

# GEORG BENDA.

## Zum Problem der böhmischen Musiker-Emigration.

### Auszug<sup>1</sup>.

#### *Des II. Teiles I. Band: Gotha 1750—1774.*

Dieser Band behandelt die geistes- und musikgeschichtlichen Voraussetzungen, die die Grundlagen des künstlerischen Wachstums Georg Bendas in Gotha 1750—74 bildeten. Der II. Band des II. Teiles wird dann die kritische Analyse und ein synthetisches Bild der kompositorischen Tätigkeit Bendas in diesem Zeitraume bringen.

### I. Aufklärung in Gotha.

Es werden die Geistesströmungen untersucht, die auf die künstlerische Gestaltung Bendas in Gotha Einfluß übten. Im Jahre 1750 ist Benda nach Gotha in eine Stadt gekommen, die zu den wichtigsten Brennpunkten der Aufklärung in Deutschland gehörte. Um die Gestalten der geistreichen aufgeklärten Herzogin Luise Dorothee und ihrer Hofmeisterin Frau v. Buchwald bildete sich ein äußerst regsames geistiges Leben, zu welchem die größten Männer der französischen Aufklärung mit Hochachtung emporblickten. Das, was hierüber bisher aus dem Buche Jennys v. der Osten (Luise Dorothee, Leipzig, 1893) bekannt ist, wird auf Grund der Korrespondenz Voltaires, J. J. Rousseaus und Grimms „Correspondance littéraire“ ergänzt und erweitert. Für die Geistesrichtung Gothas um 1750 ist vor allem der scharf ausgeprägte Voltairianismus kennzeichnend, obwohl Luise Dorothee nicht in allem

<sup>1</sup> Meinem Kollegen Dr. Eugen Dostál danke ich herzlich, daß er mir bei der Zusammenstellung dieses Auszuges behilflich war.

Voltaire zustimmte. In Fragen der Religion teilte sie keineswegs den deistischen Standpunkt ihres Freundes, indem sie mit ihrem Glauben an Protestantismus und Tradition festhielt. Beide, Voltaire und die Herzogin, begegneten sich mit gegenseitigem Verständnis auf der Plattform der Toleranz und der unbedingten Achtung der Menschenrechte (S. 15—24). Von Wichtigkeit für die künstlerischen Geistesströmungen in Gotha ist die Verbindung Melchior Grimms mit dem Hofe Luise Dorothees. Obzwar Grimm bei weitem nicht eine so ausgeprägte, initiative und kämpferisch stürmische Natur vorstellt wie Voltaire, obzwar er also für das aufgeklärte Gotha bei weitem keine so führende Persönlichkeit bedeutet, wie der „Patriarch von Ferney“, ergänzte er doch die Welt des Voltairianismus durch seine umsichtsvolle, intelligente Informationen über das kulturelle, politische und gesellschaftliche Leben in Paris. Seine „Correspondance littéraire,“ deren Anfänge mit dem Hofe von Gotha verbunden sind, bedeutet eine hochwichtige Quelle für die Gothaer Atmosphäre und die aufgeklärte Herzogin (S. 24—29). Von den Enzyklopädisten waren in Gotha persönlich bekannt d’Alembert und Helvétius, obzwar auch die anderen Führer der Aufklärung, z. B. Diderot, auf Grund ihrer Werke in Gotha geschätzt wurden. Eine für das Melodrama Bendas wichtige Episode bildet das Verhältnis Luise Dorothees zu J. J. Rousseau. Die Herzogin verhielt sich Rousseau gegenüber zunächst kritisch und reserviert, gewiß unter dem Einflusse Voltaires und Grimms. Je mehr aber Rousseau durch die Verfolgung seiner Feinde litt, desto mehr wandten sich die Sympathien der toleranten, aufgeklärten Herzogin dem Genfer Bürger zu. Im J. 1765 versuchte sie sogar Rousseau dazu zu bringen, er möchte sich Gotha zum ständigen Asyl wählen und wollte ihm die möglichsten Rücksichten an ihrem Hofe entgegenbringen. In Gotha waren also Rousseaus Leben und seine Bestrebungen sehr genau bekannt — eine Tatsache, die für die Frage des Melodramas von Wichtigkeit ist (S. 31—34).

Das Bild der Aufklärung in Gotha wird durch einige Persönlichkeiten ergänzt, die am Hofe Luise Dorothees dem geistigen Leben eine lebendige Fülle zu geben vermochten. Es waren der Hofmeister Thun, Oberkonsistoriumsrat Klüpfel, ein Freund von J. J. Rousseau, Hofmarschall Hans Adam Studnitz und vor allem

Graf Gustav Adolf Gotter, dessen persönliches Verhältniss zu dem Maler-Emigranten aus Böhmen, Joh. Kupecký, für die Sympathien kennzeichnend ist, die dieser Staatsmann den Emigranten aus Böhmen entgegenbrachte (S. 39—42). Das Bild der Aufklärung in Gotha wird durch die Freimaurerei ergänzt, die, durch den Grafen Gotter nach Thüringen eingebürgert, bald eine Reihe von Anhängern am Gothaer Hofe fand. Auch diese Tatsache ist für Georg Benda von Wichtigkeit, denn Benda gehörte dem freimaurerischen Bunde in Gotha an (S. 43—44).

