMw* 40 (1983), S. 102–125, hier S. 117.

32 Dass Johann Philipp Förtsch bei Johann Philipp Krieger in Weißenfels studiert habe, wird lediglich in Walthers *Lexicon*, S. 252 angeführt.

33 Michael Maul, Art. „Förtsch, Johann Philipp“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 6, Sp. 1516–1520, hier Sp. 1516.

auch die Ansbacher Werke *Föbus* und *Die Triumphirende Treu*.³⁴ Es muss ferner nicht verwundern, dass die Ansbacher *Andromeda* Patin stand für Michael Kongehls *Die Unvergleichlich-schöne Princeßin Andromeda/ In einem Misch-Spiel (Tragico-Comodia) aufs neu auf die Schau-Bühne geführt*, Königsberg: Reußner 1695.³⁵ Die Hamburger Oper kannte Kongehl nicht. Der Pegnitzschäfer Kongehl hat seine Vorlage gewissenhaft und sehr präzise angegeben, auch dass sie ihm durch hochadelige Vermittlung zugekommen sei.³⁶ Wie aber war Anton Ulrichs *Andromeda* nach Ansbach gekommen und warum stimmte der Autor einer Wiederverwendung zu? Diese Frage kann ich nicht beantworten, hingegen sei auf die Tatsache verwiesen, dass Sigmund von Birken in sehr regem Austausch mit seinem ehemaligen Zögling Anton Ulrich stand. Nach Angabe seines Tagebuches schickte er am 5. Januar 1679 dessen „3 Comödien u. 9 Ball[ette]“ zurück, „so er nach Onolzb[ach] gesendet“.³⁷

Anton Ulrichs *Andromeda* hat den Charakter des Maschinenstücks bewahrt, der Corneilles Tragödie mit Musik von Charles Coypeau s'Assoucy so berühmt gemacht hatte. Einsatz von Fluggeräten und mehrfache Bühnenverwandlung kam den Ansbacher Bedürfnissen sehr entgegen. Für die eingefügte stumme Szene (nach Akt III) ließ sich zusätzlich die Versenkungskammer verwenden. Auch die nächste Aufführung war eine Maschinenoper. Das Inventarium erwähnt sie als „Leucothoë oder Phoebus Comoedie. auch in duplo“.³⁸ Das Textbuch trägt den Titel: *Der Verliebte Föbus. Aus Dem Französischen in das Teutsche übersetzt/ Und In dem HochFürstlichen Schau-Platz zu Onolzbach/ singend vorgestellt/ Von Denen HochFürstlichen Hof-Music Verwandten daselbst. Im Jahr nach Christi Geburt 1678*. Obgleich Kretschmann nicht angegeben ist, stammt der Druck in Oktavformat aus seiner Offizin; dies verraten die Schmuckbänder. Ein Aufführungsanlass ist nicht genannt, doch hatte man in Ansbach die Geburt des Prinzen Georg Friedrich zu feiern. Das Libretto prunkt mit der Beschreibung der Verwandlungen des Bühnenbildes und der Flugwerke. Zudem ist es mit einem Titellkupfer und fünf Tafeln der Bühnendekorationen geschmückt. Vier davon stimmen mit den neun 1679 edierten *Abbildungen des [...] Schauplatzes zu Onolzbach* des Kupferstechers Johann Meyer überein.³⁹ Die in Meyers *Abbildungen* fehlende, ein Wolkenhimmel, war noch 1686 vorhanden und wird im Inventarium angeführt.⁴⁰ Das gleiche gilt für einzelne Versatzstücke, die im *Föbus* verlangt werden.⁴¹

Föbus ist wiederum ein mythologisch geprägtes, auf Ovids *Metamorphosen* zurückgehendes Werk. Die ungenannte und bislang unbekannte Vorlage trägt den Titel *Les Amours*

34 Reisetagebuch des Gothaer Herzogs Friedrich, zitiert in Erdmann Werner Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadtroda 1931, S. 91.

35 Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 1: Materialteil, Tutzing 2013, Nr. 583.

36 „An den [...] Leser“ S. 3: „Weil uns ein gedrucktes Exemplar, bestehend in 2. Bogen von Anno 1675. Von hoher Hand/ zu handen kommen“.

37 Sigmund von Birken, *Die Tagebücher*, bearb. von Joachim Kröll (= Veröff. der Ges. f. Fränk. Gesch. Reihe 8, Quellen und Darstellungen zur fränk. Kunstgeschichte 6), Tl. 2, Würzburg 1974, S. 456. Das Inventarium von 1686 verzeichnet „Verschiedene Praesentationes von Iphigenia, Amelinde, Mondianae, Terrasitiae in honorem Ducis Augusti Brunswicensis.“ Hans Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703)*, Berlin 1916, S. 13.

38 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

39 Johann Meyer, *Eigentliche Abbildung des Hochfürstlichen Durchleuchtisten [sic] Brandenburgischen Schauplatzes, zu Onolzbach Sambt Dessen Sambtlichen Veränderungen*, [o. O.] 1679. Reproduktion bei Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, Anhang.

40 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 122.

41 „Schlaf-Krufft“ und Musenberg, siehe Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 123f.

du soleil. Tragédie en machines, Paris: Barbin 1671. Der Autor verschweigt seinen Namen. Die kenntnisreiche Einleitung lässt jedoch durchscheinen, dass es sich um Jean Donneau de Visé handelt. Er schlägt explizit den Bogen zu Corneilles *Andromède*, *La Toison d'Or* und *Semélé*, Maschinenstücken, die im Théâtre du Marais mit großem Erfolg aufgeführt worden waren. Die Ansbacher Fassung hält sich ziemlich getreu an ihre Vorlage, sogar im „Vortrag“, wie der Prolog wiederum heißt. Sie verkürzt aber die fünf Akte auf vier, die Aktzahl der *Andromeda*. Zwei Nebenfiguren werden in Ansbach eingespart, dienten sie doch fast nur als dekorative Begleiter von hochgestelltem Personal. Wie in *Andromeda* ist das französische Druckbild nachgeahmt: Es gibt keinen linken Satzspiegel, sondern das Reimband anzeigende Einrückungen; auch unterscheidet sich die Letterngröße bei Arien und Rezitativen nicht. Die sprachlich äußerst gewandte Übersetzung überführt die Alexandriner des französischen Sprechstückes in freimadrigalische Verse und gelegentliche Oktonare (letztere kamen nach Anton Ulrichs Vorbild auch schon in *Andromeda* vor). Die letzte Szene ist durchgehend in Anapästern geschrieben und wird, zumal sie im Himmel spielt, wohl ganz arios gesungen worden sein. Sollte der Verfasser der gleiche sein wie in *Andromeda*, so kann er jetzt erst sein Können zeigen – zu sehr war das Vorgängerwerk von Anton Ulrich abhängig. Die Dialoge wirken durch Stichomythien lebhaft. Mehrstrophige Arien sind gelegentlich auf mehrere Personen aufgeteilt; hervorzuheben sind zwei Fälle von Palinodie, einer besonderen Kunstform: Strophen beantworten sich gegenseitig unter Wahrung von Muster und Formulierungen. Fast jede Szene enthält eine Arie, wobei ein- und mehrstrophige, ein- oder mehrstrophige Ringelarien oder Da-capo-Arien vorkommen. Die mehrstrophigen Arien überwiegen zwar, aber nur leicht. Dies sowie die nahezu durchgehende Einrichtung der Rezitative in freimadrigalische Verse, 1678 alles andere als selbstverständlich, lässt das Libretto als erstaunlich fortschrittlich erscheinen. Der Messkatalog führt für die Michaelismesse unter den bei J. Kretschmann erschienenen Werken an, „J. J. M. Verliebter Föbus/ apud eund. ibid. in 8“.⁴² Diese Initialen sind wenig hilfreich. Sie lassen sich zu vielfältig auflösen.⁴³ Es wäre nötig einen Autor zu finden, der zu dieser Zeit einen ähnlichen, „modernen“ und gewandten Stil schrieb.

An dieser Stelle ist ein Blick auf Werke nützlich, die nach Francks Weggang in Ansbach aufgeführt wurden. 1679 beauftragte der Markgraf den Nürnberger Komponisten Johann Löhner sowie Christian Heuchelin als Librettisten mit einer Oper.⁴⁴ Heuchelin war 1673 in Ansbach als Tenorist angestellt worden und diente auch als Pageninformer.⁴⁵ Ob er in Ansbach eine eher negative Rolle spielte (er erbat Geldvorschüsse und schied 1680 in Unehren)⁴⁶ oder aber „der fürstlichen Gnadensonne voll teilhaftig war“⁴⁷, wird in der Li-

42 *Catalogus Universalis*, Leipzig 1679, Bl. C2v.

43 Ulrich Seelbach, „Oper und Roman in Ansbach“, in: *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Garber, Tübingen 1998, Bd. 1, S. 509–537, hier S. 517 verweist auf den Messkatalogeintrag und löst die Initialen als Justus Jakob Müller auf. Dies ist aufgrund der von diesem Pastor vorgelegten spärlichen Dichtungen vollkommen unwahrscheinlich. – 1685 legte der Nürnberger Joachim Müllner eine *Tragico-Comoedia* in Prosa vor, deren Musikanteile der Ansbacher Hofmusiker Johann Fischer komponierte. Unter ihren sieben Arien weisen einige moderne Form auf, was für ein Sprechstück bereits bemerkenswert ist. Scheitler, *Schauspielmusik*, Materialteil, Nr. 707. Joachim Müllner hat freilich nicht exakt die Initialen J. J. M.

44 Brief des Markgrafen cit. bei Sachs, „Die Hofkapelle“, S. 124. Auch Paul Kell(n)er sollte mitarbeiten.

45 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 116.

