

Pečman, Rudolf

Ein heroisches Ballett von Leopold Koželuh

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1980, vol. 29, iss. H15, pp. [21]-45

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111936>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

EIN HEROISCHES BALLETT VON LEOPOLD KOŽELUH

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts druckte die Allgemeine musikalische Zeitung¹ den Stich einer Rosette ab, die die Rangstufe älterer und zeitgenössischer Komponisten graphisch darstellen sollte. In einem Dreieck, dem Symbol der Dreifaltigkeit, im Zentrum der Rosette, findet man den Namen Johann Sebastian Bach,² an den sich Georg Friedrich Händel, Carl Heinrich Graun und Joseph Haydn anschließen. Gleich in der zweiten Reihe, also auf den größten Blättern der Rosette, liest man die Namen Hiller, Mozart, Telemann, Carl Ph. E. Bach, Gluck, Georg Benda, Vaňhal u. a. Unmittelbar neben ihnen, und auf demselben Niveau, erscheint der Name Koželuh. Er gehörte dem kaiserlichen Kapellmeister *Leopold Koželuh*, der „in wirklichen Diensten“ Seiner Majestät Leopolds II. (1747–1792) stand. Er stand in diesen Diensten trotz dem Protest Antonio Salieris seit dem Jahr 1792 als Nachfolger Mozarts, in der Funktion eines Hofkomponisten und Kammerkapellmeisters.

Leopold Koželuh (1747–1818), aus Velvary gebürtig, war bereits in Böhmen als Musiker hervorgetreten, reifte aber erst in Wien, wo er seit dem Jahr 1778 tätig war. Als Maria Theresia am 29. November 1780 starb, schrieb er eine Kantate zu dem Text des damals berühmten *Michael Denis* (1729–1800), des ehemaligen Jesuiten und Philosophieprofessors am Wiener Theresianum und späteren Freimaurers, den man als Pädagogen und Pegasus der Poesie in Österreich würdigte und für seine Übersetzung von Macphersons „Ossian“ ins Deutsche lobpreiste. Koželuhs Wahl des Librettisten war glücklich. Seine Kantate „*Denis Klage auf den Todt von Marien Theresien*“ (P. XIX:1)³ wurde bekannt und erweckte künstlerisches und

¹ AMZ II, 1799, Spalte 104.

² Die hohe Einschätzung Johann Sebastian Bachs ist umso bemerkenswerter, als es erst im Jahr 1829 zu einer Renaissance dieses Komponisten kommen sollte, als Felix Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig Bachs Matthäuspasion, BWV 244, zur Aufführung brachte.

³ Bei der Nummerierung der Kompositionen halten wir uns an den Katalog Milan Poštolka's aus seiner Koželuh-Biographie (*Leopold Koželuh. Život a dílo*. [L. K. Leben und Werk], Praha 1964, 159–370). Nach dieser Arbeit bringen wir auch die tatsächlichen Daten zu Koželuhs Leben und Werk.

gesellschaftliches Interesse. Diese Komposition öffnete ihm den Weg zum Erfolg. Offenbar hat sie auch Josef II. gefallen, denn er vertraute dem bis dahin kaum bekannten Komponisten den Klavierunterricht der Erzherzogin Elisabeth, der späteren ersten Gattin Kaiser Franz II., an; Koželuh gelangte so als Musiklehrer an den kaiserlichen Hof. Er betätigte sich übrigens damals noch vorwiegend pädagogisch, obwohl seine Werke bereits seit dem Jahr 1780 im Druck zu erscheinen begannen. Auch finanziell war er wohl mit einem Schlag sichergestellt, denn er wies das lockende Angebot ab, als Nachfolger Mozarts und Hoforganist in die Dienste des Erzbischofs Hieronymus von Salzburg zu treten. Koželuh entwickelte nun eine überaus reiche Tätigkeit: Seit dem Jahr 1778 bis zur Krönung Leopolds II. (1791) schrieb er rund 120 Kompositionen, die fast alle gedruckt wurden. Anlässlich der Kaiserkrönung bestellten sogar die Böhmisches Stände bei ihm eine Kantate zum Text des Prager Ästhetikprofessors *August Gottlieb Meissner* (1735–1807), dessen Libretto später Beethoven als Oratorium (geistliche Oper) vertonen wollte.⁴ Der Text des Einleitungschors von Koželuh's Kantate (P. XIX:6) beginnt mit den Worten „*Heil, heil, dem Monarchen*“ und ihre zeitgenössische Abschrift wird in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums verwahrt.⁵ Die Kantaten führten Koželuh zur Komposition musikedramatischer Formen. Als er übrigens am 29. Mai 1792 ein Gesuch um Ernennung „*entweder als Hofcapellmeister, oder aber als Kammercapellmeister und Hof-Compositeur*“⁶ einbrachte und seine musikalischen Fähigkeit schilderte, versprach er, für den Hof Kammermusik, für die Kirche geistliche Musik, für das Theater ernste und Buffoopern zu schreiben. Und in den Tat: er hat eine wahrhaft unübersehbare Reihe von Kompositionen geschrieben; es überrascht allerdings, daß er dem Bühnenschaffen, sei es der ersten oder der Buffooper, so wenig Aufmerksamkeit gewidmet hat. Der Autor einer Koželuh-Monographie und des thematischen Katalogs seiner Werke, der Prager Musikwissenschaftler *Milan Poštolka*, begnügt sich mit der Feststellung, die Opern Koželuh's seien größtenteils verschollen, und bringt in seiner Aufstellung lediglich sechs Operntitel (P. XXIII:1–XXIII:6), von denen nur fünf dem Namen nach bekannt sind. Einzig und allein die dreibändige Partitur der Oper „*Gustav Wasa*“ aus der Zeit nach dem Jahr 1792 (P. XXII:6) blieb in der Bibliothek des Prager Konservatoriums erhalten,⁷ und wurde erst während der Drucklegung von Poštolka's Monographie entdeckt.

Weshalb Koželuh so wenige Opern geschrieben hat, und auch diese größtenteils vermißt werden, kann man wahrscheinlich kaum mehr feststellen. Trotzdem gehörte der tschechische Komponist zu den gesuchten Bühnenauctoren seiner Zeit — allerdings als Ballettkomponist. Sechs von

⁴ Rudolf Pečman, *Beethoven dramatik* (Beethoven als Dramatiker), Hradec Králové 1978, 29. Es handelte sich um Meissners Libretto *Nero* zu einem geplanten, aber nicht ausgeführten Werk des Meisters.

⁵ Inv.-Nr. 4765. Vergl. Poštolka, S. 303, wo ein Teil der Partitur als Autograph bezeichnet wird.

