
KLEINE BEITRÄGE

Piècen aus „La clemenza di Tito“ von Wolfgang Amadé Mozart auf mechanischen Musikinstrumenten

Nach Berichten musikalischer Fachzeitschriften zwischen 1800 und 1850¹

von Beate Hiltner-Hennenberg, Wien

1. Informationen über mechanische Musikinstrumente in musikalischen Fachzeitschriften

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten selbst die erfolgreichen, meist unter Zeitdruck schaffenden Komponisten, wenn sie weiterhin gefragt sein wollten, wendig den Markt zu bedienen. Dabei verfaßten sie gern auf die persönlichen Stimmcharakteristika einzelner Sänger hin angelegte Arien. Beim Publikum mußte der Eindruck entstehen, Oper sei nichts anderes als eine beliebige Folge bravouröser Gesangsleistungen².

Die hochstilisierte Gesangkunst der Sängergeneration von Johann Adolf Hasse bis Mozart setzte die mit einer entsprechenden handwerklichen Ausrüstung versehenen Komponisten in den Stand, die menschliche Stimme zu einer geradezu instrumentalen Cantabilità hin zu perfektionieren. Auszureizen, „welch gewaltige Macht zu rühren und zu erschüttern der menschlichen Stimme gegeben“ sei, verführte Komponisten wie Mozart dazu, den „kantablen Stil und das Melos“ der *Seria* zu extrahieren und sukzessive der „Instrumentalmusik die Zunge zu lösen“³.

Seitens der Hersteller von mechanischen Musikinstrumenten, die mit ihren Musikwerken seit etwa 1750 den Musikinstrumentenmarkt bestückten, wurden gerade jene säulenartig herausragenden Soloarien oder Ensembles gewählt, welche vom Publikum sofort erkannt wurden.

Die Musikkritiker der um die Jahrhundertwende explosionsartig anwachsenden Zeitschriften⁴ taten sich allerdings schwer damit, Verständnis für Übertragungen von Opernummern auf mechanische Musikinstrumente aufzubringen. Bei den Vorführungen hatte das Ohr Neuland zu entdecken; allerdings bewirkten die „unerhörten“ akustischen Effekte auch eine Sensibilisierung. Die Hersteller hielten sich an einige wenige Zugstücke, nämlich solche, die mit relativ geringem Bedienungsaufwand einen möglichst vollen Orchesterklang imitieren konnten. Gelegentlich wurden die natürlichen akustischen Grenzbereiche überschritten, ein besonderes Faszinosum. So vermochte ein Trompeter-Automat Doppeltöne hervorzubringen⁵. Vor allem wurde auf Akkuratesse und Präzision Wert gelegt. Die „Klangwerkzeuge, die nicht durch den menschlichen Körper, sondern mechanische oder automatische Kräfte angetrieben wer-

¹ Für eine weit umfangreichere Untersuchung wurden außer den von Imogen Fellinger im *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* vorgegebenen 594 Bänden deutschsprachiger Musikperiodika im angegebenen Zeitraum [einschließlich der Nachträge, vgl. Fellinger, in: *Fontes Artis Musicae* 17, 1970, S. 2–8; 23, 1976, S. 62–66] weitere 255 dort nicht aufgenommene Taschen-, Jahr- und Musikbücher sowie Journale mit musikalisch-theatralischem Charakter auf Texte zu Mozarts *La clemenza di Tito* durchgesehen, vgl. Beate Hiltner, *La clemenza di Tito von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse*, Frankfurt am Main 1994.

² Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Ludwig Finscher, *Die Opera seria*, in: *M/b* 1973/74, Salzburg 1975, S. 29.

³ Finscher, *Die Opera seria*, S. 30.

⁴ Vgl. Imogen Fellinger, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1968, Vorwort.

⁵ *AmZ* 14 (1812), Sp. 663ff.

den“⁶, wurden von den Herstellern als für jedermann brauchbare Instrumente angepriesen. Die Zeit der schematisch agierenden, in der Grundhaltung „devisenhaft unwandelbar“⁷ reduzierten Personage der höfischen Opern, eingeschlossen in ihren abgezielten Kreis von Güte, Großmut, Rache, Tapferkeit, lag noch nicht allzulange zurück. Das kategorisiert Automatenhafte fand hier seine Entsprechung.