Neben der voltairianischen und enzyklopädistischen Aufklärung erfüllte auch eine andere Richtung die geistige Atmosphäre in Gotha. Es war der Pietismus und die daraus entstandene Bewegung der Anhänger der Herrnhutergemeinde in Neudietendorf. Dieser Frage hat schon der Verfasser eingehende Studien in der Zeitschrift *Časopis Matice Moravské*, Jg. 53, 1929, und in den Mitteilungen des Vereins für Gothaer Geschichte und Altertumforschung, 1930—31, gewidmet, wo er auf Grund der Quellenstudien im Staatsarchive in Gotha, im Archive der Herrnhutergemeinde Neudietendorf und im Archivium Fratrum in Herrnhut die Bemühungen der „Mährischen Brüder“, in Neudietendorf eine Gemeinde mit eigener Kirchenverfassung nach dem Muster der „Böhmischen Brüder“ zu gründen, verfolgte. Diese Tendenzen der „Mährischen Brüder“ fanden von Seiten des Grafen Gotter und der Herzogin lebhafte Unterstützung und Sympathien, ein Umstand, den die Berichte des Herrnhuter Gesandten Major Lützows lebhaft beleuchten. Es entspann sich ein Kampf zwischen dem aufgeklärten Hofe Luise Dorothees und dem streng orthodoxen Kirchenrat Cyprian, der in den Bemühungen der „Mährischen Brüder“ eine Gefahr für die kirchenrechtliche Hoheit des Gothaer Konsistoriums erblickte. Diese Episode fällt zwar in die Zeit, ehe Benda nach Gotha als Maestro gekommen war (1742—1748), aber für Benda ist auch diese Bewegung der „Mährischen Brüder“ folgenschwer. Denn die „Mährischen Brüder“, unter welchen in Gotha einige der tatkräftigsten religiösen Emigranten aus Mähren (David und Johann Nitschmann) wirkten, verbreiteten in Gotha eine eingehende Kenntnis der Reformationsgeschichte Böhmens von der Zeit Johannes Hus' an, hauptsächlich die der „Böhmischen Brüder“.

Dadurch wurde also in Gotha der Weg für den Musiker-Emigranten Georg Benda geebnet, dessen Eltern zu den religiösen Schwärmern gehörten, die in der Zeit der gegenreformatorischen Verfolgungen unter Karl VI. ihre Heimat verließen, um in der Fremde in ihrem Glauben ungehindert leben zu können. Georg Benda gehörte zu den Emigranten, in denen Gotha achtungswürdige Männer kennengelernt hatte. Er kam aus dem Lande, wo die Treue zu den Idealen als höchstes Gut dieses Lebens galt (S. 44—58).

## II. In der neuen Heimat.

In diesem Kapitel werden quellenmäßig die äußeren Umstände geschildert, unter denen Georg Benda nach Gotha gekommen ist und sich dort ansässig machte. Nach dem Tode des Gothaer Kapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel (27. Nov. 1749, 6 Uhr früh) meldete sich um die Kapellmeisterstelle der Berliner Komponist Johann Friedrich Agricola (Gesuch vom 5. I. 1750, S. Anmerkung 2, S. 26). Obzwar Agricola für sich wichtige Gründe anzuführen wußte — er war Schüler von J. S. Bach, C. H. Graun und Joachim Quantz —, erschien als Stölzels Nachfolger in Gotha der bisher unbekannte zweite Violinist der königlichen preußischen Kapelle, der Musiker-Emigrant Georg Benda. In der 2. Hälfte Februar 1750 „ließ er sich beim Hofe in Gotha hören“ und am 1. Mai 1750 wurde er als Maëstro verpflichtet. Bei diesem Siege über Agricola kamen alle die Umstände zur Geltung, die im I. Kapitel als geeignet angeführt wurden, den Weg dem Musiker-Emigranten zu ebnen, vor allem die Sympathie des Grafen Gotter und des Hofes Luise Dorothees für die Emigranten aus Böhmen.