⁶ Das Gesuch liegt im Österreichischen Staatsarchiv, HMK. 1792, fol. 103–104. Nach Karl Pfannhauser, *Wer war Mozarts Amtsnachfolger?* In: Acta Mozartiana III, Heft 3, 11 f. Augsburg 1956. Von dort übernimmt auch Poštolka, 41–42.

⁷ Inv.-Nr. 4960. Poštolka, 346.

seinen Ballettkreationen sind in Partituren, Abschriften, Klavierauszügen usw. bekannt.⁸

Zu den berühmtesten Ballettkompositionen Koželuhs gehört LA RITROVATA FIGLIA DI OTTONE II^{do}, deren Materiale in verschiedenen Städten aufbewahrt werden (Wien, Prag, London, New York, Paris, Modena, Venedig, Bologna, Brünn u. a. m.).⁹ Poštolka führt nicht an, daß sich die komplette Abschrift des Klavierauszugs auch in den Sammlungen der *Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia zu Rom* befindet, und zwar unter Sign. A. Mss. 3720. Ich habe sie dort während meines Studienaufenthaltes im Dezember 1973 gefunden, als ich mich als Stipendiat des Schulministeriums der ČSR und der Italienischen Republik mit musikalischen Boheimen in italienischen Archiven und Büchereien befaßte. Es handelt sich um eine zeitgenössische undatierte Kopie, die mit dem Material in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums übereinstimmt,¹⁰ wo auch das italienisch-deutsche Libretto hinterlegt ist.¹¹

Auf den ersten Blick könnte man denken, daß es in diesem Fall nur um eine quantitative Erweiterung der Kenntnisse über die Verbreitung dieses Balletts in europäischen Archiven geht. Ich habe aber interessante *Bemerkungen zu dieser Komposition in französischer Sprache* gefunden, die, von fremder Hand (vielleicht später) auf einem besonderen Papier geschrieben, in der römischen Abschrift verlegt waren und dort lange unbeachtet geblieben sind. Die Bemerkungen konnte ein sorgsamer Handschriftensammler geschrieben haben. Vielleicht erwarb er sie aus zweiter Hand oder unmittelbar auf Grund von Studien der Ballettmateriale in irgendeinem europäischen Theater. Wahrscheinlich handelte es sich um keinen gründlichen Kenner der Balletthandlung, denn er nennt die Heldin grundsätzlich aber falsch „Adélaïde“ statt „Adelasia“. Diese Bemerkungen sind wichtig, weil sie eine der zwar nicht näher bestimmbar, aber zweifellos

⁸ Poštolka, 347–357. Es handelt sich um folgende Ballette und Pantomimen: *La Ritrovata figlia di Ottone II^{do}* (XXIV: 1, aus dem J. 1794 oder früher); *Arlecchino* (XXIV: 2, vor dem J. 1799); *Ballett C-Dur* (XXIV: 3, ohne Datierung); *Ballett F-Dur* (XXIV: 4, ohne Datierung); *Pantomime a-Moll* (XXIV: 5, ohne Datierung); *Télémaque dans L'Île de Calypso* (XXIV: 6, 1798).

⁹ Poštolka, 349–352.

¹⁰ Sign. XI. C. 298: *Musica del Ballo intitolato La Ritrovata Figlia di Ottone II. Composta e ridotta ad Uso di Cembalo, o Piano-Forte, dedicata a S. M. L'Imperatrice Maria Teresa de Bourbon, Regina d'Ungheria, e Boemia, Arciduchessa d'Austria & dall' umilissimo e rispettosissimo Servitore Leopoldo Koželuch, Maestro di Musica della Camera di S. M.* Es handelt sich um den zweihändigen Klavierauszug aus Koželuhs Wiener Selbstverlag, wofür die Angabe auf dem Titelblatt spricht: *Si vende a Vienna nel Magazzino di Musica al Unterbreuner Strasse N^o 1158. Verl.-Nr. 166.* Dieser Klavierauszug ist aus dem Eigentum *Ed. Em. Homolkas* in die Sammlungen der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums (Zuwachsnummer 432/35) im J. 1935 übergegangen.

¹¹ Sign. B 788: *La Ritrovata Figlia di Ottone II. Imperatore di Alemagna. Ballo Eroico in cinque Atti, da Rappresentarsi nelli Imperiali Teatri di Vienna. Composto da Antonio Muzarelli, Maestro di Ballo, in actual servizio di S. M. I. R. In Vienna 1794. — Die wieder gefundene Tochter Otto des II. Kaisers der Deutschen. Ein heroischer Ballet in fuenf Aufzuegen. Aufgefuehrt auf den k. k. Schaubuehnen in Wien. Verfaßt von Anton Muzarelli, Balletmeister beyder k. k. Theater. Wien, 1794. — Für die freundliche Leihgabe der in Anm. 10 und 11 angeführten Werke danke ich der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums (Leiterin: Dr. Milada Rutová, CSC).*

konkreten Ballettversionen dieser Komposition vorstellen, deren Handlung, und damit auch der choreographische Plan, gegenüber der ursprünglichen Fassung von bestimmten Blickpunkten aus zielbewußt verändert wurde, was man bei dem Vergleich mit dem in Prag hinterlegten Libretto erkennt (vergl. Anm. 11).

Diese Entdeckung bewog mich, der Ballettkomposition wenigstens in aller Kürze Aufmerksamkeit zu schenken.

Die Handlung schöpft aus der Zeit der sogenannten *ottonischen Renaissance*. Eine der Hauptgestalten ist *Otto II.*, der als Sohn *Ottos I.*, des Großen, und Begründers der sächsischen Kaiserdynastie, 973—983 herrschte. Die Regierung trat er nach dem Tode des Vaters mit achtzehn Jahre an. Es war nicht leicht, dessen Werk fortzusetzen; obwohl *Otto II.* außerordentlich intelligent und relativ hochgebildet war, vermißte er die echten Eigenschaften des Herrschers, weshalb sich manche Zeitgenossen wenig schmeichelhaft über ihn äußerten. Persönlich freundlich und liebenswürdig, ragte er durch seine Körperkraft hervor und strotzte vor Gesundheit. *Otto II.* war kleingewachsen und trug einen rotblonden, krausen Vollbart; auf der zeitgenössischen Abbildung in Registerm Gregorii (heute im Museum Condé zu Chantilly) huldigen die Provinzen *Germania, Francia, Italia* und *Alamania* dem jungen Kaiser, der nach dem damaligen Brauch bartlos dargestellt wurde. Man nannte ihn aber gerade wegen seines roten Vollbarts „*Otto den Roten*“