46 Sachs, „Die Hofkapelle“, S. 112.

47 Johann Löhner, *Die triumphierende Treu. Sing-Spiel*, Nach den Quellen rekonstruiert und hrsg. von Werner Braun (= DTB, Bd. 6), Wiesbaden 1984, Vorwort S. XXVI.

teratur ganz gegensätzlich beurteilt. Die Oper *Die Triumphirende Treu/ vorgestellt/ von Dem an der Rednitz sich enthaltenden Blumen Schäfer Lisander*, Ansbach [1679] zeigt einen von dem bisher Beobachteten ganz verschiedenen Libretto-Stil. Heuchelin war ein Freund von vielstrophigen Arien. In seinem Rezitativ herrschen Alexandriner vor, manchmal bedient er sich auch jambischer Vierheber, eher selten treten freimadrigalische Verse auf. Es ist ganz ausgeschlossen, dass er *Föbus* oder *Andromeda* geschrieben hat. Das Inventarium verzeichnet das Werk nach seiner Hauptfigur als „Lisylla“.⁴⁸ Am 8. März 1680 wurde Heuchelins *Die obsiegende Christen-Lieb* aufgeführt,⁴⁹ wie aus dem Inventarium zu erfahren mit Musik von „Albr. Kressen“. Es handelt sich nicht um ein ganz gesungenes Werk, sondern um ein Schauspiel mit relativ viel Musik, gleichsam eine Semiopera.⁵⁰ Dies zeigt schon die Einrichtung in Oktonare, Alexandriner und Prosa. Johann Albrecht Kreß war aus der Nürnberger Gegend gebürtig und in Stuttgart als Vizekapellmeister tätig. Die *Christen-Lieb* diente nur als Faschingsaufführung, während die *Triumphirende Treu* den Kindbethevortrag der Markgräfin feierte. Ein weiteres Werk von Heuchelin bestätigt seinen Schreibstil. Es ist wieder eine Oper und wieder zu einem Hoffest verfasst: *Der Unwissende keusche Liebes-Genuß Endymions und Hyperippe*. Die Widmungsseite erläutert: „Der Durchleuchtigsten Fürstin [...] Eleonora Erdmuthe Louysa [...] Bey Dero HochFürstl. Heimführung/ [...] inventiert und entworfen/ von Christian Heuchelin/ auch öffentlich singend vorgestellt von Denen sämtlichen HochFürstl. Brandenb. Onolzb. Hof-Musicis.“ Die zweite Hochzeit des Markgrafen Johann Friedrich mit Eleonora Erdmuthe Louysa von Sachsen-Eisenach fand 1681 statt, somit dürfte das Aufführungsjahr feststehen. Heuchelin hatte nach dem Tod der Markgräfin Johanna Elisabeth 1680 Verzeihung erlangt.⁵¹ Wer diese Oper mit ihren vielfachen Verwicklungen und wiederholten Verzögerungen eines guten Endes komponiert hat, ist nicht angegeben. Das Inventarium nennt außer den erwähnten Partituren (*Andromeda*, *Cecrops*, *Diocletianus*, *Christenlieb*, *Lisylla*) nur noch „Kriegers. Schleiffers Comoedia in Versen, Parthien und Partitura. Jedes absonderlich geschrieben“. Ob damit der *Keusche Liebes-Genuß* gemeint sein kann, ist ungewiss.⁵² Mit Krieger ist wohl Johann Philipp Krieger gemeint, derselbe, der eine *Cecrops*-Bearbeitung komponierte. – Heuchelins Libretti zeigen alle seinen persönlichen Stil: Strophenarien, die auch von kurzen Rezitativen unterbrochen werden können, und Rezitative, die keineswegs auf freimadrigalische jambische Verse beschränkt sind.

Somit sind seit Francks Weggang für die Jahre 1679, 1680 und 1681 Aufführungen gesichert. Am 22. Mai 1682 schaute sich das markgräfliche Paar in Heidelberg Lorenz Begers

48 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

49 Scheitler, *Schauspielmusik*, Materialteil, Nr. 496.

50 Scheitler, *Schauspielmusik*, Darstellungsteil, S. 197f. Weil im Ansbacher Inventarium ein „ausreichend großer Librettobestand“ wie auch Musikalien fehlen, folgert Braun in Löhner, *Die triumphirende Treu*, S. XXXVII, das Werk sei nicht aufgeführt worden. Diese Schlussfolgerung ist aber hinfällig, handelt es sich doch gar nicht um eine Oper.

51 Sachs, „Die Hofkapelle“, S. 112. Irreführend sind die Fehlzuschreibung durch die Bayerische Staatsbibliothek München (Autor: Ludwig Prasch), aber auch die unzutreffenden Angaben in anderen Katalogen. Das Libretto präsentiert sich wieder als Kretschmann-Druck.

52 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77. Ein Schleiffer ist im Süddeutschen ein langsamer Mensch, DWB, Bd. 9, Sp. 603, vgl. auch die Redewendung „etwas schleifen lassen“. In der Tat braucht die männliche Hauptfigur sehr lange, bis sie die arme Europäerin, die von Türken gefangen genommen wurde, erlöst. Endymion hat nämlich im Schlaf ein Liebesabenteuer mit Diana. Wegen des eingefügten Spiels von zwei Schiffen scheint Braun in Löhner, *Die triumphirende Treu*, S. XXXIX eine Gleichsetzung Schiffer – Schleiffer zu insinuieren, verweist aber gleichzeitig auf Christof Friedrich Anschütz als möglichen Komponisten.

Das Phöbische Reich an, einen Aufzug, kein Schauspiel.⁵³ Für dieses Jahr ist kein Theater in Ansbach greifbar, vielleicht gab man aber eines jener im Inventarium belegten, aber nicht identifizierbaren Schauspiele. 1683 wurde in Ansbach ein „Lustspiel Sr. Churfürstlichen Durchl. Zu Heidelberg“ nachgespielt,⁵⁴ auch ist ein weiterer Theaterbesuch am kurpfälzischen Hof belegt.⁵⁵ Inzwischen war die Hofkapelle stark dezimiert, sie hatte wechselnde Kapellmeister, und insbesondere 1683 schieden einige Mitglieder aus.⁵⁶ Zur Geburt eines freilich bald schon wieder verstorbenen Prinzen am 25. Dezember 1684 wurde von den Heilsbronner Gymnasiasten gespielt.⁵⁷ Dass die im Inventarium zahlreich verzeichneten Lully-Opern⁵⁸ in Ansbach tatsächlich aufgeführt wurden, ist aus Zeit- und musikalischen Kapazitätsgründen sehr unwahrscheinlich.

Die Ansbacher Situation ist nicht unerheblich für die Beurteilung einer Möglichkeit, Francks Oper *Die Töchter Cecrops* in den Festkalender einzupassen bzw. das Personal dafür aufzubringen. Wiederum handelt es sich um ein Werk, das Ovids *Metamorphosen* heranzieht und noch einmal um eine Götterliebschaft.

Von dieser Oper haben sich zwei Textbücher und eine Partitur erhalten,⁵⁹ jedoch ist ihre Entstehung, ihr Dichter und die Reihenfolge ihrer Aufführungen unsicher. Das Hamburger Textbuch *Die drey Töchter Cecrops, in einem Sing-Spiel vorgestellt* (22 Seiten, 4°) ist kürzer als das Ansbacher *Die Drey Töchter Cecrops in einem Sing-Spiel vorgestellt von Johann Wolfgang Francken. C.M.* (78 Seiten, 8°). Von der Hamburger Fassung existieren zwei unter-

-
- 53 Lorenz Beger, *Das Phöbische Reich. Als Deß Herrn Marggrafen Joh. Fridrichs zu Brandenburg-Onoltzbach &c. &c. Benebenst Dero Frau Gemahlin Eleonora Erdmuth Loysen Geborner Hertzogin zu Sachsen &c. &c. Hoch-Fürstl. [...] Durchl. [...] Den Chur-Pfältzischen Hof Mit Dero Hoch-geneigten Gegenwart beehrten Den 22. May 1682. Auff dem Schloß zu Heidelberg In einem verkleideten Aufzug vorgestellt*, [Heidelberg] [1682].
- 54 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 103 vermutet: Lorenz Beger, *Die unüberwindlichste Tomiris. In einem verkleideten Aufzug verschiedener Amazonen und Slaven den 8ten Januarii 1683. Auf dem Schloß zu Heydelberg vorgestellt*. Allerdings handelt es sich um einen Aufzug, kein Lustspiel. Amazonen-Kostüme fehlen im Inventarium, es gab aber 3 ungebundene Textbücher des Aufzuges, Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*, S. 13 (Druckfehler: „Anno 89“).
- 55 Lorenz Beger, *Die Uber Mars Triumphirente Anmuth In Conjunction Zephyri und Floren. Wie dieselbe Bey Anwesenheit Des [...] Herrn Johann Friedrichen [...] Marggrafen zu Brandenburg [...] An dem Chur-Pfältzischen Hof Zu Friedrichsburg am Rhein Den 22. Octobris 1683. In einem Verkleideten Aufzug vorgestellt worden*, [Heidelberg] [1683]; vielleicht Anregung für Johann Philipp Kriegers *Die glückselige Verbindung des Zephyrs mit der Flora*, Singspiel, 3 Akte, 1688.
- 56 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 116f.
- 57 *Die Unbewegliche Thrones Stütze/ Welche Als des [...] Herrn Johann Friederichen/ Marggraffen zu Brandenburg [...] Die [...] Frau Eleonora Erdmuth Louysen/ Marggräffin zu Brandenburg/ Gebohrne Herzogin zu Sachsen [...] Unsere gnädigste Fürstin und Frau dem 25ten Decemb. An. 1684. glücklich entbunden und das Durchlauchtigste Hauß Brandenburg Onoltzbach mit einen Printzen erfreuet worden zu schuldigster Freud-Bezeugung [...] entworfen Von Denen in dem Gymnasio zu Heilsbronn sämtlich aus dem Hochlöbl. Fürstenthum Brandenburg Onoltzbach daselbst studierenden*, Ansbach 1684.
- 58 Inventarium, Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77: „Francösische Opern.“ Tina Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie. Musik- und Lesetext am Beispiel der Alceste-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland* (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 86), Berlin 2017, S. 197: „Wahrscheinlich unter Conradis Leitung wurden dort 12 Werke Lullys aufgeführt“. Übernahme von Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland* (= Die Schaubühne 62), Emsdetten 1964, S. 35f.
- 59 Partitur (D-AN) VI g 40, Edition: Johann Wolfgang Franck, *Die drey Töchter Cecrops*, hrsg. von Gustav Friedrich Schmidt (= DTB 37/38), Braunschweig 1938. Seitenzahlen im Folgenden, wo nicht anders angegeben, nach der Edition. Zitate im Wortlaut der Handschrift mit Angabe von Akt und Szene.

schiedliche Versionen, was zunächst vernachlässigt werden kann.⁶⁰ Die Ansbacher Partitur unterscheidet sich von dem Ansbacher Textbuch durch den Schluss. Der Partiturschluss nämlich verrät, dass die Aufführung – wie so oft in Ansbach – einen Kindbetthervorgang der Markgräfin Eleonora Erdmuth Louysa feierte. Damit scheidet die Vermutung, *Cecrops* sei kurz vor Francks Weggang in Ansbach 1679 aufgeführt worden, aus, jedenfalls für die Partiturfassung. In Frage kommen die Jahre 1683: im März Geburt einer Prinzessin, und 1686: im Januar Geburt eines Prinzen. Unsicher ist 1684/85, weil der Prinz bald starb.

Dass der Ansbacher *Cecrops* ein Werk von Franck war, ist durch das Inventarium belegt. „Cecrops. Einmal in der Composition in Regel das andermal in Versen in 4to beedes in weiß Compernt gebunden. Die 7. Instrumental-Stimmen in papen deckel.“⁶¹ Dieser Eintrag bereitet Schwierigkeiten, denn das Ansbacher Libretto hat, wie alle bei Kretschmann erschienenen Textbücher, Oktav-Format. Wie aus dem Buchschmuck erkenntlich, ist auch *Cecrops* bei ihm hergestellt worden. Von den zahlreichen Exemplaren, die 1686 vorhanden waren,⁶² haben sich jedenfalls zwei erhalten. Davon zeichnet sich das Ansbacher durch einen für Libretti höchst ungewöhnlichen Goldschnitt aus. Ein weiteres liegt in der Münchner Staatsbibliothek, es war aber bislang nicht aufgefallen, weil es sich mit der Angabe „Hamburg ca. 1750“ tarnt. Der Stempel lautet „Bibliotheca Regia Monacensis“, es handelt sich also um einen entsprechend alten, aus Ansbach übernommenen Bestand, der Umschlag scheint in München hinzugekommen zu sein.