Nach einer kurzen Vorgeschichte der Gothaer Musikkapelle (Organisationsstatut aus dem Jahre 1676, Seite 67—68) wird der Stand der Kapelle unter Stölzel quellenmäßig geschildert (68 u. folg.). Stölzel hinterließ bei seinem Tode folgende Werke: 3 Tedeums, 31 Messen (davon 3 deutsche), Jahrgänge der Kirchenkantaten aus den Jahren 1720—21 (138 Stück, also doppelt), 1722—23 (71 St.), 1725—26 (132 St., doppelt), 1729—30 (140 St., doppelt), 1732—33 (72 St.), 1733—34 (71 St.), 1737—38 (69 St.), 1743—44 (70 St.), also 8 Jahrgänge, im ganzen 902 Kirchenkantaten. Ferner 34 Stücke Passionsmusik, 51 Stücke Musik zu

Andachten an Fastensonntagen, 77 Kantaten zu Geburtstagen des Fürsten und zum Landtage in Altenburg, 25 Vesperkantaten, 12 Trauerkantaten, 20 Stück zur Beichte und Kommunion, 7 Oratorien (davon 1 lateinisches, sonst deutsche), 30 Opern und Sere-naden, 97 Tafelstücke, 1 Werk Eremitenmusik, 1 Werk „Stift Musik“, Das Landleben, Das Stadtleben, L'amore contra l'amore, Ode aus Horatius, 94 Sinfonien, 18 Ouverturen, 2 „starcke“ Sin-fonien à la France, 23 Konzerte, 12 Sonaten, 18 Trios, 1 Quatro. Durch dieses Verzeichnis, das Benda 1750 niedergeschrieben hatte, wird das Bild der kompositorischen Tätigkeit Stölzels, welches J. A. Hiller (Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten, 1784, 226 u. f.) verzeichnet, erheblich ergänzt. Es ist daraus ersichtlich, welche außerordentliche Erscheinung Stölzel war und wie es sehr not-wendig ist, diesem großen Zeitgenossen J. S. Bachs eine eingehende Monographie zu widmen.

Der Stand der Musikkapelle unter Stölzel wird S. 72—75 auf Grund der Gothaer Quellen geschildert.

Benda übernahm bei seinem Eintritt in die herzoglichen Dienste diesen Stand, dessen Systemisation bis zum J. 1778 nicht geändert wurde. Marpurgs Bericht über die Gothaer Kapelle im Jahre 1754—55 (Beiträge 1755) wird auf Grund des Quellenmaterials aus dem Thüringer Staatsarchive ergänzt (S. 76—86). Die Orga-nisation der Hof- und Garde-Oboisten-Bande und der Hoftrompeter war in Gotha dieselbe, wie an anderen damaligen Höfen (S. 83—86). Die Hauptpflicht der Gothaer Kapelle war die Beistellung der Kirchen-musik, der Schloßmusik, wobei „große“ und „kleine“ Musik unter-schieden wurde, die „Aufwartung“ im Vorgemach der herzoglichen Familienmitglieder und ferner die Musik bei den Schauspielen. Opernvorstellungen gab es in den Jahren 1750—1765 in Gotha nicht. Daraus erhellen auch die Pflichten des Kapell-meisters, der außerdem die nötige Kirchen- und Schloßmusik zu komponieren hatte. Benda trachtete als Kapellmeister, den künstlerischen Ruf seiner Kapelle auf eine immer höhere Stufe zu bringen, was ihn bald in Konflikt mit der Organisation der Hoftrompeter brachte (S. 91—94).

In wirtschaftlicher Hinsicht lebte Benda in Gotha im ganzen in günstigen Verhältnissen (S. 95—97). Seine soziale

Stellung wurde 1. März 1765 dadurch geregelt, daß er in die 10. Klasse der Hofordnung eingereiht wurde (S. 97—98). Am 27. August 1770 wurde er zum „Kapelldirektor“ ernannt. In Gotha entsteht ein neuer, Thüringer Zweig der Familie Benda. Georg lebte da zuerst mit seiner Schwester Anna, welche von Dezember 1750 Mitglied der herzogl. Kapelle wurde und als Sängerin bedeutende Dienste leistete. Sie heiratete im Mai 1751 den tschechischen Violinisten Dismas Hataš (Hattasch), der aus Vysoké Mýto (Hohenmaut) in Ostböhmen gebürtig war. Es bildete sich also in Gotha eine kleine Kolonie der Musiker-Emigranten aus Böhmen, zu der auch der Waldhornist Joh. Hötzel aus Rokytitz (in Nordostböhmen) gehörte (S. 96—100). Benda selbst gründete seinen eigenen Haushalt mit seiner Gemahlin Christine Eleonore Leichner (getraut 23. XI. 1751), der Tochter des Kanzlei- und Hofadvokaten Joh. Andr. Leichner († 30. XI. 1729) und der Stieftochter des Rektors des Gothaer Gymnasiums Joh. Heinr. Stuss. So trat Georg Benda in enge Verbindung mit der Blüte der Gothaer bürgerlichen Intelligenz (S. 100—103). Der Ehe Bendas entsprossen 7 Kinder (S. 101—102, 103). Christine Eleonore Benda, geb. Leichner, starb am 1. August 1768.