Hans-Georg Nägeli untersuchte musikalische Hörvoraussetzungen im 19. Jahrhundert und kam zum Ergebnis, daß dem Publikum „mannichfaltige Arten“ von „Musik-Liebhaberey und gutem Dilettantismus“ zugestanden werden müßten⁸. Musikinteressenten jeder sozialen Schicht, unterschiedlich kulturell gebildet, sollten sich eigenständig mit Musik auseinandersetzen können. Dabei waren die Jahr für Jahr weiterentwickelten und mit technisch immer neuen Raffinessen aufwartenden mechanischen Instrumente en vogue. Nicht zuletzt gab ihre relativ leichte Handhabung den Ausführenden ein Gefühl der Überlegenheit.

Bereits in Schriften des 17. Jahrhunderts wie in Athanasius Kirchners *Musurgia universalis* (Rom 1650), in Jaques Vaucansons *Le Mécanisme du Fluteur automate* (Paris 1738) oder in Johann Georg Krünitz' *Ökonomisch-technologischer Encyclopädie* (Berlin 1773–1858), hier besonders in den Artikeln *Glockenspiel*, *Spieldose*, *Uhr* und *Uhrmacherkunst*, wurde auf den Bau mechanischer Musikinstrumente eingegangen. Dabei beschäftigte man sich unter anderem mit der Optimierung der Klänge.

2. Piècen aus „La clemenza di Tito“ von Wolfgang Amadé Mozart im Repertoire mechanischer Musikinstrumente⁹

Bei Konzertaufführungen mit mechanischen Musikinstrumenten wurde naturgemäß das ästhetische, soziologische und psychologische Umfeld der Opernfiguren weitgehend vernachlässigt. Das sängerische Prunkstück, die Da-capo-Arie, wirkte bei formaler Absolutierung geradezu antidramatisch. Dies führte zu einer „verhängnisvolle[n] Isolierung“¹⁰, denn die einem mechanischen Instrument übertragenen Opernummern waren aus dem Zusammenhang ausgeklinkt.

Wie im folgenden dokumentiert, wurden aus *La clemenza di Tito* die virtuoson Abgangsarien mit obligaten Holzblasinstrumenten, die letzte Arie der Vitellia und die Ouvertüre sowie der Marsch des ersten Aktes auf mechanische Instrumente übertragen. Ob das Publikum etwas mit dem Sujet verbunden oder sich gar an Mozarts denkwürdiges, von ihm eigenhändig in sein Werkverzeichnis eingetragenes Notat „ridotta à vera opera“¹¹ erinnert hat, erscheint mehr als fraglich. Was einzig zählte, war die auf instrumentale Virtuosität übertragene Gesangsakrobatik, eine allgemeine Modeerscheinung. Spätestens im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde die Gattung Opera seria aufgrund ihrer orchestralen und formalen Weiterungen mißverstanden als „Konzert in Kostümen“¹².

Die Vorführung der mechanischen Musikinstrumente fand oft in spektakulär angekündigten Konzerten oder *Musicalisch-declamatorischen Akademien* statt. Geboten wurde eine lose Folge von Ouvertüren, Sätzen aus Sinfonien sowie virtuoson Bearbeitungen von Arien. Für jeden Zuhörer sollte etwas dabei sein. Das Mosaik, „bunt, gegensätzlich“, war Trumpf¹³. Das erste

⁶ Vgl. Albert Protz, *Mechanische Musikinstrumente*, in: MGG, Band 8, Kassel 1960, Sp. 1868–1880.

⁷ Finscher, *Die Opera seria*, S. 28.

⁸ Hans-Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, Leipzig 1878, S. 5.

⁹ Vgl. Hiltner, *La clemenza di Tito*, S. 155f.

¹⁰ Finscher, *Die Opera seria*, S. 31.

¹¹ Franz Giegling, *Zur Entstehung von La clemenza di Tito*, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 20, S. VIII.

¹² Finscher, *Die Opera seria*, S. 31.

¹³ *Wiener Theater-Zeitung*, 39. Jg. 1836, S. 302.

mechanische Musikinstrument, für das eine Pièce aus *La clemenza di Tito* nachweisbar ist, heißt „Das Mechanische Orchester“¹⁴.

Das Mechanische Orchester

Der aus Baden bei Wien gebürtige Uhrmacher Johann Georg Strasser (Straßer) stellte das Instrument im Jahre 1801¹⁵ erstmalig in St. Petersburg vor. In Form eines antiken Tempels angelegt, soll es mit seinen Stimmen ein ganzes Orchester ersetzt haben. Während der ersten Präsentation in St. Petersburg standen folgende Werke im Programm:

„1) Overture de l'Opéra: la Flûte magique de Mozart. 2) Concerto pour le Fortépiano in F de Mozart. 3) Allegro du même Concert de Mozart. 4) Allegro assai du même Concert de Mozart. 5) Overture, Marche et Chorus de l'Opéra: la Clemenza di Tito, de Mozart. 6) Concerto pour le Fortépiano in B de Mozart. 7) Andante du même. 8) Allegro vivace du même. 9) Adagio, Allegro et Rondeau d' Eberl [für dieses Werk komponi[er]t]. 10) Sinfonie militaire de Haydn. 11) Fantasie á 4 mains de Mozart“¹⁶.