Dass *Cecrops* tatsächlich in Ansbach aufgeführt wurde, ist nicht nur durch die Licenza am Ende der Partitur so gut wie bewiesen. Es lassen sich auch die Einrichtungen des Schauspielplatzes im markgräflichen Inventarium finden. Großteils stimmen sie mit den Abbildungen in Johann Meyers Tafelwerk überein, wobei die Malerei im Hintergrund veränderbar und Einzelstücke beweglich waren: Prolog = Meyer Nr. 4; Akt I = Nr. 2; Akt II = Nr. 2 mit Abwandlung wie bei *Föbus* Dekoration 1; Akt III = Nr. 1 mit Wolken-Suffitten; für Akt IV bedurfte es zusätzlich zu Nr. 4 einiger Einzelstücke sowie des Brunnens, der auf dem Titelpuffer von Heuchelins *Liebes-Genuß* abgebildet ist; Akt V = Nr. 2. Ein genuin für Hamburg eingerichtetes Bühnenwerk würde nicht genau diese und nur diese Schauplätze aufweisen.

Die Ansbacher Partitur ist ohne Titel und Personenverzeichnis und ohne Inhaltsangabe.⁶³ Die fehlenden Nebentexte hat der Herausgeber Schmidt aus dem Ansbacher und dem Hamburger Textbuch ergänzt (im Folgenden TA und TH), dies jedoch angegeben. Alle kritischen Stellen, in denen der Partiturdruk von TA abweicht, habe ich am handschriftlichen Original überprüft.

Der Text weist auf einen Dichter mit viel Opernerfahrung, aber Mängeln im sprachlichen Ausdruck hin. Auffallend oft kommt eine Genitiv-Hilfskonstruktion vor: „Derselben ihr Verlangen“ (TA S. 76); „Noch härter als Demant ist Hersen ihr Hertz“ (TA S. 29); „Der Damen ihr listigen Muth“ (TA S. 51); „In Hersen ihren Banden“ (TA S. 74). Grammatische Ungeschicklichkeiten sind nicht nur reim- und versbedingt, wie die folgende Stelle im Nebentext zeigt: „Hier thut sich der Aglauren Zimmer auf/ welche mit Hersen heraus gehet.“

60 Eine Fassung ist vertreten durch (D-W) Textb. Sammelbd. Nr. 10, eine weitere ist nachgedruckt in: *Die Hamburger Oper*, hrsg. von Reinhard Meyer, Bd. 1, München 1980, S. 125–170.

61 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

62 Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*, S. 12: „194 gehefte und 117 rohe Exemplaria“.

63 Die Anfangsseiten könnten verloren sein, denn das erste Blatt hat links Schadstellen. Heute ist die sehr gut erhaltene Handschrift unter Verwendung des ursprünglichen, hellen Papierumschlages neu gebunden.

(TA S. 32). Von der Lizenz, die Stellung der Satzglieder zu verändern, macht der Librettist so ausführlich Gebrauch, dass die Lektüre nicht selten mühsam wird. Pallas:

Aglaur ist dieser Stein vor diesem zwar gewesen/
 Weil aber durch den Geitz/ durch sonderbare Art/
 Die Herse dem Mercur von ihr verkauffet ward/
 So soll die Nachwelt dieses lesen:
 Daß/ wie die Mißgunst in ihr brach/
 Diß/ was sie dem Mercur versprach/
 Sie billig dieser Gott hat so abstraffen müssen/
 Um alt und neue Schuld auf einmal aus zu büßen. (TA S. 71; TH V,11)

Die Rezitative mischen andersmetrische Zeilen ein. Die Arien sind oft mengzeilig. Die Anzahl der einstrophigen Arien überwiegt die der zweistrophigen um ein Vielfaches (mehr als zwei Strophen kommen nicht vor). Es gibt Ringelarien und auch Da-capo-Arien sowie eine Palinodie. Bisweilen verändern auch die letzten Zeilen einer Strophe das Metrum. Interessant ist die Tatsache, dass der Komponist längst nicht in allen Fällen, in denen der Text die Anfangszeile(n) wiederholt, diese Möglichkeit auch musikalisch aufgreift. Umgekehrt ist die Eingangsaria des Mercurius V,6 eine echte Da-capo-Arie, obgleich dies aus dem Text nicht hervorgeht. Insgesamt macht dieses Textbuch klar, dass die Librettodichtung einen sehr großen Schritt hin zur „modernen“ unstrophischen Arie getan hat. Dass der Komponist sich auch um eines Effektes willen vom Text lösen konnte, zeigt IV,5: Sylvander stottert in der Partitur, nicht aber im Libretto (TA S. 51 – die Stelle fehlt in TH). Die Wirkung ist lustig, passt aber nicht, denn die Figur hat noch nie vorher gestottert und ist auch kein Tölpel.

Der Vergleich beider Textbücher führt zu folgendem Ergebnis: In TH fehlen vornehmlich Szenen mit den Nebenpersonen Sylvander (in TA immer Sylvander) und Philomene. Gerade deren Fehlen ist bemerkenswert, handelt es sich doch, wo nicht um Lustige Figuren, so doch um das leichtere Genre, das in Hamburg besonders beliebt war, sich in Ansbach aber seit Francks Weggang ebenfalls eingebürgert hatte. Allerdings ließen sich gerade diese Teile streichen, ohne die Handlung zu beeinträchtigen. Zudem sind zahlreiche Arien weggelassen. TH verzeichnet fünf Tänze, die in TA sämtlich fehlen. Zu ihnen gibt es auch keine Musik in der Partitur.⁶⁴ Wohl aber sind die Hinweise auf die folgenden Tänze im Manuskript der Partitur verzeichnet und zwar mit gleicher Hand. Ende der Vorrede: „Die Liebes Götter mit einem Tante/ machen das Ende der Vorrede.“ Nach Akt I: „Folget der Tanz etlicher Gärtner und Gärtnerinnen/ unter welche sich die ersten mengen.“ Nach Akt II: „Folget der Tanz der Athenischen Frauen/ welche das Fest hiemit beschließen.“ Dieser Tanz ist nahezu nötig, denn sonst würde der Akt mit einem Rezitativ schließen. Die Schreibweise „Athenisch“, verwenden TA und die Partitur schon in II,1, allerdings steht im Personenverzeichnis TA abweichend „Athenienisch“, in TH (beide Fassungen) hingegen „Athenisch“, was eine korrigierende Angleichung sein kann. Fast wie nachträglich (weil auf sehr engem Raum vor der Überschrift des nächsten Akts) eingefügt wirkt der Nebentext nach Akt III: „Auff der Göttin befehl folget der Tanz von etlichen Amazonen/ oder waß für eine Entree sonst beliebt.“ Der Nachsatz ist verständlich, denn Amazonenkostüme fehlen im Ansbacher Inventarium.⁶⁵ Der letzte Tanzhinweis findet sich in IV,1. Die Partitur (S.

64 Tanz der Liebesgötter am Ende der Vorrede; Tanz der Gärtner und Gärtnerinnen nach Akt I; Tanz der Athenischen Frauen nach Akt II; Amazonentanz nach Akt III; Tanz des Neides und seines Gefolges in IV,1. RISM ID no. 453012058 weiß nur von Tänzen nach Akt I–III.

65 Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte*, S. 126f.

97) setzt als Szenenüberschrift in Abweichung von TA und in Übereinstimmung mit TH: „Der Neid mit seinem Gefolge“. TA gibt am Ende der Arie des Neides an: „Indem der Neid abtritt/ erwachet Agalaure.“ Die zweieinhalb Takte nach Ende des abschließenden Rezitativs des Neides passen als Überbrückungsmusik genau (Partitur S. 100). In der Partitur aber liest man wortwörtlich wie in Hamburg: „Der Neid tritt ab/ nachdem sein Gefolge in einem Tante die schlaffende Aglauren noch angefochten.“ Der Satz steht in der Handschrift bei den letzten beiden Takten des Nachspiels,⁶⁶ die als Überbrückungsmusik für das Abtreten des Neides gerade reichen würden, freilich für einen Tanz aber zu kurz sind. Der Tanz kann zusätzlich die Zeit von Aglaurens Erwachen überbrücken.

TH ist ohne Inhaltsangabe, obwohl diese auch für die kürzere Fassung gepasst hätte; es fehlen die Seitenzahlen. Die Arien sind, anders als in TA, mit größeren Lettern gedruckt, der Nebentext wurde platzsparend in die Randkolumne verschoben. Obgleich der Druck von TA aus der gleichen Offizin kommt wie *Andromeda* und *Föbus*, ist sein Erscheinungsbild anders. Die Arien sind am Rand als solche vermerkt und die Rezitative haben einen einheitlich linken Satzspiegel. Dass TH eine Kürzung und Bearbeitung von TA sein muss, ergibt sich aus folgenden Indizien:

- V,2 beendet wegen der Auslassung des Folgetextes den Dialog ohne Reimband.
- IV,3 lässt sich in der längeren Fassung besser verstehen und wirkt logischer. Das gleiche gilt für TA IV,6 = TH IV,5, wo die Frage des Cecrops: „wo ist Pirante hingegangen“ etwas in der Luft hängt, weil Pirante in TH gar nicht auf dem Wege war. TA IV,6 = TH IV,5 endet mit den Worten Silvanders, er wolle mit Philomele reden. Das tut er freilich nur in TA, nämlich in der dort nachfolgenden Szene IV,7.
- Eine ganze Reihe von Szenen besteht in TH nur aus vier Rezitativ-Zeilen. Dies ist ein ungewöhnlicher Befund.
- TH verbessert TA. TH hat eine verbesserte Interpunktion, setzt Kommata oder Ausrufezeichen und gliedert dadurch die Zeilen. Die jambisch nicht stimmige Zeile Pirantes TA S. 73 „daß ich euch nicht eher angebetet“ wird zu „daß ich euch eh'r nicht angebetet“ (TH V,12). Die Sprache von TA weist nicht nach Norddeutschland. An vielen Stellen werden süddeutsche Regionalismen im TH verbessert, z. B. „Wolcken“ (Singular)⁶⁷ zu „Wolcke“; TA S. 5: „Und last uns unser Macht anitz zusammen fügen“ – TH: „unsre Macht“; TA S. 21: „Unser Schuld“ – TH: „unsre Schuld“; TA S. 6: „Zur Venus“ – TH: „Zu Venus“; TA, Szenerie zu Akt IV: „Springbronnen“ – TA: Brunnen, das gleiche Szenerie zu Akt V.⁶⁸ TA S. 36: „Herse: Es bleibt darbey/ der Schönen Augen-Blitz // Muß doch den Strahl der Diamanten weichen (d.i. erweichen⁶⁹) // Verliebte haben keine Witz“ – TH: „Herse: Es bleibt darbey/ der schönen Augen Blitz // Muß doch dem Strahl des Diamanten weichen // Verliebte haben keinen Witz“. Wegen des Reimes kann TH nicht ändern TA S. 35 „Der Gott Mercur in allen Dingen // Hat stäts die Zeit erkennt // In der man sich ihm nur gefällig nennt.“ „Erkennt“ ist oberdeutsche Flexion.⁷⁰

66 S. 57, eingefügt zwischen Streicherpart und Generalbasszeile.

67 Johann Andreas Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, Faks.-Neudr. der Neubearb. 2. Aufl., München 1872–1877, Bd. 2, München 1983, Sp. 907.