### III. Künstlerische Strömungen in Gotha.

Die Aufklärung als allgemeine Grundlage des geistigen Lebens Gothas 1750—74 brachte auch eine ausgeprägte Richtung der ästhetischen Anschauungen mit sich, die für die künstlerische Entwicklung Bendas von großer Tragweite war. Die im I. Kapitel dargestellte äußerst rege Verbindung Gothas mit der Pariser Aufklärung, hauptsächlich mit den Enzyklopädisten, führte beim Hofe Luise Dorothees die Kenntniss der damaligen französischen Ästhetik ein, die durch Charles Batteux beherrscht wurde. Die bekannten naturalistischen ästhetischen Grundsätze Batteux' wurden in Gotha, allerdings mit einigen Modifikationen, durch die führenden Geister der französischen Aufklärung verbreitet. Es war dies z. B. d'Alembert, dessen Discours préliminaire de l'encyclopédie (1751) am Gothaer Hofe gut bekannt war (S. 109—111). Vor allem aber hatte für die ästhetischen Anschauungen am Gothaer Hofe die größte Wichtigkeit Melchior Grimm,

dessen „Correspondance littéraire“ zu den Hauptquellen gehört, aus denen der Gothaer Hof Belehrungen und Informationen über das kulturelle Leben in Paris schöpfte (siehe das I. Kap.). Es werden die ästhetischen Ansichten Grimms Vorgänger Raynal und auch Grimms Ästhetik kritisch untersucht, und zwar auf Grund eines Aufsatzes desselben *Du poème lyrique* 1765 aus der *Encyclopédie* und seiner *Correspondance littéraire*. Da in der bisherigen Literatur Grimm nur als Pamphletist und als ein bekannter Buffonist ohne irgend welche feste ästhetischen Ansichten galt, wird diese Anschauung (Goldschmidt, *Die Musikästhetik* des 18. Jahrh., 301) richtiggestellt. Zuerst wird das Verhältnis zwischen Grimm und J. J. Rousseau untersucht. Es ergibt sich, daß auf die Wandlung in Grimms ästhetischen Ansichten im Jahre 1752 Rousseau den bestimmenden Einfluß hatte (S. 117 bis 123). Als Ästhetiker lehnt sich Grimm an den ästhetischen rationalistischen Naturalismus Batteux' an, modifiziert ihn aber durch den Begriff der Illusion. Er gelangt also zu einem „illusionistischen Naturalismus“, wodurch er sich beträchtlich Bodmer, Ramler und Algarotti annähert. Davon ausgehend, geht Grimm in seinen weiteren Folgerungen keineswegs konsequent vor. Auf seinen, wengleich modifizierten ästhetischen Naturalismus sich stützend, bekämpft er die französische Oper als etwas Unnatürliches, obzwar gerade diese Oper dem ästhetischen Naturalismus bei weitem mehr entsprach, als die italienische. Dabei gelangt er aber zu einigen feinen Beobachtungen, indem er z. B. den Dualismus zwischen Arie und Rezitativ in der italienischen Oper psychologisch zu ergründen versucht. Im ganzen gesagt: Grimm opfert seine klugen Beobachtungen seiner einseitigen Einstellung gegen die französische Oper. Durch seine *Correspondance littéraire* wurde der Gothaische Hof im Sinne des Buffonismus und der Feindschaft gegen die französische Oper informiert (S. 132—141). Diese Richtung wurde auch durch die Verbindung mit den anderen Enzyklopädisten verstärkt.

Neben dieser offiziellen Richtung der ästhetischen Ansichten hatten auf Bendas künstlerische Entwicklung jene Anschauungen einen Einfluß, die er in den deutschen Musikzeitschriften kennenlernte. Es handelt sich hauptsächlich um Marpurgs Beyträge

und Hillers Wöchentliche Nachrichten, denen Benda nahe stand, denn diese Zeitschriften brachten Nachrichten über sein Wirken in Gotha. Die ästhetischen Ansichten in Deutschland entwickelten sich unter dem Einflusse des französischen ästhetischen Naturalismus. Für Gotha ist es kennzeichnend, daß die erste deutsche Übersetzung der Hauptschrift Batteux' in Gotha erschien (1751), und daß der Übersetzer P. E. Bertram am Gothaer Hofe lebte (S. 143). Die Untersuchungen wenden sich dann den ästhetischen Anschauungen der erwähnten Zeitschriften zu (S. 144—147). Neben den damals geläufigen Fragen über den ästhetischen Naturalismus, Sensualismus, über das Verhältnis zwischen der französischen und italienischen Oper, war damals im Vordergrund des Interesses die Frage der deutschen Oper. Nach dem traurigen Verfall der deutschen Oper um 1740 wurde die Forderung einer Wiedergeburt der deutschen Oper in Deutschland immer brennender. In Gotha selbst trat damit der Tenorist Dressler in seiner Schrift Fragmente einiger Gedanken des Musikalischen Zuschauers, 1767, hervor (S. 149—150).