Schon mit sechs Jahren wurde *Otto II.* gekrönt und als künftiger Herrscher in Deutschland anerkannt. Mit zwölf Jahren war er Mitkaiser. Bald darauf kam es zu einer Revolte der nationalen Herzogtümer, die von den Mitgliedern des sächsischen Geschlechts angezettelt worden war und ihren Brennpunkt in Bayern und Schwaben hatte. Der Bayernherzog *Heinrich*, der Ansprüche auf den schwäbischen Thron erhob, war empört, weil *Otto II.* seinen Neffen *Otto* im Jahr 973 zum Herrscher Schwabens ernannte, auch deshalb, weil der oberfränkische *Liutpold* von *Babenberg* die Gunst des Kaiserhofes gefunden hatte und zum Statthalter der bayerischen Ostmark (= Österreich) ernannt wurde. Deshalb verband sich *Heinrich* mit den tschechischen und polnischen Fürsten *Boleslav* und *Mieszko*, mit deren Hilfe er *Otto II.* abzusetzen und sich der Regierung zu bemächtigen gedachte. *Liutpold* verriet *Otto II.* die Verschwörung, *Heinrich* wurde gefangenengenommen und vor Gericht gestellt. Dann zog der Kaiser gegen *Boleslav* zu Felde, blieb aber erfolglos. Der Krieg in Böhmen zog sich hin, denn es war *Heinrich* inzwischen gelungen, dorthin zu fliehen. Schließlich unterdrückte *Otto II.* den bayerischen Aufstand, vereinigte Bayern mit Schwaben und teilte Kärnten als selbständiges Herzogtum ab. Mit *Boleslav* schloß er im Jahre 977 Frieden.

Der Aufstand hatte unglückliche Folgen. Der revoltierende *Heinrich* fand in Dänemark und bei dem westfränkischen König *Lothar* Unterstützung. Nun war es klar geworden, daß man *Ottos* Macht zu widerstehen vermochte. Von Norden fielen die Dänen ins Reich ein, *Lothar*, der seine bereits unter *Otto I.* gefestigte Abhängigkeit von Deutschland lockern wollte, verbündete sich mit dem Kölner Erzbischof *Bruno*, brach in Lothringen ein und zwang *Otto II.* zum Rückzug. *Otto* revanchierte sich im Frankenkrieg, drang bis Paris vor, wo sich ihm aber Herzog *Hugo Capet*

stellte, so daß Otto, von dem französischen Heer verfolgt, seine Positionen räumen und sich auf deutsches Gebiet zurückziehen mußte.

Otto II. unternahm im Jahre 979 auch eine Expedition gegen Mieszko. Er wollte den polnischen Staat in den Griff bekommen und seinen Fürsten für die Teilnahme am bayerischen Aufstand bestrafen.

Während Ottos Regierung kam es zu einer intensiveren Verbreitung des Christentums in Europa. Der Mainzer Erzbischof Willigis erreichte die Gründung des Prager Bistums mit Bischof Dietmar an der Spitze, das Mainz unterstellt wurde. Dies geschah im Jahr 975. Vergebens bemühte sich der Passauer Bischof Pilgrim um die Erhebung seines Bistums zum Erzbistum mit kirchlicher Rechtsgewalt in Österreich, Kärnten, Pannonien und Mähren. Es nützte nicht einmal, daß er Urkunden der römischen Kurie fälschte, die beweisen sollten, das ehemalige Erzbistum Laureacum (Lorch) habe sieben Bistümer beherrscht und sei nach Passau übertragen worden.

Der bayerische, böhmische, dänische, französische und polnische Krieg erschütterte die Herrschaft Ottos II. in den ersten Jahren seiner Regierung. Otto erlebte zwar Augenblicke des Familienglücks; sein Sohn Otto III., der Thronfolger, kam zur Welt, aber das Reich wurde von einer tiefen Krise geschüttelt. Auch die Lage in Italien und Rom sah ernst aus. Während Papst Johannes XIII. eine Art Unabhängigkeit der römischen Kurie zu bewahren verstand, wurde sein Nachfolger Benedikt VI. zum Vollstrecker von Ottos Willen und schmälerte die päpstliche Macht. Roms Magnaten erhoben sich im Jahr 974 zum Widerstand gegen diese Politik. Ihr Anführer, Senator Crescencius, ließ Benedikt VI. erdrosseln und setzte Bonifazius VII. als Papst ein. Otto erreichte jedoch, daß dieser Rom verließ und nach Konstantinopel flüchtete. Der Kaiser beeinflusste dann die Wahl Benedikts VII. zum römischen Papst.

Die politischen Ereignisse veranlaßten Otto II. zu einer Reise nach Süden. Die Regierung Deutschlands vertraute er Erzbischof Willigis, dem sächsischen Herzog Bernhard und dem Herzog von Niederlothringen, Karl, an, und begab sich im Geleit der Bischöfe und des Hochadels nach Italien. Außerdem begleiteten ihn seine Gattin Theophanu (die Tochter des byzantinischen Königs Romanos II.), seine Mutter Adelheid von Burgund und sein Sohn Otto. Der Kaiser wurde von der Lombardei anerkannt, in Ravenna erwartete ihn Papst Benedikt VII., der Schutz vor den Unruhen in Rom suchte. Zwischen dem geistlichen und weltlichen Oberhaupt Europas herrschte vollkommene Übereinstimmung: Zu Ostern 981 fand in Ravenna eine Synode statt, die u. a. das Verbrechen der Simonie verurteilte und andere wichtige Fragen löste.

Otto II. war von Italien bezaubert, das er auch deshalb liebte, weil die geistige Welt dieses Landes seiner humanistischen Bildung entsprach. Und die italienische Politik stand ihm näher als seinem Vater Otto dem Großen, der vor allem Ostpolitik betrieben hatte. Auch die Mutter und die Gattin bestärkten diese Zuneigung, weil ihnen der rauhe, eroberungslüsterne Norden fremd war. Otto II. wollte vor allem Herr von Rom sein; er liebte den Pomp der kirchlichen Zeremonien mehr als den harten Kampf um die Verbreitung und Festigung des christlichen Glaubens unter den slawischen „Barbaren“.

Am Ende des 10. Jahrhunderts herrschten in Italien mehrere Mächte.