68 Bronn oder Bronnen findet sich in der Titelsuche bei VD17 nahezu ausschließlich in süddeutschen Schriften, wobei der Raum Ansbach (!), Nürnberg, Bayreuth heraussticht.

69 DWB, Bd. 14,1, Sp. 505: oberdeutsch.

70 Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, Bd. 1, Sp. 1255.

Der Befund einer süddeutschen Sprachprägung wird durch eine Arie Philomelas in IV,7 modifiziert. Der Text, der in einer längeren, in TH ganz fehlenden Passage vorkommt, lautet:

Auf der Junggesellen Wort
 Darf kein Mädgen sicher bauen/
 Es ist keinem recht zu trauen/
 Denn die reine⁷¹ Treu ist fort.
 Das Mündgen voll Honig/ das Hertzgen voll Galle/
 So spielen die Büffgen fast alle.

Büffgen für Burschen ist in Mittel- und Norddeutschland verbreitet. Die zahlreichen Belege stammen aus Leipzig, Zittau, Altenburg, Hamburg.⁷² Möglicherweise ist die Arie ein Kuckucksei, eine Übernahme aus einem anderen Werk. Allerdings taucht das Diminutiv „Hertzgen“ noch ein weiteres Mal auf (TA S. 51) und auch Formen wie „sein Glücke“ mit schlesischen End-e passen nicht nach Süddeutschland. Summiert man die sprachlichen Beobachtungen, wird man den Dichter nicht gerade in Norddeutschland suchen.

Der Textbefund lässt keinen Zweifel, dass TA früher als TH sein muss. Es ist nicht vertretbar, TA als nachträgliche Ergänzung von TH anzusehen. Allerdings handelt es sich um eine sehr gekonnte Kürzung ohne offensichtliche Brücke. Wo nötig, hat TH Textanpassungen, sogar kleine Veränderungen des Nebentextes vorgenommen, um trotz der Auslassungen plausibel zu bleiben. Der veränderte Schluss ist ebenfalls stimmig.

Diese Ergebnisse geraten in Kollision mit der nahezu einhelligen⁷³ und geradezu als Tatsache angesehenen Forschungsmeinung, Maria Aurora Gräfin Königsmarck sei die Dichterin. Einzige Quelle für diese Mitteilung ist Moller, ein ansonsten nicht sehr verlässlicher Informant. Allerdings bringt Moller, auch wenn dies in der Sekundärliteratur fast überall so zu lesen ist, nicht etwa in seinem Franck-Artikel *Cecrops* in Verbindung zu Königsmarck; in diesem setzt er vielmehr hinter Francks Autorschaft für die Oper sogar ein „dubito“. Es ist vielmehr der Beitrag über Maria Aurora von Königsmarck, in dem er die Gräfin mit Franck zusammenarbeiten lässt.⁷⁴ In diesem macht er zwei Angaben über dramatische Werke der Gräfin. Die erste, betreffend eine „Comoedia versibus elaborata Gallicis“, beruht auf einem Irrtum. Die Gräfin verfasste kein französisches Drama, sondern den französischen Prolog zu Racines *Iphigenie* und setzte ihn auch in die Musik.⁷⁵ An zweiter Stelle folgt, Maria Aurora

71 Partitur, S. 128: „rechte“.

72 Vgl. auch DWB, Bd. 2, Sp. 491.

73 Der einzige Einspruch kommt von Ulrich Seelbach, „Oper und Roman in Ansbach“, in: *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Garber, Tübingen 1998, Bd. 1, S. 509–537, hier S. 519: „Die Urheberschaft der Maria Aurora von Königsmarck an diesem Libretto kann man m.E. ausschließen, weil die gelehrte Regelpoetik der Verskunst keinerlei Entsprechung in den Versen findet, die Maria Aurora tatsächlich gedichtet hat.“ Dies ist freilich nicht zutreffend. Unter Bezug auf Seelbach, doch ohne jede Begründung, jetzt auch Stephan Kraft: „Denn selbst Apollens Kunst wird hier ein Schatten heißen“ – Zum sichtbar-unsichtbaren literarischen Werk der Gräfin Maria Aurora von Königsmarck, in: *Maria Aurora von Königsmarck. Ein adeliges Frauenleben im Europa der Barockzeit*, hrsg. von Rieke Buning u. a., Köln 2015, S. 59–74, hier S. 60.

74 Franck-Artikel Tl. 2, S. 202, Artikel über Königsmarck Tl. 2, S. 430.

75 Graf Birger Mörner, *Maria Aurora Königsmarck. Eine Chronik*, München 1922, S. 110 und S. 467, Anm. 100. Der Prolog ist bei Mörner S. 112–116 mitgeteilt. Nachdem Moller wie auch Mörner von der Aufführung am schwedischen Hof berichten und es sich um das einzige dramatische Werk handelt, das Mörner belegt, kann kein Zweifel an der Identität bestehen.

habe „Die drey Töchter des Cecrops“ [sic] in eleganter Weise in Hamburg verfasst und anonym veröffentlicht, auch sei das Werk mit der Musik von Franck im Hamburger Opernhaus mehrfach aufgeführt worden („Die drey Töchter des Cecrops [...] eleganter Hamburgi ab ea conscriptum, et suppresso editum nomine, modis vero a Joh. Wolfgango Franckio exornatum Musicis, et in theatro deinde saepius exhibitum ac decantatum Hamburgensi.“). Die Gräfin, eine geborene Schwedin, lebte von 1678 bis 1680 in Hamburg, von wo aus sie wieder nach Schweden zog. Von ihr sind nur vereinzelte Dichtungen und literarische Beiträge überliefert.⁷⁶ Sie war 1680 18 Jahre alt, musikalisch, vermutlich mondän. Dass sie ein Opernlibretto verfasst habe, wussten nicht einmal die Librettisten, die ihr Werke widmeten: weder 1693 Friedrich Christian Bressand (*Echo und Narcissus*, von Georg Bronner komponiert), noch 1717 Johann Joachim Hoë (*Tomyris*, von Reinhard Keiser komponiert). Auch Georg Christian Lehms weiß nichts davon zu berichten. Er schrieb ihr sein Lexikon *Teutschlands Galante Poetinnen* zu,⁷⁷ führt sie darin im Anhang unter den Ausländerinnen an und teilt vier Gedichte der Gräfin mit, darunter ein von Keiser in die Musik gesetztes.⁷⁸ Weitere Verse zur Musik, auch vereinzelte Opernarien, finden sich verstreut.⁷⁹ Sie sind alle später als das fragliche *Cecrops*-Libretto.

Zieht man ein Resümee des Gesamtbefundes, so ist die Schwedin Maria Aurora von Königsmarck als Dichterin des Librettos für Ansbach recht unwahrscheinlich.⁸⁰ Dies umso mehr, als ein Zeitpunkt für die Aufführung oder – wie manche Forscher meinen, die Aufführungen – in Ansbach mit dem gegenwärtigen Stand der Forschung nicht festzusetzen ist. Allerdings kommen als Dichter des Librettos auch Heuchelin und der Verfasser des *Föbus* nicht in Frage.

Ansbacher Textbuch und Partitur unterscheiden sich nur im Ausgang des letzten Aktes. Die Hamburger Fassung hat ihrerseits eine differente, sehr knappe Fassung:

Ä 4: Pandrose, Pirante, Philomene, Silvander: Cupido starckes Kind!
 Das uns zusammen bind/
 Wir werden deinen Sieg nun allezeit verehren/
 Die Überwindung wird in uns dein Lob vermehren.
Alle zusammen: Die Götter machen doch/ daß jedermann zuletzt/
 Nach vielem Weh und Ach/ mit Freuden sich ergetzt.

76 Da diese verstreut sind, ist die Sekundärliteratur ergänzungsbedürftig. Diese gilt selbst für Stephan Kraft, „Maria Aurora von Königsmarck (1662–1728). Verzeichnis der gedruckten Werke“, in: Buning (Hrsg.), *Königsmarck*, S. 331–349, Werke der Gräfin S. 331–344.

77 Georg Christian Lehms, *Teutschlands Galante Poetinnen*, Faks.-Nachdr. der Original-Ausg. 1715, Leipzig 1973.

78 Ebd., Anhang S. 116–122.

79 Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, 2 Bde., Wolfenbüttel 1957, nennt S. 296 eine Arie „Zu weit führt uns der blinde Gott“, aus: *Die Geheimen Begebenheiten Henrico IV*, Text von Hoë, Musik von Mattheson, 1711. Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)* (= Rombach Wissenschaften. Reihe Voces 12/1.2), Freiburg 2009, Bd. 1, S. 804 aus Friedrich Jakob Laues *Hortus Musicus*: „So hat sich nun, Schmerz, Jammer, Angst, und Noth“, vierstrophige „Aria der Gräfin Königsmarcken“.

80 Solveig Olsen, „Aurora von Königsmarcks Singspiel ‚Die drey Tochter Cecrops‘“, in: *Daphnis* 17 (1988), S. 457–480 zieht die Verfasserschaft nicht wirklich in Zweifel und begründet S. 468f.: Die junge Gräfin habe mit den Operisten in ihrer Hamburger Zeit verkehrt, sie sei musikalisch gewesen und habe verschiedene Instrumente gespielt und gesungen und sie habe wahrscheinlich aus Dezenz – in Anbetracht der zweifelhaften Reputation des Instituts Oper – ihre Verfasserschaft verborgen. Die Abweichung und die Sprachgestalt der Textbücher diskutiert Olsen nicht.

Die beiden Alexandrinerzeilen des Ensembles sind Hamburger Eigentext.

In Ansbach ist die 2. Hälfte des V. Aktes ganz anders konzipiert. Die Götter sind bis zum Schluss anwesend. Der Text des Quartetts *Pandrose, Pirante, Philomene, Silvander* ist TA und TH gemeinsam. TA fährt fort:

Jupiter: Es wolle auch deß Himmels Schutz stets wachen,
Damit kein Unfall Euch betrübt mög machen/
Geniesset der lieblichen Zeit/
Ohn Schmerzen ohn einiges Leid.
Vertreibt durch hertzen und schertzen/
Was widrig ist treuen verliebten Hertzen.
Alle zusammen: Wir alle wir stimmen mit ein/
Es müsse beglücktet gesegnet stets seyn.