Georg Benda, der von Haus aus eine tief denkerische Natur war (siehe den I. Teil), verfolgte alle diese Strömungen, die sich im geistigen Gotha kreuzten, mit großem Interesse. Seine letzten Jahre, die er als philosophischer Denker verbrachte, zeugen ex post, welches Verständnis er den zeitgenössischen Gedankenströmungen entgegenbrachte. Deshalb war alles das, was sich in Gotha in seine Seele einprägte, von sehr großer Tragweite für seine künstlerische Entwicklung. Aus dem Musiker-Emigranten, der aus seiner Heimat eine frische, urwüchsige Musikalität mitbrachte, er wuchs in Gotha beim regen Zusammenwirken aller der geistigen Kräfte, die die französische Aufklärung in Gotha hervorgerufen hatte, eine künstlerische Erscheinung, die die vererbten Gaben, welche sie sich aus ihrer Heimat mitbrachte, mit einer tiefen Kraft des Denkens zu verknüpfen vermochte. Die Verbindung einer Spontaneität mit dem damaligen Rationalismus — das ist die Grundlage, aus welcher Bendas Individualität hervorstach, wie in weiteren Bänden dieser Monographie gezeigt werden wird.



#### IV. Musik und Theater in Gotha.

In diesem Kapitel wird untersucht, welche Eindrücke Benda in Gotha aus dem Musik- und Theaterleben empfing und was davon für seine künstlerische Entwicklung wichtig war. In musikalischer Hinsicht gehörte Gotha keineswegs in die Reihe der großen Höfe, bei denen ein prunkhaftes Musikleben mit der Oper an der Spitze zu den nötigen Begleiterscheinungen des Hofes gehörte. In Gotha wurden im Zeitraume 1750—1765 keine Opern aufgeführt und das musikalische Leben war nur auf die Kirchen- und Schloßmusik beschränkt. Trotzdem aber wußte Benda in Gotha mit den wichtigsten Erscheinungen der deutschen Musik in Verbindung zu treten. Vor allem war es Stölzel, dessen Werke Benda gut kannte und über welche er sich noch 1778 mit großer Hochachtung äußerte. Neben Stölzel war in Gotha und Umgebung Telemann gut bekannt. Benda ergänzte diese musikalische Eindrücke außerdem durch eine rege Verbindung mit Berlin, eine Verbindung, die hauptsächlich durch Bendas Bruder Franz, den berühmten Violinisten, unterstützt wurde. Aus Berlin ließ sich Benda die Opern C. H. Grauns schicken, so daß er fast alle Opern Grauns, die nach seinem Abgange von Berlin dort aufgeführt wurden, aus den angekauften Partituren kennen lernte (S. 159—160). Daneben sammelte er auch Hasses Oratorien, so daß er — obzwar in Gotha ohne praktische Berührung mit der Oper — dennoch mit der dramatischen Musik Grauns und Hasses in steter Verbindung stand — ein Umstand, der für den künftigen Schöpfer des Melodramas und Singspiels von Wichtigkeit ist. Von anderen deutschen Komponisten kommt in die Nähe Bendas K. Ph. Em. Bach, den Benda ohnedies aus Berlin persönlich kannte. Von lokalen Erscheinungen, die in Gotha und Umgebung damals bekannt waren, ist Joh. Friedrich Doles, Joh. Just. Kramann, Joh. Andr. Schieck, Ernst Wilh. Wolf u. a. hervorzuheben. Daneben besuchten Gotha viele Künstler aus Deutschland, von denen jeder dorthin eine neue Sphäre des musikalischen Interesses mitbrachte. (Siehe Verzeichnis S. 166—169.)

Im Vergleich mit dem musikalischen Leben Gothas war das Theaterleben bedeutend reger. Für den späteren dramatischen Komponisten Georg Benda ist diese Tatsache sehr wichtig. In Gotha