Am stärksten war das Lombardische Königreich, dessen Krone der Kaiser trug. In Süditalien und Sizilien kämpfte die Lombardei mit den Arabern und Byzantinern. Die Vereinigung Italiens, der alte Traum der Lombarden und Karolinger, stieß auf Schwierigkeiten. Nach seiner Ankunft in Rom (981) bereitete sich Otto zu einer Strafexpedition gegen die Sarazenen vor, die unter Emir Abu'l Kâsem nach Kalabrien vorgedrungen waren. In Süditalien, das sich unter griechischem Einfluß entwickelte, kam es zu einem stillen Bündnis mit dem Islam als Demonstration gegen die Ausdehnung des westlichen Kaisertums. In dieser verwickelten Lage wartete Otto II. die Verstärkungen der Bayern und Schwaben ab, brach dann im Jahr 982 mit ihrer Hilfe in Apulien ein und ging zum Angriff gegen die Sarazenen über. Bei der Verfolgung des geschlagenen Feindes geriet er aber in einen Hinterhalt und rettete sein Leben nur durch die Flucht. Diese Niederlage entschied über den Mißerfolg der Vereinigungsbestrebungen der Apenninhalbinsel unter deutscher Führung. Die Macht des jungen Kaisers war erschüttert und der Glaube an die Unüberwindlichkeit der deutschen Waffen war dahin. Ottos Niederlage stärkte den Widerstand der Elbeslawen. Vergebens forderte der deutsche Adel Otto auf, zurückzukommen. Er blieb in Italien und berief im Juni 983 einen Kongreß in Verona ein, der die Krönung seines dreijährigen Söhnchens und die Investitur des Prager Bischofs Adalbert (= Vojtěch) abstimmt. Otto II. sollte sich nun für die nördliche oder slawische oder südliche Politik entscheiden. Die Entscheidung fiel zu Gunsten Italiens: Otto träumte von der Vergeltung für die Niederlage in Kalabrien. Ende August 983 stand sein Heer an der Grenze des byzantinischen Reiches. Von Norden kamen Berichte über Aufstände der Elbeslawen, die der harten Herrschaft der deutschen Markgrafen trotzten. Otto II. kehrte nach Rom zurück; Papst Benedikt VII. war gestorben und zu seinem Nachfolger wurde der lombardische Bischof Peter von Pavia gewählt, der den Namen Johannes XIV. annahm. Ottos Anwesenheit war notwendig, der neue Papst war sein Schützling und ehemaliger Kanzler. Der Kaiser ahnte nicht, daß er in Rom den Tod finden sollte. Er starb dort im Dezember 983 an der Ruhr und wurde als einziger deutscher Kaiser in der Ewigen Stadt beigesetzt. Seine körperlichen Überreste ruhen im Petersdom in einem Sarg aus Porphyr. Sein Reich nördlich der Alpen war zerfallen.¹²

Diese Zeit bot den historischen Hintegrund für Koželuhs Ballett.¹³ Der

¹² Näheres in *Allgemeine deutsche Biographie*. Bd. 24, Leipzig 1887, 597–611. Auch Leopold von Ranke, *Weltgeschichte*. Bd. 9–10. Hamburg–Wien–Zürich (undatiert), 355–367. Herausgegeben von Horst Michael im Gutenberg-Verlag Christensen & Co. Josef Šusta (Hauptredakteur), *Dějiny lidstva od pravěku k dnešku* (Geschichte der Menschheit vom Altertum bis heute), Bd. III.: *Základy středověku* (Grundlagen des Mittelalters). Aufsatz von Václav Chaloupecký, Německo, Itálie a obnovené císařství (Deutschland, Italien und das erneuerte Kaisertum). Praha 1937, 473–478 (Melantrich).

¹³ Die historischen Hintergründe der Handlung erläutert Muzzarelli im *Argomento* und beruft sich auf *Sansovino, Bandello, Tarcagnola* u. a. Die erfundene „Tochter Ottos II.“ sollte angeblich mit dem Ungarnkönig verheiratet werden. Sie floh mit dem „sächsischen Prinzen“ Aleram nach Ligurien. Beide lebten unerkannt unter dem Landvolk und ernährten sich von Feldarbeit. Muzzarelli gibt im *Argomento* zu, daß die Enthüllung der Flüchtlinge, ihre Verhaftung, die Ankunft der Kaiserin mit ihrer

Librettist *Antonio Muzzarelli*, Ballettmeister Seiner Majestät Leopolds II., stellte die Zeit der Sarazenenkriege Ottos in den Vordergrund. Im *Argomento* beruft er sich auf die Geschichte und teilt dem Leser mit, daß die Handlung des Librettos auf historische Wahrheit beruht. Das war allerdings nur die übliche Mystifikation; historisch sind nur zwei Personen des Librettos – *Otto II.* und seine Gattin *Theophanu* (im Libretto *Theophania* genannt) –, alle anderen sind frei erfunden. Dasselbe gilt für den Handlungsfaden. Muzzarelli bekennt sich zu jenem Typ des italienischen Librettos, das im Sinne *Apostolo Zenos* und *Pietro Metastasio's* Liebesintrigen entfalten und die Großmut des Herrschers feiern soll. In einer Zeit, als die Librettogrundsätze der alten venezianisch-neapolitanischen Oper in den Hintergrund zu treten begannen, schreibt Muzzarelli ein Libretto in ausgesprochen barockem Stil. Der Herrscher will seine Tochter bestrafen, weil sie eine heimliche Ehe mit einem Prinzen eingeht und mit ihm nach Italien flieht. Im Finale tritt er dann wieder als maßvoller und gütiger Vater auf, leiht sein Ohr jenen, die ihn zum Edelmüt mahnen und verzeiht den jungen Menschen.

Muzzarellis Libretto hält sich also eng an die Textdichtungen eines *Apostolo Zeno* oder *Pietro Metastasio*; die Frucht der Bemühungen des Ballettmeisters war aber nur ein anachronistisches, literarisch wertloses **Machwerk**.¹⁴

Betrachten wir nun das Libretto und seine Handlung nach dem italienisch-deutschen Exemplar in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums näher.

Vor dem Zuschauer rollt sich die Szenerie eines barocken Bühnenspiels, stellenweise mit anakreontischen Zügen, ab. Er sieht ein von Baumreihen gesäumtes, sanft abfallendes Tal, im Hintergrund sprudelt ein silberner Wasserfall zwischen zwei mit einer Brücke verbundenen Hügeln. In der Ferne erhebt sich die Silhouette der Stadt *Alba Pompeja*,¹⁵ in deren Nähe sich die Handlung abspielt. Sie führt uns in *medias res*, frei an das *Argomento* anknüpfend, und stellt die beiden Liebenden (eigentlich die heimlich

zweiten Tochter Mathilde und dem General Evander, sowie alle mit der Rettung der beiden Gefangenen verbundenen Schwierigkeiten der Invention des Autors zuzurechnen sind („*tutto è invenzione per rendere lo spettacolo più interessante*“).