Hingegen heißt es in der Partitur (S. 183ff.):

Jupiter: Es wolle auch des Himmels Schutz stets wachen,
Damit kein Unfall je betrübt mög machen
Diß Hohe Durchlauchtigste Haus,
Es breite sich herrlich noch aus,
Es müsse stets grünen und wachsen
Durch diese Durchlauchtigste Heldin aus Sachsen!
[*Chor*] Wir alle, wir stimmen mit ein,
Es müsse beglücktet, gesegnet stets seyn.

Ohne Zweifel ist das „Es“ der letzten Zeile des Textbuches ohne rechten Bezug, anders als in der Partitur. Diese wird daher die primäre Fassung sein. Unverständlich muss man das Textbuch deswegen noch nicht nennen. Wesentlich ist, dass beide Varianten mühelos ausgetauscht werden können: An der Stelle, wo der Text zu Anapäst, die Musik aber in den 3/1-Takt wechselt, in der nur vierzeiligen *Licenza* nämlich, bestehen die unterschiedlichen Zeilen jeweils aus 8, 8, 9 und 12 Silben. Der Unterschied zwischen beiden Fassungen ist also nicht nur denkbar gering, sondern v. a. musikalisch ganz unerheblich: Auf beide Texte passt die gleiche Komposition. Das gedruckte Textbuch zeichnet sich durch eine breitere Verwendbarkeit aus. Es war auch dann noch nicht wertlos, wenn – wie so oft – die Geburt oder die Entwicklung des Kindes nicht glücklich verlaufen sollte. In der Partitur war die Stelle rasch zu ändern.

Der Textbefund erzwingt es nicht, das Ansbacher Textbuch und die Partitur durch Jahre zu trennen, wie Schmidt es tut, indem er mit einer Erstaufführung im Januar 1679 und einer zweiten im Frühjahr 1683 rechnet. Auch spricht gegen diese These, dass die Partitur-Fassung, die keinesfalls für 1679 passt, die frühere sein muss. Ansbacher Textbuch und Partitur könnten auch für ein und dieselbe Aufführung vorgelegt worden sein. Keinesfalls fügt sich jedoch die Abfassung durch die Gräfin Königsmarck in den Befund ein. Braun, der 1987 die These aufstellte, Franck könnte zu Beginn 1686 das Werk in Ansbach präsentiert haben, hält gleichwohl an der Königsmarck-Theorie so unbedingt fest, dass er in ihr ein ernsthaftes Gegenargument sieht und deshalb sogar eine Reise der Gräfin nach Hamburg in Betracht zieht, während derer sie das Libretto geschrieben haben könnte.⁸¹

Eine wesentliche Differenz zwischen dem Hamburger und dem Ansbacher Libretto liegt in der Existenz von Tänzen, wobei ersteres mit der Partitur wörtlich übereinstimmt. TH

81 Werner Braun, *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*, Saarbrücken 1987, S. 96. Vgl. die ausführliche Darlegung zu *Cecrops* ebd. S. 93–111.

schreibt fünf Tänze vor, TA keinen. Im *Andromeda*-Textbuch sind Tänze erwähnt, ja sogar in die Vorlage eingefügt. In *Föbus* kommen keine Tänze mehr vor, ebenso wenig in Libretto oder Partitur der *Triumphirenden Treu* oder in den Textbüchern von *Christen-Lieb* und *Liebes-Genuß*. Auch für *Cecrops* zeigt das Libretto nicht den geringsten Hinweis darauf. Die Gruppen „Amazonen“ und „Gefolge des Neides“ sind im Personenverzeichnis von TA nicht erwähnt und fehlen merkwürdigerweise auch in TH, was wohl dadurch zu erklären ist, dass das Personenverzeichnis ziemlich wörtlich übernommen wurde. Die Partitur weist keine Tanzmusik auf. Ob sie, so wie etwa in Wien, auch im Hamburg oder Ansbach der Berichtszeit von anderen Meistern komponiert wurde, lässt sich nicht sagen.⁸² Hingegen hat Franck umsichtig zusätzliche Ritornelle eingefügt, wo Überbrückungsmusik nötig war: Ende von II,2 während des Opfers; IV,1: „Träget den Kasten davon“; V,3-4: Pirante und Sylvander irren im Garten herum; V,7-8: Die Götter fliegen fort. Die Angaben über die Tänze weisen auf eine enge Anbindung zwischen TH und der Partitur hin. Dadurch wird eine Reihung der drei Textzeugen noch schwieriger.

1688 führten die Weißenfeler Hofmusiker die Oper von *Cecrops* und seinen Töchtern in Umarbeitung von Paul Thiemich (Thymich) auf.⁸³ Die Musik hatte Johann Philipp Krieger geschrieben.⁸⁴ Das Libretto beruht auf der Ansbacher, nicht auf der Hamburger Fassung. Die Nebenrollen wurden umbenannt, aber die Vorlage ist deutlich zu erkennen. Es kommen auch jene Stellen vor, die in Hamburg gestrichen worden waren.

Die Differenzen zwischen dem Hamburger und dem Ansbacher Libretto sind nicht mit jenen der *Andromeda*-Libretti zu vergleichen, bei denen sich nichts gleicht. Trotzdem wirft die Verwendung der vorliegenden Partitur für die Hamburger Aufführung an einigen Stellen Probleme auf. Wie geglückt es ist, wenn ein Rezitativ eine Szene beendet, mag dahingestellt sein. Die Ansbacher Fassung hat dies zu allermeist vermieden oder schließt doch wenigstens ein kleines instrumentales Nachspiel an (I,4 – Partitur S. 40; II,3 – S. 58; III,5 – S. 79; IV,4 – S. 122). Die einzige Ausnahme macht, sinnvollerweise, IV,6/7 – S. 129: Philomene kommt gerade in dem Augenblick, in dem Sylvander sie braucht.

Die Kürzungen sind so geschickt gemacht, dass keine Probleme in Hinblick auf die Tonart auftreten. Gleichwohl wären ein paar Stellen anzupassen:

- Das Hamburger Libretto fügt am Ende von II,4 (II,5 ist gestrichen) einen Tanz der Athenischen Frauen an. Dieser hat in der Ansbacher Partitur seine musikalische Begründung, wie oben erwähnt. II,4 hingegen schließt mit einem achttaktigen Ritornell nach Rezitativ (Partitur S. 62), das zur Zeitüberbrückung dient (Sylvander II,5: „Hat Philomene nun den Opfer Dienst vollbracht?“). Bei nachfolgender Tanzmusik ist dieses Ritornell nicht mehr recht nötig; zwei Instrumentalstücke treffen aufeinander.
- III,6: Die Arie der Herse (Partitur S. 82) ist in TH in ihrer 2. Hälfte ganz neu und metrisch anders formuliert, daher passt ab T. 334 die Musik keinesfalls.

82 Die Cithrinchensammlungen enthalten Tänze, vermutlich auch einen aus der Franck'schen Oper *Don Pedro*. Komponisten sind nicht genannt. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Bd. 1, S. 204f.

83 *Als Der Durchlauchtigste Fürst und Herr, Herr Johann Adolph, Hertzog zu Sachsen [...] Seinem am 2. Nov. 1688 glücklich-ingetretenen Viertzigsten Geburts-Tag Feyerlich begangen, Präsentirte sich unter andern auch Cecrops Mit seinen drey Töchtern, Auff dem Hoch-Fürstlichen Schau-Platze Zur Neu-Augustus-Burg In einer Opera*, Weißenfels [1688].

84 Johann Philipp Krieger, *Auserlesene In denen Dreyen Sing-Spielen Flora, Cecrops und Procris, enthaltene Arien. Auf hohes Ansinnen in die Noten gesetzt und zum Druck gegeben*, Nürnberg 1690.

- Akt IV endet in TH unvermittelt mit einem Rezitativ-Dialog (Partitur S. 129), die Szenen 7 und 8 sind gestrichen. Hat Franck schon die seltenen rezitativischen Szenenschlüsse wenigstens mit einem kleinen Nachspiel versehen, so müsste dies erst recht für einen Aktschluss gelten.
- Der V. Akt des TH lässt Jupiter, anders als in Ansbach, schon in V,7 wieder von der Bühne verschwinden. Für seine Auffahrt in der Wolkenmaschine – sie verursachte erfahrungsgemäß auch Lärm – ist aber so gut wie keine Zeit (Partitur S. 155, Takt 462), weil Takt 465-499 gestrichen sind und sich gleich Mercur's Replik Takt 500 anschließt. Hingegen sieht die Partitur (S. 159) für die Auffahrt Mercur's neun Takte Instrumentalmusik vor und ebenfalls neun Takte für das Wegfliegen von Cupido (S. 171).
- Für den Schluss ist die Ansbacher Musik (Partitur S. 183-185) nicht verwendbar.
- Eine zusätzliche Unvereinbarkeit mit der Partitur weist nur eine der beiden Hamburger Fassungen auf: In IV,5 soll dort eine Textzeile („Ach möcht' ich ihn mit in den Handel ziehen“) nicht von dem Tenor Silvander, sondern dem Bass Cecrops gesungen werden.⁸⁵ Dies ist logisch zwar in Ordnung, kollidiert aber mit der Komposition (IV,6, Partitur S. 128).

Sollte Franck die Hamburger Fassung aufgeführt haben, sei es nach einer Ansbacher Aufführung 1683 oder nach einer 1686, so musste er noch etwas Zeit für die kleinen Umarbeitungen aufwenden oder sie wenigstens veranlassen. In der ersten Jahreshälfte 1686 hatte er mit der Doppeloper *Cara Mustapha* genug zu tun, dann schloss das Haus am Gänsemarkt wegen des Krieges: Ab August war Hamburg belagert. In der ersten Jahreshälfte 1687 trennte sich Franck von seiner Familie und verließ Hamburg,⁸⁶ jedoch wurden die *Musicalischen Andachten* im gleichen Jahr noch dort gedruckt. Seine Spuren verlieren sich, bis er 1690 in London nachzuweisen ist.

Die Hamburger Opern und ihre Libretti

Mattheson zufolge schrieb Franck in den Hamburger Jahren 1679 bis 1686 außer der eben erwähnten, letzten Oper *Cara Mustapha* noch *Michal*, *Andromeda*, *Die Macchabäische Mutter*, *Don Pedro*, *Aeneas*, *Sein Selbst Gefangener*, *Semele*, *Hannibal*, *Charitine*, *Dioctetianus*, *Attila* und *Vespasianus*. Ein Textbuch der *Alceste* trägt Francks Namen und soll deshalb mit ins Œuvre aufgenommen werden, obwohl Mattheson Strungk als Komponisten nennt. Unsicher ist die Verfasserschaft von *Semiramis*, die wegen der Vergemeinschaftung mit Strungks *Esther* in einem Arienband⁸⁷ und auch wegen Matthesons Angabe der Einfachheit halber ausgegliedert wird, ohne dass ich damit ein Urteil fällen will.⁸⁸

Die Textautoren der genannten Werke sind weitgehend unbekannt. Für *Vespasian* erwähnt Gottfried Wilhelm Leibnitz den Juristen Polycarp Marci als Verfasser.⁸⁹ Mattheson hat insgesamt nur drei Namen anzubieten: Für *Charitine* schlägt er Elmenhorst vor – seine Formulierung offenbart eine persönliche Meinung: „Davon die Poesie gantz gewiß dem

85 Nachdr. in Meyer (Hrsg.), *Die Hamburger Oper*, S. 158.

86 Schmidt, „Die Hofkapelle“, S. 58: Franck's Frau ist im Stadtsteuerbuch von Schwäbisch Hall mit dem Vermerk geführt, ihr Mann habe sie verlassen.