erschieden deutsche Theater-Unternehmer, von denen einige zu den bedeutendsten Deutschlands gehörten. Es war dies z. B. Fr. Neuberin, die bekannte Kämpferin für die „gereinigte Bühne“ im Sinne Gottscheds. Sie erschien für ihrer Theatertruppe zwar erst 1746 und 1748, also in einer Zeit, wo sie ihren Höhepunkt schon überschritten hatte, aber trotzdem kommt mit ihr nach Gotha mindestens ein Abglanz der höchsten damaligen Theaterbestrebungen Deutschlands (S. 174—176). Dann kam der Theaterprinzpal Fr. Schuh (1750) mit seiner Vorliebe für die Harlekinade und Stegreifposse (S. 176 bis 177). Heinrich Georg Koch ist wieder einer der besten Erscheinungen des damaligen Theaters. Sein Wirken in Gotha 1752 ist für Benda, den künftigen Singspielkomponisten auch deswegen von Interesse, weil sein Name mit den Anfängen des norddeutschen Singspiels Standfus' verbunden ist (S. 177—179). Fr. Ant. Berger, einer der Prinzipale der alten Hanswurst-Richtung, ist für das Theaterleben Gothas deswegen wichtig, weil an sein Wirken sich der erste Versuch knüpfte, in Gotha ein regelmäßiges Hoftheater zu gründen — also ein bisher unbekannter Vorgänger des Gothaer Hoftheaters aus dem Jahre 1775. Berger wurde 5. VIII. 1764 zum Hofkomödianten ernannt mit der Verpflichtung, 3 Monate im Jahr in Gotha spielen zu müssen. Dafür bekam er für jede monatliche Stagione 400 Thl. Dieser Versuch aber scheiterte bald (schon im März 1765) an der ewigen finanziellen Not Berger's (S. 179—182). Nach ihm erscheint noch kurz im Jahre 1765 der Unternehmer Merschy. Das Repertoire dieser Theatertruppen wurde hauptsächlich durch die französische Komödie und das französische Trauerspiel bestimmt. Es wurden in deutschen Übersetzungen Corneilles Cid und Polyeucte, Racines Mithridate, Molières Komödien, Regnards Democrit und Le Joueur und Voltaires Zaire und Alzière gespielt. Es erscheint auch die larmoyante Komödie Nivelles de la Chaussée (La Gouvernante). Das deutsche Schauspiel wurde durch Gottscheds Cato, Joh. El. Schlegels Canut, Melch. Grimms La Banise u. a. vertreten. (Siehe Anmerkungen 51 u. 71, S. 74 u. 76—77.)

Neben dem deutschen Theater wurde in den Jahren 1735—1764 im Schlosse Friedenstein das französische Theater gepflegt. Es war ein Hoftheater im eigenen Sinne des Wortes; die Darsteller

gehörten den Hofkreisen und der herzogl. Familie an. Also eine Liebhaberbühne, die ein treues Abbild der französischen kulturellen Interessen bildet, welche den Hof Luise Dorothees erfüllten. Es wurden Werke von Molière, Nivelle de la Chaussée, Marivaux, Madame de Graigny, de Boissy aufgeführt (siehe S. 183—185). Für das spätere Singspiel Bendas ist sehr wichtig, daß in diesem Repertoire Molière von der *larmoyanten* Komödie *Nivelles de la Chaussée* und *Marivaux'* gänzlich in den Hintergrund gedrängt wird. Benda wächst in Gotha unter dem Einflusse dieser Komödie, welche die Satyre Molières durch pathetische Sensibilität und durch einen naiven Optimismus ersetzt. Es sind dies Züge, die sich dann in Bendas Singspiel geltend machten.

Von noch größerer Wichtigkeit für die weitere Entwicklung Bendas war das Erscheinen des italienischen Intermezzo in Gotha. Ideell wurde es durch Grimm's Buffonismus vorbereitet, und außerdem war das Intermezzo und Buffa um 1750 an deutschen Höfen die verbreitetste und beliebteste musikdramatische Form. Denn einerseits entsprach es den geistigen Tendenzen der Aufklärung bei weitem mehr als die Opera seria, welcher noch immer Barockmerkmale anhafteten, andererseits war die Erhaltung des Intermezzos viel billiger als die der Seria, so daß es auch für kleinere Höfe leicht zugänglich war. Bevor das Gothaer Intermezzo ins Leben trat, mußte man die nötigen italienischen Sänger dafür engagieren. Die Gothaer Kapelle hatte zwar zwei italienische Sänger, Andr. Galetti und dessen Frau Elisabeth, die schon 1750 in fürstliche Dienste getreten waren. Diese zwei Künstler waren jedoch keine Intermezzo-Sänger; sie dienten als Kapellmitglieder und in der Zeit des Intermezzos hatten sie schon längst den Gipfel ihrer künstlerischen Bahn überschritten. Trotzdem beteiligte sich Galetti an dem neuen musikdramatischen Leben dadurch, daß er 1766 zwei Intermezzo-Libretti schrieb. Als Sänger, welche ausschließlich für das Intermezzo engagiert waren, erschienen in Gotha Leopold Burgioni, Nicol. Rosa (beide engagiert vom 23. Sept. 1765); Francesco Bianchi und dessen Frau (engagiert am 5. Juni 1767) und Bass-Buffo Sibylla (eng. am 11. Febr. 1767). Als Übersetzer ins Deutsche fungierte der Kanzleiaktuar A. S. Perrin (S. 191 bis 196). Das Intermezzo in Gotha ist eng mit der Herzogin Luise