Dem mit einer Uhr gekoppelten Instrument, das „Stunden, Minuten, und astronomische Sekunden“¹⁷ anzeigte, wurde „imposante Macht“ bescheinigt. Die Musikvorträge sollen sich durch „bedeutendes Leben und eine angenehme Mannigfaltigkeit“¹⁸ ausgezeichnet haben. Ein weiterer „Hauptvorzug“ beim Mechanischen Orchester war, „daß es nicht bloß ein crescendo und sforzando, sondern sogar auch ein tempo rubato“¹⁹ nachformen konnte.

Das Panharmonicon

behandelt die *Allgemeine musikalische Zeitung* in einem mehrspaltigen Bericht mit dem Titel *Etwas von der Leipziger Oster-Mess-Musik, von einem Oster-Mess-Fremden*²⁰. Danach hatte das Instrument auch die Overture zu *La clemenza di Tito* in seinem Repertoire:

„Ich trat in den Börsen-Saal, wo Hr. Gurk aus Wien sein Panharmonicon aufgestellt hatte. Ich fand erstens eine zahlreiche Gesellschaft, zweytens an Hrn. Gurk einen bescheidenen, über sein Instrument ohne alles Geheimthun sprechenden Mann und drittens einen Zettel, der ausser mehreren für dies Instrument geschriebenen Stücken von jüngern Wiener Componisten das Andante aus Haydns Militair-Symphonie, Mozarts Overture zum Titus, das Rondo aus Beethovens Septett u. dgl. versprach“²¹.

Die anschließende sozialkritische Bemerkung „man braucht keine Menschen, nur gute Maschinen [...], das Schönste ersetzt man durch Surrogate“²² läßt aufhorchen, zumal in dieser Zeit.

¹⁴ Nähere Angaben in: Gustav Schilling, *Orchester*, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1840ff., S. 271.

¹⁵ Bei Schilling wird diese Angabe mit 1802 datiert, ebda., S. 271.

¹⁶ *AmZ* 3 (1800–1801), Sp. 738.

¹⁷ Schilling, *Orchester*, S. 271.

¹⁸ *AmZ* 3 (1800–1801), Sp. 737.

¹⁹ Schilling, *Orchester*, S. 271.

²⁰ Sämtliche Zitate aus: *AmZ* 12 (1810), Sp. 561–567.

²¹ Ebda., Sp. 561.

²² Ebda., Sp. 564.

Das Apollonicon²³

führte ebenfalls die Ouvertüre zu *La clemenza di Tito* in seinem Repertoire. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* ist zu lesen, daß dieses Instrument die „Gesamtwirkung vieler Instrumente“ hervorbringe und „großen Beyfall“ finde. Im weiteren wird davor gewarnt als vor einer „Gewerbmaschine, die den Menschen das Brod nehmen“ werde. Für die Bedienung waren maximal fünf bis sechs Personen erforderlich.

Unter Hinweis auf eingespielte Ouvertüren von Mozart und Cherubini wurden die besonderen Qualitäten hervorgehoben:

„Die schönsten, reichsten Ouverturen von Mozart und Cherubini werden durch dieses Instrument, wie von einem Orchester, mit der höchsten, bewunderungswürdigsten Präcision aufgeführt“²⁴.

Auch von der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wurde das Apollonicon detailliert beschrieben:

„Die neue Orgel [Apollonicon] verbindet mit grosser Zartheit und Anmuth die imponierendste Stärke des Tons. Sie kann durch einen, oder mehrere Spieler zugleich behandelt werden, und sich durch Walzen, auf welche grosse, vortreffliche Musikstücke – z. B. Mozarts Ouverture zu ‚[La] Clemenza di Tito‘, Cherubinis Ouverture zu ‚Anacreon‘, grosse Chöre aus Haydns ‚Schöpfung‘ etc. gesetzt sind, sehr schön ausnehmen“²⁵.