87 Siehe oben Anm. 10.

88 Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178f. Hingegen hält Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Bd. 1, S. 210, *Semiramis* für ein Werk von Franck.

89 Solveig Olsen, *Christian Heinrich Postel (1658–1705). Bibliographie*, Amsterdam 1974, S. 14.

wolgedachten Herrn Heinrich Elmenhorst zuzuschreiben ist.“ Lapidar lautet es hingegen für *Sein selbst Gefangener*: „Die Poesie hat ein privatus gemacht, Nahmens Herr Matsen“ und für *Cara Mustapha*: „Poesie vom Herrn von Bostel“. ⁹⁰ Die Forschung und die Kataloge wissen zu jeder Oper einen Dichter zu nennen, oft auch mehrere. Jüngst wurde die Überzeugung geäußert: „Offenbar übersetzte Franck also Libretti französischer Vorlagen selbst, während er für italienische Stoffe und Originallibretti die Partnerschaft anderer Textbearbeiter suchte.“ ⁹¹ Nach dieser These, die freilich mit der oben erwähnten literarischen Abstinenz des Komponisten in Konflikt gerät, wäre Franck für *Andromeda* und *Föbus* sowie für *Don Pedro*, *Alceste* und *Sein selbst Gefangener* verantwortlich, weshalb sich sein Stil überall abzeichnen müsste.

Von allen Libretti sticht das für jene Oper ab, die Mattheson an erster Stelle für 1679 erwähnt: *Die Wol und beständig-liebende Michal Oder Der Siegende und fliehende David. In einem Sing-Spiel vorgestellt*. ⁹² Das Werk über den biblischen König und seine Gattin, das peinlicherweise immer wieder als „Der Wol und beständig-liebende Michael“ zitiert wird, folgt noch dem alten Stil. Die Rezitative mischen verschiedene Metren, die Arien sind Strophenlieder, an einigen Stellen wirkt der Text so, als wollten sich aus einem längeren Arioso Arien herauschälen. Die Forschung schlägt Heinrich Elmenhorst als Dichter vor, wohl weil es sich um einen biblischen Stoff handelt. ⁹³ Elmenhorst war Francks Textlieferant für geistliche Arien und Operntheoretiker. Ein einziges dramatisches Werk trägt seinen Namen, das Prosa-Schäferspiel *Rosetta* (1653), das freilich angesichts seiner Gattung auffallend wenige Liedeinlagen aufweist. ⁹⁴ Elmenhorst wird, Mattheson folgend, auch noch für *Charitine oder Göttlich-Geliebte* als Dichter genannt. Das ganz allegorische geistliche Werk, das Mattheson zufolge zwei Jahre nach *Michal* auf den Spielplan kam und 1692 eine Wiederaufnahme erlebte, ⁹⁵ zeigt freilich eine ganz andere Machart. Der Text ist wesentlich „moderner“, d. h. klar in freimadrigalische Verse für die Rezitative und andersartige Arien geschieden. Der Dichter zeigt aber wenig poetisches Geschick: Die Reime sind sehr stereotyp, Füllwörter müssen die Zeilen ergänzen. Ungeachtet der Apo- und Synkopierungen (Flamm, Kertz, machens, auff) ist der Verfasser ein Norddeutscher, wie verschiedene Stellen zeigen. ⁹⁶ Die Arien sind überwiegend strophisch und haben meist gleichmäßige Zeilenlänge und gleiche Metren. Ringelstrophen sind eher selten. Sollte Elmenhorst für beide Opern die Libretti geschrieben haben, so hätte er innerhalb kurzer Zeit seinen Stil grundlegend geändert. In Elmenhorsts Liedern gibt es auch einige Wortkürzungen, aber die Verse sind geschickter gebaut und gereimt. Ein zwingender Gegenbeweis gegen *Charitine* als Elmenhorsts Werk lässt sich aus den Liedern wohl nicht ableiten, wohl aber muss *Michal* von einem anderen Autor stammen. Das dritte Elmenhorst zugeschriebene, weil wieder geistliche Werk ist *Die Maccha-*

90 Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178f.

91 Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 180.

92 Datierung Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178.

93 Gerhard Dünnhaupt, *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock* (= Hiersemanns bibliographische Handbücher 9,1–6) 6 Bde., Stuttgart ²1990–1993, Bd. 2, S. 1423, Nr. 16. Desgleichen sind wie *Michal* unter den sicher von Elmenhorst stammenden Werken aufgeführt *Die Macchabäische Mutter* Nr. 17 und *Charitine* Nr. 18.1.2. Dort auch die Verweise auf weitere Sekundärliteratur.

94 Scheitler, *Schauspielmusik*, Materialteil, Nr. 253.

95 Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178. Die Wiederaufnahme ist durch das Textbuch belegt, das kleine Verbesserungen vorgenommen hat. *Charitine, oder Göttlich-Geliebte. In einem Sing-Spiel vorgestellt*, Hamburg 1692.

96 Niederdeutsch sind Schmeer, Kodder oder Daumen-Kräutgen (-Kräutchen, 1. Fassung), eine niederdeutsche und niederländische Umschreibung für Geld, DWB, Bd. 2, Sp. 852.

baische Mutter Mit Ihren Sieben Söhnen. In einem Singe-Spiel vorgestellt, von Mattheson ins Jahr 1679 datiert. Die Forschungsliteratur verweist auf einen Zusammenhang mit Andreas Gryphius, *Beständige Mutter oder die heilige Felicitas*.⁹⁷ Allerdings arbeitete der Dichter der *Macchabäischen Mutter* mit Sicherheit nicht nach *Felicitas*, ebenso wenig war er mit dem Autor von *Charitine* oder *Michal* identisch. Mit Gryphius' Trauerspiel (1657) teilt Francks Oper den Charakter eines Märtyrerstücks. Dass in beiden Werken die Kirche auftritt, stellt keine Gemeinsamkeit dar: Das Vorspiel der Oper folgt Offb 12 und interpretiert das in diesem Zusammenhang vorkommende Apokalyptische Weib als die Kirche. Bei Gryphius, der sich an einem Schauspiel des Jesuiten Nicolaus Caussin orientierte, tritt die Streitende Kirche, d. i. die Kirche auf dieser irdischen Welt, als Allegorie auf, den Kampf der Märtyrer versinnbildlichend. Die Hamburger Oper folgt ziemlich genau dem apokryphen Erzählstück 2Makk 7. Der gleiche Text könnte eine Inspirationsquelle für die *Felicitas*-Legende gewesen sein, die Caussin dramatisierte. Somit liegt zwar eine stoffliche Ähnlichkeit zwischen beiden Werken vor, es gibt jedoch keine Anhaltspunkte dafür, dass der Librettist das Werk von Gryphius gekannt hat.⁹⁸

Das Libretto der *Macchabäischen Mutter* dürfte von dem gleichen Dichter stammen, der auch *Alceste* und *Don Pedro* verfasst hat. Er hebt sich von den anderen Librettisten entschieden ab, beschränkt er sich doch in seinen Rezitativ-Versen auf drei- und fünfhebige Jamben, ein Purismus, den ich nur von Constantin Christian Dedekind und David Elias Heidenreich kenne. Alle drei Libretti zeichnen sich ferner durch viele unstrophische Arien aus und reimen gewandt und abwechslungsreich. Es kommen Ringelstrophen vor, in der *Macchabäischen Mutter* auch Strophen mit Refrain für Personen mit niedrigerem Sozialniveau. Hier und in *Alceste* beobachtet man weniger polymetrische und mengzeilige Muster, im *Don Pedro* mehr. Der Dichter hält die Opitzianische Liaison-Regel ein. An sehr wenigen Stellen durchbricht das Rezitativ die strenge Drei- und Fünfhebigkeit, setzt damit dann aber bewusst einen Akzent. Die gewandte Sprache lässt keine Regionalismen durchscheinen, sieht man von einer Akkusativ-Verwendung nach der Präposition „bei“ in *Don Pedro* ab. Diese deutet auf einen Norddeutschen hin.

Don Pedro oder Die Abgestraffte Eifersucht in einem Singe-Spiel vorgestellt, nach Mattheson 1679 uraufgeführt,⁹⁹ ist eine Übersetzung von Molières Prosa-Komödie *Le Sicilien ou l'amour peintre* (1667).¹⁰⁰ Daher erklärt sich das äußerst geringe Personal. Die beiden Gesangsszenen in Molières Text werden weitestgehend übernommen, der übrige Text ist theatralisch, d. h. in Rezitative und Arien eingerichtet, wobei es freilich auch Szenen ohne eine Arie gibt. Aus dem Einakter wird ein Stück mit drei Akten. Eine schmalere Ausgabe endet wie bei Molière mit dem Mohren-Ballet, eine andere aber fügt noch „Zusätze“, d. h. allegorisch-mythologische Zwischenspiele an. Molières Schauspiele kennen zwar Intermedien, aber *Le Sicilien ou l'amour peintre* weist keine auf. Auch fehlt der Prolog, der in *Don*

97 Hans Joachim Marx / Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, Nr. 190: „nach Motiven aus: Gryphius, *Beständige Mutter oder die heilige Felicitas*, 1657.“; Art. „Franck, Johann Wolfgang“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 6, Sp. 1619–1623, hier Sp. 1621: „nach Gryphius“.

98 Zu *Felicitas* vgl. Scheitler, *Schauspielmusik*, Materialband, Nr. 367f. Übernahmen wären theoretisch möglich gewesen: Der Hamburger Dichter hätte sich beispielsweise an den gesungenen Passagen orientieren können, doch auch das tat er nicht.

99 Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, S. 178.

100 *Hamburger Gänsemarkt-Oper*, Nr. 79: Textdichter: „Elmenhorst nach Molière“. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Bd. 1, S. 64: „von Franck fast wörtlich ins Deutsche übersetzt und komponiert“.