¹⁴ Zu den Librettofragen siehe folgende Arbeiten Rudolf Pečman's: *Pietro Metastasio jako libretista Myslivečkových oper* (Pietro Metastasio als Librettist von Myslivečeks Opern), in: [Sammelband] *Otázky divadla a filmu II*, Brno 1971 (= *Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, facultas philosophica*, Bd. 170), Red. Artur Závodský, 83–100. – *List z dějin Arkádie aneb Slovo o Apostolu Zenovi* (Ein Blatt aus der Geschichte Arkadiens oder Worte über Apostolo Zeno), in: *Program Státního divadla v Brně XLVIII*, 1976/77, Nr. 7 (März 1977), 254–256. – *Il Parnaso confuso – první Myslivečková opera* (Il Parnaso confuso – die erste Oper Myslivečeks), in: *Opus musicum VII*, 1975, Nr. 5, 136–143. – Vergl. auch Pečman's Buch *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*, Brno 1970 (= *Opera Universitatis Purkynianae* . . . , Bd. 164). Über Beethovens Transformation antiker und italienischer, deutscher u. a. Sujets schrieb derselbe Autor das Buch *Beethoven dramatik* (Beethoven als Dramatiker), Hradec Králové 1978, in dem unter anderem das ganze dem Theater gewidmete Schaffen des Komponisten, also auch geplante und nicht verwirklichte Arbeiten, behandelt werden.

¹⁵ *Alba Pompeja*, heute Alba in der Provinz de Cuneo am Ufer des Tenaro (Piemont).

getrauten Eheleute) *Adelasia*¹⁶ und *Aleram* im ländlichen Milieu vor. Feldarbeiten hingegeben, verläuft ihr Leben geruhsam und keiner der Landleute ahnt, daß es sich um die Tochter Ottos II. und ihren adeligen Mann handelt. Die freudige Stimmung unterstreichen spielende Kinder, unter ihnen auch *Adelasia*s und *Aleram*s Nachkommen. Bauern bringen das frugale Mittagsbrot und alle machen sich darüber her. Da ertönt von weitem ein Jagdsignal. Der Himmel hat sich verdüstert, jeden Augenblick kann ein Gewitter ausbrechen. Deshalb sucht auch Ottos Jagdfolge Unterschlupf in den nahen ländlichen Behausungen. Auch die Landleute werden vom Unwetter überrascht und verbergen sich in ihren Hütten. Selbst der Kaiser verläßt seinen Hügel, um Zuflucht zu finden, und betritt das Haus *Adelasia*s und *Aleram*s. Augenblicklich erkennt er die jungen Leute, die das höfische Milieu verlassen haben. Er kann seinen Zorn nicht beherrschen und läßt sie verhaften. (*Ende des ersten Aktes.*)

Kurz danach rüstet Ottos Lager vor der Stadt *Alba Pompeja* zum feierlichen Empfang der Kaiserin *Theophania* und ihrer Tochter *Mathilde*. Auch *Aleram*s Bruder, Marschall und Heerführer des Kaisers („General“ genannt), geht an der Spitze der Offiziere, vom Jubel des Volkes begleitet, der Kaiserin entgegen. Er soll sie im Namen Ottos begrüßen, denn der Kaiser ist noch nicht von der Jagd zurückgekehrt. Es dauert aber nicht lange und des Kaisers Gefolge naht mit zwei Gefangenen, *Adelasia* und *Aleram*. Die Kaiserin spricht mit ihnen, läßt sich ihr Geschick erzählen und hält ihnen den Verstoß gegen die gesellschaftlichen und moralischen Regeln vor, den sie mit der heimlichen Eheschließung und Flucht begangen haben. Otto verlangt strenge Bestrafung. Barsch spricht er seine Ansicht aus und begibt sich mit dem Gefolge in das Zelt. Inzwischen haben die Landleute erfahren, daß *Adelasia* und *Aleram* ein grausames Schicksal erwartet. Marschall *Evander* und *Mathilde* bitten die Kaiserin, sie möge bei ihrem Gatten Fürsprache für die Unglücklichen leisten. (*Ende des zweiten Aktes.*)

Aleram wird in ein finsternes Turmverließ geworfen. Vor Ermüdung schläft er ein. Im Traume foltern ihn furchtbare Gestalten, doch sieht er auch die Kaiserin *Theophania*, die sich mit seiner Frau versöhnt hat und ihm Rettung bringt.¹⁷ *Aleram*s Traum unterbricht die Wache, die ihn aus dem Kerker führt. Inzwischen kommen *Evander*, *Mathilde* und *Adelasia* (gefolgt von *Adelasia*s Kindern) durch eine Geheimgtür, um *Aleram* zu retten, finden aber den Kerker leer. Mit *Evander* an der Spitze verfolgen sie die Wache; *Evander* befreit seinen Bruder und bereitet dessen Flucht vor. *Evander*s und *Aleram*s Absichten enthüllt aber Kaiser Otto, läßt Ale-

¹⁶ Dieser erfundene Name konnte vom Namen der Mutter Ottos II., *Adelheid von Burgund*, abgeleitet sein. Der anonyme Autor der choreographischen Bemerkungen zu Koželuh's Ballett (Rom, Bibl. di S. Cecilia, A. Mss. 3720) verwendet die Form „*Adelaide*“, die zweifellos unmittelbar aus dem Namen *Adelheid* entstanden ist. Beide, *Muzzarelli* und der französische Anonymus, haben also den Namen der Großmutter mit dem Namen ihrer (erfundenen) Enkelin verwechselt.

¹⁷ Die Frau als Retterin des Mannes — dieses Motiv erscheint in Goethes *Egmont*. Klärchen, als Geliebte *Egmont*s und Sinnbild der Freiheit, erscheint dem zum Tod verurteilten *Egmont* in der Schlußapothese. Siehe Rudolf Pečman, *Beethoven dramatik*, 161.

ram in den Kerker zurückbringen und seine Ketten verstärken. Aleram soll am Schafott enden. Als dies Adelasia erfährt, entschließt sie sich den Gatten selbst zu retten oder mit ihm zu sterben. (*Ende des dritten Aktes.*)

Aleram wird zur Hinrichtung geführt, die auf der *Piazza d'Armi* stattfinden soll. Der Ring ist von Soldaten umstellt. Adelasia drängt sich durch ihre Reihen, fällt dem Kaiser zu Füßen und bittet um Gnade für Aleram. Otto weist die Tochter zurück und gibt den Wink zur Hinrichtung. In diesem Augenblick erscheint Theophania und bittet ebenfalls um Gnade. Obwohl der Kaiser eine Regung des Mitleids spürt, lehnt er auch ihre Bitte ab. Da beginnen Ottos Offiziere um Gnade für den Delinquenten zu bitten. Der Kaiser unterliegt schließlich dem allseitigen Drängen und begnadigt Aleram. Alle freuen sich und feiern Ottos Großmut. Der Kaiser dankt allen für ihre Zuneigung, verteilt Geschenke und geht im allgemeinen Jubel, von seinem Gefolge begleitet, ab. (*Ende des vierten Aktes.*)