Das Chordaulodion

wurde von dem Dresdener Akustiker Friedrich Kaufmann²⁶ entwickelt. In der *Biographie Universelle* des Pariser Enzyklopädisten François-Joseph Fétis wurde Kaufmann als „Akustiker, Mechaniker und Tonkünstler“²⁷ bezeichnet. Ohne seine Grundlagen hätte die Entwicklung des Bellonèon [Trompeter-Automat], des Chordaulodion und Harmonichord nicht so zügig vorangehen können²⁸. Kaufmanns Vater Johann Gottfried gebührt das Verdienst, bereits 1789 die Claviharpe, eine Flöten- und Harfenuhr, ein als „beaucoup d'honneur“²⁹ bezeichneter Geniestreich, entwickelt zu haben. Vater wie Sohn vermochten ihre Instrumente gut zu vermarkten; die Beiträge in der musikalischen Fachliteratur legen ein beredtes Zeugnis dafür ab.

Das Chordaulodion bestand aus einem Saiten- und einem Flötenwerk in sinnreicher Zusammensetzung³⁰. Die Klänge vermischten sich in einer „vom Künstler verbürgten Unverstimmbarkeit (Indiscoedabilité)“, was als Vorzug etwa gegenüber dem Panmelodium oder Componium galt³¹. Ein Redakteur der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erwähnt bei einer ersten Beschreibung des Instrumentes im Jahre 1819 den Vortrag der Ouvertüre zu *La clemenza di Tito*:

²³ *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 1 (1817), Sp. 426, Miscellen.

²⁴ Ebd., Sp. 426.

²⁵ *AmZ* 20 (1818), Auszüge aus Briefen.

²⁶ Vgl. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, Tome Quatrième, Paris 1862, S. 489f.

²⁷ *Biographie universelle*, S. 489f.

²⁸ Schilling, *Orchester*, S. 58.

²⁹ *Biographie universelle*, S. 489.

³⁰ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 9 (1824), S. 699.

³¹ Ebd., S. 699.

„Den 7ten gab Hr. Friedr.[ich] Kaufmann aus Dresden eine musikalische Abendunterhaltung auf den von seinem sel. Vater und ihm erfundenen Harmonichord, Chordaulodion und Trompeter-automat. Das Chordaulodion gab die Ouverture aus Mozarts Titus“³².

Im Jahre 1841 kündigten die beiden Konkurrenzblätter, die *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* und die *Wiener Theater-Zeitung*³³, am gleichen Tage eine Präsentation des Chordaulodions in Wien an, wieder mit der Ouvertüre aus *La clemenza di Tito*:

„Heute um die Mittagsstunde wird der Acustiker Friedrich Kaufmann [...] eine zweite musikalische Akademie mit dem von ihm erfundenen und gefertigten Harmonichord, Chordaulodion, Salpingion und Trompet-Automat zu geben die Ehre haben. – Vorkommende Stücke sind: Erste Abtheilung.1.) Ouverture aus der Oper ‚La Clemenza di Tito‘, von Mozart“³⁴.

Die *Allgemeine musikalische Zeitung* stellte 1829 als ein neues mechanisches Musikinstrument das

Orchestrion³⁵

vor und verwarf es gleichzeitig als „Automatenorchester“³⁶. Es führte zwei Nummern aus *La clemenza di Tito* in seinem Repertoire und hat damit auf seine Weise die Rezeption der Oper bis weit ins 19. Jahrhundert hinein beeinflusst. Seinem Aufbau nach bestand das Instrument aus drei Walzen mit folgenden Registern: Erste Walze – drei Flötenregister; zweite Walze – eine Physharmonica; dritte Walze – Mischung aus 25 Naturflöten, 15 Waldhörnern, 15 Trompeten, zwei Pauken, ein Paar türkischen Becken und einer großen Trommel.

Der Bericht in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* lautet:

„Zwey Spieluhren-Fabrikanten, Christian Heinr.[ich] und Joh.[ann] Bauer haben [...] ein von ihnen verfertigtes grosses Orchestrion öffentlich zur Schau ausgestellt. [...] folgende von dem k. k. Hoforganisten, Herrn Simon Sechter arrangi[erte] Musikstücke [wurden] mit möglichst denkbarer Accuratesse und Präcision abgespielt: [...] 6. Ouverture und Marsch aus Titus“³⁷.

Zum Programm gehörten außerdem die Ouvertüre zu *Die Jagd* von Etienne Nicolas Méhul, zwei Arien aus Gioacchino Rossinis Oper *Der Barbier von Sevilla*, Joseph Haydns „*Gott erhalte Franz, den Kaiser*“ und die englische Hymne „*God Save the King*“ in Variationen von Sigismund Neukomm.

Ebenfalls in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts trat als ein neues mechanisches Musikinstrument die sechsoktavige

Physharmonica

auf den Plan. Hier sind keine Umsetzungen aus Mozarts *La clemenza di Tito* nachweisbar. Jedoch erklang zu einer Präsentation des Instrumentes 1823 im Wiener Landständischen Saal im Rahmenprogramm als Einleitung orchestral die *Titus*-Ouvertüre:

³² 21 (1819), Sp. 397.