Pedro mit mythologischem Personal besetzt ist. *Alceste* verdankt sich Philippe Quinaults Tragédie lyrique *Alceste* (1674, Musik von Lully). Die Oper wird von Mattheson Strungk zugeschrieben und soll 1680 uraufgeführt worden sein. Es liegen vier verschiedene Libretti vor. Eines ist undatiert: *Alceste In einem Singe-Spiel vorgestellt*; man setzt es Mattheson folgend ins Jahr 1680. Ein zweites hat den Titel *Alceste In einem Singespiel vorgestellt Im Jahr 1693*. Ein drittes überrascht mit der Komponistenangabe: *Alceste Aus dem Frantzösischen ins Teutsche übersetzt und In die Music gebracht von Joh. Wolffgang Francken C. M.* Schließlich ist da noch *Alceste Aus dem Frantzösischen ins Teutsche übersetzt und In die Music gebracht von Joh. Wolffgang Francken C. M. Dritter Druck*. Die letzte Fassung stellt eine Revision dar, die offenbar auf opernkritische Stimmen reagiert. Geändert sind Stellen, die als anzüglich empfunden wurden, sowie solche, die die Ehre der Frauen angreifen. Auch einige ungeschicktere Wendungen sind verbessert. Für die Beurteilung des Texts ist weniger der ethische Charakter dieser Eingriffe wichtig als vielmehr, dass sie das Strophenmuster nicht verändern, also auf die gleiche Musik gesungen werden konnten. Die Arie des Rochus („Es ist das beste Thun der Welt“) legt offen, dass der Dichter aus Norddeutschland kommt. In deren zweiter Strophe liest man: „Ich halt es thut doch trefflich sacht, Wenn man sich so gemeine macht“. „Sacht“ im Sinn von „angenehm“ ist niederdeutsch, v. a. in der adverbialen Verwendung.¹⁰¹ Beeindruckend sind die Einleitungen, wobei die zum revidierten Druck mit vielen Literaturziten und Gelehrsamkeit aufwarten kann. Diejenige zur Erstfassung zeigt den Autor als geistreich, witzig und gewandt. Als solcher präsentiert er sich auch in der *Macchabaischen Mutter*, wo sich der abtrünnige Jude Javan durch jiddische Ausdrücke verrät.¹⁰²

Aeneae Des Trojanischen Fürsten Ankunfft In Italien. In einem Sing-Spiel vorgestellt wird von Mattheson ebenfalls ins Jahr 1680 datiert, erlebte aber später eine Wiederaufnahme, die von einem um die Szene II,11 gekürzten Textbuch repräsentiert wird.¹⁰³ Was die Vorlage anbetrifft, so gibt die Forschung widersprechende Angaben. Es läge zwar nahe, Nicolò Minatos und Antonio Draghis Wiener Oper *Enea in Italia* von 1678, die sogar in Neuburg a.d.D. wiederholt wurde, als Vorbild anzusehen, jedoch arbeitete der Librettist nach der gleichnamigen Venezianischen Oper von Giacomo Francesco Bussani und Carlo Pallavicini (1675). Wie in der italienischen Vorlage sind die Arien zwei- oder einstrophig. Dazu gibt es viele Ringelstrophen und auch Arien mit zweizeiliger Devise, ebenfalls durch die Vorlage angeregt. Die freimadrigalischen Verse sind ganz geschickt gemacht. Die Verwendung des Wortes „schnacken“ für reden weist auf einen norddeutschen Autor hin. Die Arien sind etwas gleichförmig und leiden unter der allzu häufigen Anwendung petrarkistischer Redensart.

Für *Sein selbst Gefangener* nennt Mattheson als Jahr der Uraufführung 1680 und als Textdichter einen gewissen Matsen (ohne Vornamen). Zur Vorlage gibt es in der Forschung zwei widersprüchliche Angaben. Es muss heißen: Thomas Corneille, *Le géolier de soi-même ou Jodelet Prince* (1655) und nicht: Paul Scarron, *Jodelet ou le Maître valet* (1643). Das Werk ist nicht zu verwechseln mit *Der lächerliche Prinz Jodelet*, einer 1726 am Gänsemarkt mit Musik von Keiser aufgeführten Oper. *Sein selbst Gefangener* fügt Corneilles Text einen Prolog hinzu, folgt ihm sonst aber szenengetreu bis zum Schluss, wo ihm peinlicher- und unbegreiflicher Weise das Papier ausgeht und der Bearbeiter ziemlich kürzt. Durchzählung

101 DWB, Bd. 8, Sp. 1606 Nr.1; 1608 Nr. 6; für „Es tut sacht“ Sp. 1606 Nr. 1 eine Stelle aus Matthesons *Das beschützte Orchestre*.

102 „Gegannaft“, d. i. ergaunert, „Schlaum“ d. i. nur ruhig.

103 Die Abweichungen der vier verschiedenen Textbücher werden verzeichnet in Braun (Hrsg.), *Johann Wolfgang Franck*, S. 16–45.

der Zeilen, wie sie hier vorkommt, ist eher selten zu beobachten. Die Rezitative sind in freimadrigalischen Versen geschrieben. Es gibt nicht in jeder Szene eine Arie, die Stropharien überwiegen. Der Text wirkt linkisch und gezwungen. Die letzte Strophe des Tutti-Schlusses lautet: „Also soll die Liebe grünen // Die zum Friedensgrund muß dienen // Biß der späte Schluß die beyden // Wird in Plutons Auen weiden.“

Semele In einem Sing-Spiel vorgestellt und *Hannibal* gehören beide nach Mattheson ins Jahr 1681. Sie könnten vom gleichen Dichter stammen, denn beide lassen Gewandtheit und Reinheit der Sprache vermissen. Die Sätze sind grammatikalisch verdreht und durch Wortstellungslizenzen so verändert, dass man den Sinn bisweilen nur schwer erkennt. Von Apokopierungen wird häufig Gebrauch gemacht. Die Arien sind überwiegend strophisch. *Hannibal* zeichnet sich immerhin durch eine sehr effektvolle, abscheuliche Zauberszene aus (II,7), in der Alcea den freimadrigalischen Vers gegen den anapästischen einwechselt und dann zu Trochäen übergeht. Auch die Allegorie des Todes verändert gezielt das Metrum. Metrumwechsel in Zauberszenen war auch in Schauspielen üblich und ist ein sehr wirkungsvolles Mittel.

Von diesen beiden Werken hebt sich *Vespasianus* durch eine klarere Sprache ab. Der Text mit dem erstaunlich kargen Titel verdankt sich, wie erwähnt, dem aus Leipzig stammenden Juristen Polycarp Marci und folgt Giulio Cesare Corradis und Carlo Pallavicinis *Il Vespasiano* (Textdruck Venedig 1680, Partitur-Handschrift 1678). In Bezug auf die Datierung der Hamburger Uraufführung herrscht Unklarheit, ob die zeitgenössischen Angaben, die auf 1683 lauten, das Richtige treffen können, da der Druck der Arien aus *Vespasianus* schon die Jahreszahl 1681 trägt. Bei der Lektüre des Textbuches fällt die konsequente Kleinschreibung ins Auge. Sie muss wohl auf den Autor zurückgehen, der sich damit eigenwillig von der Mehrheit absetzt, denn die Großschreibung aller Substantive hatte sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eingebürgert.¹⁰⁴ Die unstrophischen Arien überwiegen im *Vespasian* eindeutig. Da capo kann sogar durch ein „etc.“ angedeutet werden (II,11). Auch den Wechsel der letzten beiden Strophenzeilen in ein dreisilbiges Metrum kennt Marci (I,10); zornige und lustige Arien stehen im Anapäst.

Wie *Vespasianus* ist auch *Diocletianus* eine Übersetzung, erwähnt dies aber auch selbst: *Diocletianus, Aus dem Italiänischen ins Teutsche übersetzt und In die Music gebracht von Joh. Wolfgang Francken C. M.* Die Angabe, der italienische Text stamme von Corradi, ist falsch. Vorlage ist vielmehr Matteo Noris' *Il Diocleziano* mit Musik von Pallavicino (Venedig 1675). Matthesons Verweis auf 1682 stimmt mit dem Ariendruck überein. Das Ansbacher Inventarium führt an: „Diocletianus in Partitura. auß Hamburg gesandt.“¹⁰⁵ Für Ansbach gibt es aber keinen Aufführungshinweis.¹⁰⁶ Aus Hamburg liegen drei leicht abweichende Textbücher vor, davon eine revidierte Fassung, in der nach den gleichen Prinzipien wie bei *Alceste* Arien mit allzu freizügigem oder frauenfeindlichem Text ausgeschieden wurden. Die Übersetzung wirkt aufgrund von Apokopierungen und stereotypen Reimen sprachlich ungeschickt. Die mehrheitlich einstrophigen Arien haben kaum Da capo, auffallend oft aber kommen daktylische oder anapästische Zeilen mit einem zweisilbigen Takt in der Mitte vor. Karl Goedekes Vermutung, Lucas von Bostel habe die Übersetzung angefertigt, steht mit dem *Cara-Mustapha*-Libretto in Widerspruch, das mit gutem Grund dem späteren Bür-

104 Markus Hundt, „Spracharbeit“ im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz (= Studia linguistica Germanica 57), Berlin 2000, S. 210.

105 Schaal, *Die Musikhandschriften*, S. 77.

106 Im Inventarium sind keine Textbücher angegeben. Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*, S. 12.

germeister Hamburgs zugeschrieben werden kann.¹⁰⁷ Mit mehr Recht könnte man Ähnlichkeiten zwischen dem Verfasser der *Semele* und dem des *Diocletianus* feststellen. Einige Textstellen sind sprachlich so gezwungen, dass man ihren Sinn mehr erahnt als versteht. Mit den Apokopierungen wäre Opitz nicht zufrieden. Das Diminutiv wird mit -gen gebildet.

Attila – der Titel ist wieder spartanisch kurz – wurde laut Mattheson 1682 aufgeführt. Die zu einem Vorwort erweiterte Inhaltsangabe verweist gegen Ende auf ein paar historische Unstimmigkeiten. Die italienische Vorlage erwähnt sie nur kurz und unspezifisch, erläutert aber, wie in dieser werde Auszulassendes mit „gekennzeichnet. Dieses ungewöhnliche Verfahren, eine kürzere Spiel- und eine längere Lesefassung zu drucken, findet sich in der Tat auch in *Attila* von Pietro Andrea Ziani und Matteo Noris (Venedig 1672). Neben einstrophischen Arien gibt es auch solche mit zwei bis fünf Strophen, etliche strophische Ringelarien und viele anapästische Texte, auch polymetrische und mengzeitige Muster. So gut gemacht die Arien teilweise sind, so merkwürdig weicht das Rezitativ vom Hamburger Usus ab: Verwendet werden zunächst v. a. vierhebige und alexandrinische Zeilen, dann auch über ganze Strecken Trochäen, Oktonare, anapästische Zeilen und sogar solche, die ganz unregelmäßig sind.