In einer luxuriösen, festlich geschmückten Gemäldegalerie ruht Kaiser Otto im Kreise seiner Familie und Höflinge. Auf sein Geheiß feiern alle das wiedergefundene Paar Adelasia und Aleram. (*Ende des fünften Aktes und Spiels.*)

Muzzarellis Libretto bot die Grundlage einer lebhaften choreographischen Bearbeitung. Die Grundmotive wurden beibehalten und jene Motive hervorgehoben, die choreographisch dankbar waren. Die Bemerkungen des unbekanntenen Autors in der Biblioteca di S. Cecilia in Rom — die einzige bisher bekannte choreographische Aufzeichnung für ein Ballett von Leopold Koželuh — zeigt, zu welchen Maßnahmen sich der Ballettmeister entschloß, um die Bühnenaufführung vorzubereiten. Er ging im wesentlichen auf die Teilung des Spiels ein, gliederte aber die Handlung in 22 Nummern. Der *erste Akt* enthält die Nummern 1—7, der *zweite* 8—12, der *dritte* 13—17; der *vierte Akt* einschließlich der obligaten Schlußapotheose (= *fünfter Akt*) umfaßt die Nummern 18—22. Die einzelnen Nummern werden nach dem Zeitbrauch mit römischen Zahlen beziffert. Wir versuchen nun die in französischer Sprache geschriebenen Bemerkungen zu paraphrasieren, deren Originalwortlaut man in der Beilage zu dieser Studie (S. 43—44) findet.¹⁸

In der *I. Nummer* entwickelt sich ein Ballettpastorale. Die Landleute unterhalten sich. In der Mollalternative tritt Adélaïde (!) mit ihrem Gatten und ihren Kindern auf. Alle sind frohen Mutes, die Szene ist voller edler Zärtlichkeit, die die Tanzfiguren ausdrücken. In der *II. Nummer* berichtet ein Bauer, Kaiser Otto sei in der Umgebung auf Jagd. Es folgt die Jagdszene (*Nummer III*) und die Gewitterszene (*IV*). Das Gewitter beruhigt sich, der Kaiser begegnet Adélaïdes Kindern, denen er zugetan ist, ohne zu wissen, daß es seine Enkel sind. Adélaïde und ihr Mann erscheinen, die Kinder teilen ihnen mit, ein hochgeborener Herr habe mit ihnen gesprochen. Beiden Eheleuten fällt ein, daß es Kaiser Otto II. gewesen sein konnte, und sie wollen sich entfernen. Im Adagio überrascht und erkennt sie der Kaiser, und kann seine Verachtung nicht verbergen. Er hört ihre Entschuldigungen nicht an, befiehlt sie in Fesseln zu legen, und verläßt die Szene. Das ist der Inhalt der *V. Nummer*, in der es zum Konflikt kommt. Gefesselt, verabschieden sich die Gatten voneinander in einer zärtlichen

¹⁸ Revision des Textes: Dr. Otakar Nováček, Brno.

und rührenden Szene, an deren Ende Adélaïde ohnmächtig wird (VI. Nummer). Der Kaiser befiehlt, Adélaïde und ihren Gatten getrennt in den Kerker abzuführen. Das Bild des Abschieds der beiden Ehegatten ist — wie die französische Quelle aus der römischen Bibliothek anführt — mit Bitten und Tränen getränkt. Die unerbittliche Wache gehorcht dem Gebot des Kaisers. (VII. Nummer und Ende des ersten Aktes.)

Unter den Klängen eines Festmarsches betritt die Kaiserin die Szene, gefolgt von ihrer jüngeren Tochter und dem Marschall, der ihr Gatte werden soll (VIII. Nummer). Das Heerlager tanzt; Massenszenen wechseln mit Soloauftritten der Anführer (IX. Nummer). Es folgt der Solotanz der jüngeren Tochter der Kaiserin. Jagdhörner melden die Rückkehr Kaiser Ottos (X. Nummer). Mit finsterem und melancholischem Antlitz empfängt er die Huldigung der Kaiserin, der Höflinge und Soldaten. Beunruhigt fragt ihn Theophania nach dem Grund seiner bösen Laune. Otto will ihn bekennen, da bringt die Wache die beiden Gefangenen. Die Kaiserin erkennt ihre ältere Tochter und wendet sich von ihr ab. Adélaïde und ihr unglücklicher Gatte bitten sie kniefällig, sie möge ihnen doch mütterliche Güte erweisen. Sie ist aber unbeugsam und stößt beide von sich. (XI. Nummer.) Der Kaiser entscheidet, daß Adélaïde und ihr Mann hingerichtet werden sollen, und gebietet, sie getrennt einzukerkern. Das geht nicht ohne gewaltsame Eingriffe der Wache ab, die auf der Bühne schließlich allgemeine Verwirrung auslösen (XII. Nummer; *Schluß des zweiten Aktes*).

Der unglückliche Aleram schmachtet im Kerker; von seelischen Qualen geschwächt schläft er ein (XIII. Nummer). Nachtmahre bedrängen ihn zu dröhnender Musik, die sich besänftigt, wenn die Gesichte verschwinden; schließlich sieht er im Traum die ganze Familie, Eltern und Verwandte, die die Kaiserin umringen und um ihre Fürsprache bitten. Der erregte Prinz erwacht, das Allegro der Begleitung spricht von seinem verwirrten Seelenzustand. Er will sich klarmachen, wovon er eigentlich geträumt hat; abermals deuten Allegroläufe seine innere Erregung an. Ein Trommelwirbel meldet die Ankunft der Wache, die Aleram zur Hinrichtung führen soll (XIV. Nummer). Der Prinz empfängt die Soldaten, ist in sein Schicksal ergeben und entfernt sich mit ihnen (XV. Nummer). Kurz darauf erscheinen seine Angehörigen, auch die Frau und Kinder, um ihn zu retten. (Die französische Quelle sagt nicht, wie es dazu kam, daß Alerams Frau in Freiheit ist; jedenfalls ist sie eine der ersten, deren Verstand und Gefühl der Befreiung des Gatten dienen.) Vergebens suchen sie Aleram und finden nur seine Ketten. Ihre Verwirrung weicht der Hoffnungslosigkeit. Schließlich erscheint Ottos Feldmarschall und befiehlt dem Waffenoffizier, den Prinzen zu befreien. Der Offizier weigert sich aber zu gehorchen, er wartet auf den allerhöchsten Wink. Der Marschall zwingt ihn, seinen Befehl auszuführen. Aleram ist frei, er freut sich gemeinsam mit seiner Gattin und der ganzen Familie (XVI. Nummer). Der Befreite wird durch eine Geheimtür entführt, soll aber die volle Freiheit wiedergewinnen. Deshalb opfert sich der Feldmarschall für seinen Bruder und geht an seiner Stelle in den Kerker. Inzwischen hat Kaiser Otto alles erfahren, findet seinen Marschall im Kerker, wütet und ordnet die Verfolgung Alerams an. Dieser wird nach einigen Schwierigkeiten eingebracht; ein umfangreiches und inhaltschweres Allegro drückt die Wucht