Dorothee verknüpft. Sie war dessen Beschützerin. Es fängt an am 11. Sept. 1765 und hört auf mit dem Tode der Herzogin (22. Okt. 1767). Am 23. Sept. 1767 war die letzte Intermezzo-Vorstellung in Gotha. Man spielte zweimal wöchentlich — die Advents-, Fast- und Trauertage ausgenommen —, gewöhnlich am Mittwoch und Sonnabend um 5 Uhr nachmittags, und zwar im Schloßtheater, das stolz „Opern-Haus“ genannt wird und vom 6. Jan. 1766 auch im „Tafelgemach“, wo eine kleine Intermezzo-Bühne erbaut worden war. Dem Repertoire nach kann man das Gothaer Intermezzo in zwei Gruppen teilen: 1. Das eigentliche Intermezzo mit zwei singenden und den anderen stummen Personen, 2. die Buffa mit mehreren singenden Personen. Auf Hand der Fourirbücher und erhaltenen Textbücher wird dann das Repertoire des Gothaer Intermezzos zusammengestellt (S. 199 u. f.). Es wurden folgende Intermezzos gespielt: *Il Don Narcisso* (erste Vorstellung 11. Sept. 1765), *Il medico ignorante* (30. Okt. 1765), *La Giardiniera* (2. Nov. 1765), *Il Filosofo convinto in amore* (13. Nov. 1765), *La Finta malata* (27. Nov. 1765), *Il don Tabarano* (31. Jan. 1766), *Le vicende del mondo* (5. Febr. 1766), *La Moda ossia il marito geloso* (9. Apr. 1766), *Il Fanfarone* (23. Apr. 1766), *La serva padrona* (30. Jan. 1767). Dazu kommen zwei Intermezzo von Georg Benda: *Il buon marito* (29. Okt. 1766) und *Il nuovo maestro di capella* (25. Apr. 1767). Mit Ausnahme der „*Serva padrona*“ ist die Musik aller dieser Intermezzos nicht bekannt. Die Gothaer Texte der Libretti stellen sich als Pasticcios dar, an deren Zusammenstellung hauptsächlich Burgioni als der eigentliche spiritus agens des Intermezzos arbeitete. Aus der textkritischen Analyse dieser Textbücher (S. 210—217) geht hervor, daß teils Arien von C. Goldoni benutzt wurden, teils Szenen aus den italienischen komischen Opern herausgegriffen und zu einem Intermezzo verarbeitet wurden. Die Buffa in Gotha fängt an mit dem noch im Intermezzo-Stil gehaltenen Stück *Li tre Gobbi* (19. Juni 1767), das nach dem Intermezzo Goldonis *La favola dei tre Gobbi* (1749) bearbeitet ist (S. 217—219), und setzt fort mit Nic. Piccinis *Le donne vendicate* (9. Juli 1767) und Gius. Scola's *La cascina* (18. Sept. 1767). Das Repertoire des Gothaer Intermezzos, chronologisch aneinander gereiht, folgt auf den S. 233—237.

Für Georg Benda hatte diese Aufführung der Intermezzos eine große Bedeutung, denn hier erhielt er manche wichtige Impulse für seine späteren Singspiele. Es wäre jedoch verfehlt zu behaupten, daß Benda erst bei Gelegenheit dieses Intermezzos in praktische Berührung mit der dramatischen Musik in Gotha gekommen wäre. Noch vor dem Anfange der Intermezzo-Spiele wurde Bendas einzige italienische Opera seria, *Xindo riconosciuto*, vorgeführt. Die erste Vorstellung war am 11. Aug. 1765. Die Musik ist leider bisher nicht gefunden worden. Diese seine Oper muß man als das Ergebnis der Entwicklung betrachten, mit welcher er das Fehlen der Opera seria in Gotha durch sein eigenes Studium der Partituren Grauns und Hasses ersetzte.