Die Doppeloper *Der Glückliche Groß-Vezier Cara Mustapha Erster Theil/ Nebenst Der grausamen Belagerung/ und Bestürmung der Käyserlichen Residentz-Stadt Wien* und *Der Unglückliche Cara Mustapha Anderer Theil Nebenst Dem erfreulichen Entsatze der Käyserlichen Residentz-Stadt Wien*, aufgeführt 1686, stellt mit ihrem Umfang und dem inszenatorischen Aufwand alles in den Schatten. Als Textdichter gibt Mattheson Lucas von Bostel an. In der Tat hebt sich das Libretto von anderen ab. Der ausführliche und gelehrte „Vor-Bericht“ zeigt dramentheoretische Reflexion. Hinzu tritt eine historische Einleitung, die den ungewöhnlichen Rückgriff auf ein nur wenige Jahre vergangenes Ereignis erläutert, waren doch Opern mit einem zeithistorischen Sujet eine Rarität. Es kommen keine Götter vor, wohl aber ein Engel, die christliche Kirche, der Prophet Mahomed und zwei Flussallegorien. Zwischen die Akte sind mehrere Verhönungen als *Tableaux mouveants* eingeschoben, hier „Vorstellungen“ genannt.¹⁰⁸ Das Werk ist als Verbeugung der Freien Reichsstadt vor dem Kaiser gedacht. An Stelle einer fabel-fremden Schluss-Licenza hat der Dichter in den II. Teil als 6. „Vorstellung“ die Verehrung des Kaisers in die Fiktion eingebaut: Die glücklichen Wiener singen zum Lob Leopolds und präsentieren ihrem Kaiser ein „künstliches Feuerwerk“ (S. 39).

Sprachliche Besonderheiten verweisen auf einen norddeutschen Dichter. Hierher gehört der Akkusativ bei den Präpositionen „zu“ und „bei“ (I. Tl., S. 29f.), der Plural „die Pöste“ (Posten, II. Tl., S. 18), die Erwähnung Buxtehudes sowie eine niederdeutsche Arie (II. Tl., S. 25f.). Der Scherz mit Buxtehude kommt sehr ähnlich auch in *Das unmöglichste Ding* von Johann Philipp Förtsch vor (I,2), einem Werk, dessen Text auch Lucas von Bostel zugeschrieben wird. Der Dichter ist durchaus witzig. Seine Lustige Figur Barac darf sich auch Seitenhiebe gegen die „Herren Operisten“ erlauben (I. Tl., S. 57) und in ironischer Weise Fremdwörter in den Text einbauen. Überhaupt fällt eine personencharakterisierende Verwendung der von Opitz verpönten Fremdwörter auf. Die Anlage und Ausführung des Librettos zeigt einen Autor, der die Einrichtung der Arien genau kalkuliert und mit der Sprache sorgfältig umgeht. Daktylen und Anapäste sind wie üblich für hochschlagende

107 Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bd. 3, Reprint der Ausg. Dresden 21887, Nendeln/Liechtenstein 1975, S. 333.

108 Zur Verhöhnung vgl. Scheitler, *Schauspielmusik*, Darstellungsteil, S. 335–347.

Affekte eingesetzt. Die Verzweiflungsarie der unterlegenen Türcken: „Fallet/ ihr Hügel/ Ihr Berge zerspringet // Decket die Schande/ Vergrabet den Hohn“ (II. Tl, S. 35f.) erinnert an die Ausbrüche von Judas in oratorischen Passionen. In den Rezitativen zeigt der Dichter eine merkwürdige Neigung zum Alexandriner, insbesondere in langen Dialogen mit zeilenweisem Schlagabtausch. Auch diese Tendenz verweist – wie der „Vor-Bericht“ und die Verwendung von Verhöhnungen – auf einen Autor, der sich v. a. am Sprechstück geschult hat.

Drei Libretti nennen, ungewöhnlich genug, Franck im Titel. Wollte man die Angabe, „aus dem Französischen/Italiänischen übersetzt und in die Musik gebracht von“ so verstehen, dass Franck auch das Textbuch besorgte, so müsste er als Verfasser von Werken der unterschiedlichsten Art gelten. Dies ist äußerst unwahrscheinlich. Ebenso unwahrscheinlich ist die These, Franck habe seine französischen (anders als seine italienischen) Vorlagen selbst übersetzt. Auch dieser Annahme widerspricht der philologische Befund. Dazu kommt, dass Franck, wie erwähnt, literarisch nie hervorgetreten ist, sehr im Unterschied zu Musikerkollegen und sehr im Gegensatz zum Comment. Für literarische Ausbesserungsarbeiten schließlich wird man ihn noch weniger in Betracht ziehen dürfen: Einen Text so abzufassen, dass er silben- und betonungsgenau einen anderen ersetzen kann, ist schwieriger als eine Neudichtung.

Aus den kurzlebigen Opernkompositionen war für ihren Schöpfer (oder auch für den Verleger) noch etwas Gewinn und Reputation zu schlagen, indem man die Arien in Sammlungen vereinigte. Solche Musikalien waren für den häuslichen Gebrauch, für Dilettanten im besten Wortsinn, gedacht; die Stücke änderten folglich in der Sammlung ihren Gebrauchskontext. Johann Philipp Krieger, tätig für den Hof in Weißenfels, schreibt: „Weil aber dergleichen Arien meistens auf die Materie der Operen müssen gerichtet seyn und zum höchsten in 2 oder 3 Strophen bestehen/ als habe ich den Verfasser unser seitherigen Singspiele/ Hn. Paul Thymich dahin vermocht/ daß er etliche in etwas verändern/ zu den meisten aber mehr Strophen verfertigen möchte/ damit solche bey jeder musicalischen Zusammenkunfft desto füglicher können gebrauchet werden.“¹⁰⁹ Dieses Verfahren leuchtet ein, und doch sind in Francks Sammelbänden nicht etwa Strophen ergänzt worden, sondern solche gefallen. Dies ist viermal so in der Ariensammlung von *Aeneas*, fünfmal bei *Diocletian* und einmal bei *Cara Mustapha*. Bei *Vespasian* hingegen ist einmal eine Strophe gestrichen, doch hat in acht Fällen die Sammlung mehr Strophen als das Opernlibretto. Nun besteht gerade bei *Vespasian* die Schwierigkeit, dass die Ariensammlung auf 1681 datiert ist, Mattheson die Uraufführung aber erst auf 1683 ansetzt. Sollte die Ariensammlung zuerst veröffentlicht worden sein und die Aufführung der Oper sich verzögert haben, so wären die Strophen für die Oper gestrichen worden. Irrt aber Mattheson mit seiner Datierung, so wären die Strophen für die Sammlung ergänzt worden. Wie auch immer: Die zusätzlichen Strophen lassen keinen Stilbruch erkennen. In zwei Fällen verschieben die neuen Strophen nur Wörter und Reime und operieren mit dem gleichen, äußerst beschränkten Wortschatz. Die anderen Arien, insbesondere diejenigen mit längerem Strophenmuster und mehr Profil, d. h. pikanten Inhalten und angriffslustiger Sprache, zeigen in ihrer Weiterführung die gleichen Stilmerkmale wie in der ersten Strophe. Eine Umarbeitung hat keine der erweiterten Fassungen erfahren. Mithin gibt es keinen Grund, Franck als Bearbeiter anzunehmen.¹¹⁰

109 Johann Philipp Krieger, *Auserlesene In denen Dreyen Sing-Spielen Floral Cecrops und Procris/ enthaltene Arien*, Nürnberg 1690, Vorwort „Geneigter Leser“.

110 Braun (Hrsg.), *Johann Wolfgang Franck*, S. 162 in Bezug auf *Vespasianus*: „Vielleicht wird sie [d.i. Librettoforschung] eines Tages glaubhaft machen können, daß Franck selbst das Libretto kurz nach der Uraufführung für den Ariendruck um- und weitergedichtet hat.“

Selbst bei sehr vorsichtiger Beurteilung können aus den vorstehenden Betrachtungen folgende Ergebnisse abgeleitet werden:

- Nachdem die Textgrundlagen von *Andromeda* Ansbach und Hamburg vollkommen verschieden sind, darf bezweifelt werden, dass Franck eine Oper gleichen Stoffes, aber mit verschiedener Textgrundlage relativ kurz nacheinander zweimal komponierte.
- Die Hamburger Fassung des *Cecrops* ist eine Kürzung und nicht etwa die Ansbacher eine Erweiterung. Die Unterschiede zwischen dem Ansbacher Textbuch und der Partitur bieten keine musikalischen Schwierigkeiten. Ein Druck mit allgemein verwendbarer Fassung und ad hoc angepasster Licenza lässt sich ggf. aus den lokalen Bedingungen erklären und beweist noch nicht zwei verschiedene Aufführungen in Ansbach. Für das verkürzte Libretto waren ein paar kleine musikalische Anpassungen nötig. Die Zuschreibung des *Cecrops*-Textes an Maria Aurora Gräfin Königsmarck ist so gut wie auszuschließen.
- Es spricht alles gegen die Annahme, dass Franck sämtliche Übersetzungen aus dem Französischen vornahm und dass er der Librettist jener Opern war, deren Titel seinen Namen tragen. Umgekehrt spricht sogar äußerst viel für die Annahme, dass Franck gar nicht poetisch tätig wurde. Sein Name im Libretto – eine ungewöhnliche Hinzufügung – muss in allen drei Fällen andere Gründe haben: Auftreten außerhalb des eigentlichen Wirkungskreises (*Cecrops*, *Diocletianus*) oder Abgrenzung gegen Konkurrenzwerke (*Alceste*).
- Aus dem Hamburger Œuvre lässt sich in rein sprachlicher Hinsicht die Libretto-Gruppe *Alceste*, *Don Pedro* und *Die Macchabäische Mutter* herauslösen, denn alle drei Textbücher fallen durch ihre exquisite Rezitativbehandlung auf. Einzelne stehen *Cara Mustapha* und *Michal*, und zwar ebenfalls schon aufgrund ihrer Rezitativdichtung, aber auch – ebenso wie bei der *Alceste*-Gruppe – wegen anderer Merkmale.

Franck hat im Laufe seiner Tätigkeit Libretti unterschiedlichsten Charakters komponiert. Nachdem er in Ansbach bereits Textbücher vorgelegt bekommen hatte, bei denen er nahezu nur freimadrigalische Rezitativverse vorfand und Arien, die ein Da capo ermöglichten, sah er sich in Hamburg mit unterschiedlichsten Arien- und Rezitativformen konfrontiert. Die Rezitative reichen von Versen in wechselnden Metren einerseits bis zu ganz strengen Madrigalversen andererseits, wobei ersteres für den Komponisten eine starke Herausforderung darstellt. Franck hatte Strophenarien, Ringeloden und Da-capo-Arien zu komponieren, Arien mit zwischen die Strophen eingeschobenem Rezitativ, komplizierte polymetrische und mengzeilige, aber auch sprachlich wie metrisch sehr, sehr schlichte Verse. Letztere boten ihm kaum Anregung. Die in späteren Jahrzehnten übliche Ständedifferenzierung zwischen Arien und Strophenliedern (d. i. Oden), die dem Komponisten einen stilistischen Anhalt bietet, lässt sich noch nicht feststellen. In seinen Textbüchern singen hohe Standespersonen ebenso häufig mehrstrophige Arien wie niedrige. Manche Opern verlangen einen Chor, andere nicht. Eine lineare Entwicklung der Textbücher ist nicht festzustellen. Auch bietet das Œuvre keinen Anlass zu behaupten, dass Franck auf die Gestalt seiner Libretti prägend eingewirkt habe.