der Entscheidung aus: der Kaiser verurteilt den Flüchtling abermals zum Tode. Der Feldmarschall will sein Haupt für den Bruder opfern, dieser nimmt das nicht an und es kommt zu einem Kampf zwischen den liebenden Brüdern. Die Wachen trennen sie und führen den Prinzen zur Hinrichtung ab (*XVII. Nummer; Ende des dritten Aktes*).

Nun soll die Hinrichtung stattfinden und wird von einem Trauermarsch angekündigt (*XVIII. Nummer*). Die unglückliche Adélaïde drängt sich durch die Reihen der Soldaten und gelangt bis vor den Thron des Kaisers. Sie fleht ihn um Erbarmen an, ihre zum Piano der Musik vorgetragenen Bitten werden von der ärgerlichen und rauhen Ablehnung des Kaisers unterbrochen (*XIX. Nummer*). Auch die Kaiserin ist gekommen, kniet nieder und legt für ihre unglücklichen Kinder Fürsprache ein (*XX. Nummer*). Den Bitten schließt sich der Feldmarschall an und ist entschlossen, die Soldaten einzusetzen, um die Verurteilten zu retten. Vorerst mögen sie aber den Kaiser ebenfalls um Gnade bitten. Alle werfen die Waffen fort und fallen vor Otto auf die Knie. Die Musik schweigt und stimmt dann ein Piano an, das von der Unentschlossenheit des Kaisers spricht. In der Dur-Moll-Oszillation spiegelt sich sein innerer Kampf. Doch das Gute siegt, er verzeiht seiner Tochter und ihrem Gemahl. Die jauchzende Musik feiert den Kaiser und seine weise Entscheidung (*XXI. Nummer*). Alle brechen in Jubel aus, wirbelnde Freude erfüllt die Bühne (*XXII. Nummer und Ende des Balletts*).¹⁹

Die in französischer Sprache geschriebenen Bemerkungen legen manche Fragen nach dem Sinn und Bereich der Berichtigungen nahe, die Muzzarellis Vorwurf erfahren hat. Wenn man sie mit dem Libretto vergleicht, ist es klar, daß die Bearbeitung des Balletts dramatische Verschiebungen gebracht hat. Das Libretto trägt die abgestandenen Züge eines barockisierenden Spiels, die Bearbeitung hebt bestimmte handlungsbewegende Momente hervor. Das Geschehen wird auf ein Minimum vereinfacht, andererseits gewinnt man stellenweise den Eindruck eines larmoyanten „Rührstücks“. Den Zuschauer sollen pikante Einzelheiten, vor allem im Zusammenhang mit dem Geschick des unglückseligen Prinzen Aleram rühren. Vorromantische Züge gehen Hand in Hand mit der Aufpulverung des Moralischen, das Heroische sinkt zum Komödiantischen ab. Der zwiespältige Zauber des Ungekonnten und nicht Gewollten kommt zur Geltung. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die Tradition des „Rührstücks“ schon ziemlich stark. Sie hielt sich an literarisch oft hochstehende Werke der Prosa, wie beispielsweise *L'Histoire du Chevalier des Grieux* von Prévost, und wurde von Voltaire verspottet, obwohl er ihr in seinen Dramen nicht ganz entgangen ist; Diderot machte sie zum Gegenstand seiner Theatertheorie und -praxis, und Lessing, der Schöpfer der deutschen bürgerlichen Tragödie, kannte sie ebenfalls. In der Form, in der wir diese Tradition in Muzzarellis Ballettlibretto und in den französischen Anmerkungen finden, ist das „Rührstück“ allerdings bereits heruntergekommen und die

¹⁹ Bei der Bezeichnung der Personen verwenden wir aus stilistischen Gründen Eigennamen, die im französischen Text sonst nicht angeführt werden, und gehen dabei nach dem Prager Libretto Antonio Muzzarellis vor.

„erhabenen Verfahren“ des Barocktheaters wirken in diesem anachronistischen Gewande fast lächerlich.

Abgesehen von unserem literarischen Protest gegen das Niveau des Librettos, können wir uns einer Art Bewunderung im choreographischen Sinne nicht ganz erwehren. Muzzarellis Libretto läßt im Lichte der französischen Bemerkungen erkennen, daß „*La Ritrovata Figlia di Ottone II*“²⁰ auf die Anregungen der Ballettreform des *Jean Georges Noverre* (1727 bis 1810) empfindlich reagiert hat. Diese Reform zielte gegen die erstarrten Formen des repräsentativen Balletts der absolutistischen Epoche. Noverre meint, daß das Ballett keine erhabene Schau bietet, sondern den Zuschauer mit einer reichen Handlung und den echten Ausdrucksformen der Tanzkunst fesseln soll. Es muß die Masken des alten Ballett-Theaters ablegen, die Perücken verbrennen, die altehrwürdigen Kostüme vernichten. Routine möge echter Geschmack ersetzen. Die Ballettkünstler sollen edle, echte Kostüme tragen, der Tanz muß die Handlung und Bewegung auf der Bühne ausdrücken, ist es doch unter anderem das Ziel der Bühnenkunst, den Unterschied zwischen dem handwerklichen Theatermechanismus und der echten schöpferischen Geistestätigkeit klarzustellen, die den Tanz auf das Niveau der Schauspielkunst erhebt. „*Les Maîtres de Ballets chargés, Monsieur, de la composition des Ballets de l'Opéra, auroient besoin, à mon gré,*“ sagt Noverre, „*du génie le plus vaste & le plus poétique. Corriger les Auteurs; lier la Danse à l'action; imaginer des Scenes analogues aux Drame; les coudre adroitement aux sujets; créer ce qui est échappé au génie des Poètes; remplir enfin les vuides & les lacunes qui dégradent leurs productions; voilà l'ouvrage du Compositeur; voilà ce qui doit fixer son attention, ce qui peut le tirer de la foule, & le distinguer de ces Maîtres, qui croient être au dessus de leur état, lorsqu'ils en arrangé des pas, & ont formé des Figures dont le dessein se borne à des ronds, des quarrés, des lignes droites, des moulinets & des chaînes.*“²⁰ Noverre reinigte das Ballett von der virtuosen Manier, hob die psychologische und dramatische Komponente des Ausdrucks hervor und stellte es in die Nachbarschaft der Pantomime. Das war gerade in Frankreich logisch, wo eine reiche Tradition des pantomimischen Genres lebte, die dann in den Kreationen des gebürtigen Tschechen *Jean-Baptiste Gaspard Debureau* (1796–1846) gipfelte. Noverre griff das Ballett des alten Stils an, bestritt seine Selbstzwecklichkeit und legte an diese Kunstform theoretische Maßstäbe der Nachahmungsästhetik an. Er faßte das Ballett als spezifische Bühnenform auf, deren Aktion vorwiegend durch die Ausdrucksmomente der Bewegung geleitet werden. In der Pantomime ahnte er die Möglichkeiten einer nichtverbalen Kommunikation zwischen dem Schauspieler und Zuschauer, die die Grenzen der Sprache überschreitet. Auch das Ballett bedeutet für ihn vor allem Theater; deshalb betonte er die dramatischen Verwicklungen der Handlung, die sich nicht selten mit Verfahren des Stegreiftheaters ausdrücken lassen. Die Pantomime ist neu, weil sie Bühnenelemente mit Mimik, Tanz, Akrobatik, den Manieren des Puppentheaters und der Sprache des Körpers vereinigt. Noverres Reform wurzelt eigentlich im alten Griechenland und