Einen Monat nach dem Anfange des Intermezzos in Gotha hat Benda seine italienische Reise angetreten. In seinem Gesuche (s. S. 92, Anm. 211) schreibt er: „Da ich seit 15 Jahren, welche ich nun in Ew. Hertz. Durchl. Diensten zugebracht, noch keine Gelegenheit gehabt etwas Außerordentliches von fremden Musiquen zu hören, welches doch bey meinem Metier unentbehrlich ist, so unterstehe mich ... um einen 6 monatlichen Urlaub zu dieser Reise unterthänigst anzugehen...“ Mit einer Unterstützung von 600 Thl. verließ Benda am 10. Okt. 1765 Gotha, um in Italien neue musikalische Eindrücke zu sammeln. Über diese Reise berichten die Gothaer Quellen äußerst spärlich. Einige verhältnismäßig gute, wenn auch bei weitem nicht vollständige, Nachrichten darüber geben die Zerbster Quellen über die italienische Reise des Fürsten von Anhalt-Dessau, Leopold Friedrich Ernst, der damals mit seinem Kapellmeister Friedr. Wilhelm Rust, dem Flautisten G. W. Kottowsky, Bildhauer Ehrlich und den Hofmännern v. Erdmannsdorf und v. Berenhorst in Italien verweilte. Rust, obzwar um 17 Jahre jünger als Benda, gehörte zu Bendas Freunden. Benda war in Dessau gut angeschrieben: Fürst Leopold von Anhalt-Dessau ließ 1742 die ganze Familie Benda auf Befehl Königs Friedrich II. während des schlesischen Krieges von Alt-Benátky in Böhmen nach Berlin übersiedeln (siehe Vl. Helfert, Georg Benda, I, 104). Es ist also begreiflich, daß Benda sich dem Gefolge des Anhalter Fürsten anschließen und mit Rust in Italien reisen durfte. So kann man seine italienische Reise über Venedig (vor 26. XI. 1765), Bologna,

Florenz und Rom (um 17. XII. 1765) verfolgen. In Rom verweilte Benda bestimmt noch 14. Febr. 1766. Ob er mit Rust vor 21. II. 1766 nach Neapel und von dort auf dem Rückwege nach Monte Cassino gekommen ist, kann nicht festgestellt werden. Anfangs April verließ Benda mit Rust Rom und beide verweilten in Florenz. Rust fuhr weiter nach Livorno zu Nardini, Benda verließ aber seinen Freund, um weiter allein zu reisen. Wo er sich weiter aufhielt, ist unbekannt. Er kehrte nach Gotha am 5. Juni 1766 zurück (S. 222—224).

Für die künstlerische Entwicklung Bendas hatte diese italienische Reise eine sehr große Bedeutung. Sie erweiterte die künstlerische Umsicht Bendas um eine Welt, die ihm bis dahin unbekannt geblieben war. Die damalige musikalische Situation in Italien wird durch die siegreiche Verbreitung der italienischen komischen Oper Piccinis, Galuppis, Paisiellos, Sclaris, Bertonis u. a., und durch das Durchdringen der Reformoper Traëttas gekennzeichnet. Das waren Eindrücke, die in der weiteren Entwicklung Bendas tiefgehende Spuren hinterließen. Der spätere Singspiel- und Melodramenkomponist ist ohne diese musikalischen Voraussetzungen undenkbar (S. 224—228). Aus Italien kehrt Benda als neu orientierter Künstler, mit weitgehender Umsicht zurück. Der bisherige Einfluß Grauns wird durch die italienischen Eindrücke erweitert und ergänzt. Benda brachte aus Italien eine Menge von Musikalien mit, unter denen sich Werke von G. B. Martini und Sammartini befinden. In dieser Zeit tauchen in seinem Musikalienbestand französische Komponisten auf, z. B. Philidor. So kann man sagen, daß Bendas höchste schöpferische Taten (Melodrama, Singspiele) aus einer Synthese der Haupterscheinungen der damaligen europäischen Musik hervorwachsen. Was man in Gotha von Benda nach seiner Rückkehr aus Italien erwartet hatte, das bezeugt der Umstand, daß er 29. Dez. 1766 verpflichtet wurde, jährlich 3 bis 4 Intermezzos für Gotha zu komponieren, was aber bald durch den Tod der Herzogin vereitelt wurde. Übrigens bezeugen seine beiden Intermezzos *Il buon marito* und *Il nuovo maestro di capella*, die er nach seiner Rückkehr aus Italien komponiert hatte, am besten, welche Veränderung in Bendas Entwicklung seine italienische Reise hervorgebracht hatte (S. 228 bis 230).

Nach Bendas Rückkehr aus Italien kam es in Gotha bis zum Mai 1774 zu keinem solchen künstlerischen Ereignis, das für Benda wichtig wäre. Der Tod der Herzogin Luise Dorothee (22. X. 1767) bedeutete das Ende des regen geistigen Lebens in Gotha im Sinne der französischen Aufklärung. Die vier Jahre, die noch Friedrich III. in Gotha gegönnt waren, bedeuteten eine Dämmerung des hochentwickelten geistigen Lebens in Gotha. Für Benda hatte dies keinen günstigen Einfluß; seine kompositorische Tätigkeit hört für diese Jahre auf. Erst dann, als unter Herzog Ernst II. Gotha sich neuen Geistesströmungen erschloß, als dort neue Bemühungen um die deutsche Theaterkunst und mit ihnen Keime des Romanismus erscheinen, erwachte wieder Bendas Schöpfungskraft. Das wird im III. Teile dieser Arbeit wiedergegeben (S. 231--232).

---