³³ 34 (1841), S. 1316.

³⁴ *Allgemeine Wiener Musik Zeitung* 1 (1841), S. 628.

³⁵ Sämtliche Zitate aus: 31 (1829), Sp. 78.

³⁶ Nicht zu verwechseln mit den sogenannten *Piano-orchestrions*, vgl. *The New Grove dictionary of music and musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Band 12, London 1980, S. 8.

³⁷ 31 (1829), Sp. 78.

„Legneni's Abschieds-Concert, Sonntag, den 5. Jänner 1823 im landständischen Saale. 1.) Overture aus ‚Titus‘, von Mozart, mit wenig Feuer, besonders schleppend war der(!) Fagott. [...] Divertissement für die 6-octavige Physharmonica und das Pianoforte“³⁸.

Wie ersichtlich, gingen Neuerungen im Musikinstrumentenbau meistens von Spezialisten aus Musikzentren wie Wien und Sachsen aus. Mit diesen Instrumenten sollte der Wunschraum vieler Musiker und das Idealziel der Instrumentenbauer verwirklicht werden, nämlich das „beliebig lange Halten von Tönen und das beliebig starke Lauter- oder Leiserwerdenlassen von Tönen auf einem Musikinstrument“³⁹. Die Instrumentenbauer wollten nicht mehr lediglich Vorhandenes weiterentwickeln, sondern sie suchten nach dem Umschlag in neue Qualitäten. Daß sich unter den Melodien der „Erzeugnisse von Uhrmachern, Mechanikern und Instrumentenbauern“ auch Ausschnitte aus der Oper *La clemenza di Tito* befanden, war nicht von vornherein vorauszusetzen⁴⁰. Es beweist einerseits, daß Mozarts Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren festen Platz gefunden hatte. Andererseits besaßen diese Musikwerke eine Indikatorfunktion für den Publikumsgeschmack. Für die Piècen aus der letzten Seria Mozarts entschieden sich die Hersteller mechanischer Musikinstrumente nur deshalb, weil die Akzeptanz beim Publikum vorausgesetzt werden konnte. Sie gehörten eine Zeit lang zu jenen garantiert erfolgreichen Stücken, mit denen sich die Anschaffung für den Käufer rentierte.

Die Musiksammlung der Grafen zu Solms-Laubach: Instrumentalmusikdrucke bis ca. 1850

von Claudia Döbert, Bensheim-Auerbach

Die Noten im Besitz der Grafen zu Solms-Laubach befinden sich in der Schloßbibliothek, die in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist¹. Hier stellen sie in Anbetracht des Umfangs der Bibliothek von ungefähr achtzigtausend Bänden zwar eine Randgruppe dar, sind aber unter anderem wegen kostbarer Erstausgaben und verlagsgeschichtlich bedeutsamer Exemplare sehr interessant.

Schwerpunkte des Bücherbestandes bis 1900 sind: Rechtswissenschaften, Literatur, Sprache, Geschichte und Theologie. Die Musik nimmt mit knapp zwanzig Bänden einen verschwindend geringen Anteil ein.

Notendrucke sind aus der Zeit ab dem Ende des 18. Jahrhunderts erhalten. Daneben befinden sich einige Notenhandschriften in der Bibliothek, darunter Abschriften, Kompositionen von Mitgliedern des Hauses Solms, insbesondere von Emma Solms-Lich (1876–1956) – sie ließ auch eigene Werke drucken –, einer Urgroßmutter des jetzigen Grafen Karl Georg. Weiterhin sind unter den Handschriften z. B. Kompositionen des „Fürstlich Solms-Braunfelsischen Hofcomponisten“ Gustav Muhle (beispielsweise ein Fest-Marsch aus dem Jahr 1838). Aus dem Zeitraum 16.–18. Jahrhundert beherbergt die Bibliothek einige Gesangbücher und zwei Bände mit handgeschriebenen Antiphonen (1717).

³⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 7 (1823), Sp. 48.

³⁹ Hans-W. Schmitz, *Die Familie Kaufmann. 150 Jahre Entwicklung der selbstspielenden Musikinstrumente*, in: *Das Mechanische Musikinstrument* 8 (1983), S. 10.

⁴⁰ Schmitz, *Die Familie Kaufmann*, S. 11.

¹ Ernst Otto Graf zu Solms-Laubach, *Aus dem Schloß der Grafen zu Solms-Laubach*, Bd. 6: *Die Laubacher Bibliothek*, Frankfurt am Main 1957, S. 3.