²⁰ [Jean Georges] Noverre, *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*, a Vienne 1767, 118–119 (chez Jean-Thomas de Trattnern). Brief Nr. VIII.

in Ägypten. In Griechenland war die Pantomime ein besonderes Bühnengenre, bei dem der maskierte Schauspieler (Tänzer), vom Chor oder einer Instrumentengruppe begleitet, ein Gebärdenspiel aufführte. Die Pantomime wurde dann verboten, weil sie wortlos staatsfeindliche Gedanken auszudrücken imstande war. Auch spätere, weitaus absolutistischere Regierungen waren diesem Kunstzweig feindlich gesinnt. Diderot schätzte die Pantomime und wollte sie vor allem an Stellen eingesetzt wissen, die bildlich und klar sein sollen.²¹ Noverres Reform verlieh Diderots Gedanken gerade auf dem Boden des Balletts Leben, dessen Zeichensprache den Ansprüchen des Ausdruckstheaters, noch dazu auf der allgemeinsten Ebene, voll entspricht.

Die Wahlverwandschaft der choreographischen Bearbeitung von Koželuhs Ballett in den französischen choreographischen Bemerkungen mit Noverres Reformen ist augenscheinlich. Schade, daß die Kontrapunkte der Handlung in der römischen Quelle allzusehr vereinfacht wurden, so daß sie zwar die Gelegenheit zu pantomimischen Ballettkreationen bieten (Abschied Adélaïdes und Alerams in Nr. VI; Trennung der Ehegatten, VII; Alerams Traum, XIII; sein Gebet an das Höchste Wesen, XV; Auftritt Evanders und Ottos im Kerker, XVII; Adélaïdes Intervention bei dem Kaiser, XIX; der innere Kampf des Kaisers, XXI), aber im Rahmen der Balletthandlung allzu isoliert bleiben, obwohl sie andererseits die Vorstellungen von einem Theater erfüllen, das den Affekten Ausdruck bieten soll. Noverres Reform wird aber nicht konsequent durchgehalten, weil neben den pantomimischen Ausdrucksszenen reine Tanznummern des alten Schlags vorkommen, beispielsweise das einleitende Pastorale (I), die Soloballettauftritte der jüngeren Tochter der Kaiserin (X) oder die vielen statischen Szenen des Ballettchors. Für bewundernswert und Noverres Ansichten entsprechend halte ich die Gewitterszene (V). Sie war bereits ihrerzeit so wirksam — und zu dieser hinreißenden Wirkung hat Koželuhs Musik sicherlich beigetragen — daß man sie Beethoven zugeschrieben hat. Auch der zeitliche Unterschied zwischen den *Geschöpfen des Prometheus* und Koželuhs Ballett war nicht groß, er betrug nur sechs, bzw. sieben Jahre.²²

Wie wirkt Koželuhs Musik heute? Der tschechische Meister komponierte „*La Ritrovata Figlia di Ottone II*“^{do} als Feststück für den Hof Leopolds II. deshalb trägt es in äußerlicher Hinsicht die Züge eines diesem Anliegen entsprechenden konventionellen Opus, und zerfällt in selbständige Nummern. Die vom alten Nummernballett zu Noverres Ballettpantomime zielende Erneuerung der Form spielt sich vorwiegend innerhalb der einzelnen Nummern ab, deren Musik voraussetzt, daß die Tanzkreationen auf der Bühne von dramatisch-psychologischen Gesichtspunkten geleitet sind und jeder statischen Auffassung entsagen. Nach der feierlichen Ouvertüre

²¹ Denis Diderot, *Oeuvres complètes de Diderot*, Paris 1875–1877 (Garnier Frères). Vergl. die tschechische Auswahl *Diderot o divadle* (Diderot über das Theater), Praha 1950. Ausgewählt und übersetzt von Jana Šírková. Verlag „Umění lidu“.

²² Georges du Saint-Foix, *Mozart et le jeune Beethoven*, in: RMI XXVII, 1920, 102 f. Robert Haas, *Zur Wiener Ballettpantomime um den Prometheus*, in: Neues Beethoven-Jahrbuch II, 1925, 86 f. Willy Hess, *Welche Werke Beethovens fehlen in der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe?*, in: Neues Beethoven-Jahrbuch VII, 1937, 111. Derselbe, *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke L. v. Beethovens*, Wiesbaden 1957, 91.

(Prager Partitur, Sign. XI C 298 [weiter: NM], S. 2–3; Thema bei Poštołka [weiter:P]), S. 347),²³ sowohl im Maestoso, Nb. 1,

Maestoso

Notenbeispiel Nr. 1

(Prager Partitur, Sign. XI C 298 [weiter NM], S. 2–3; Thema bei Poštołka als auch im Allegro molto, Nb. 2, S. 35, auf einem Raketenmotiv aufgebaut ist, folgt das italienisch gestimmte Pastorale (NM, 4–5; P, 347, Nr. 1), Nb. 3, S. 35, das den Dur-Moll-Effekt zwischen G und g ausnützt. Diese Nummer nähert sich den anakreontischen Szenen der alten Hirtenballette des Rokokos am meisten. Der Tanz der Landleute, Nb. 4, S. 36, wirkt unmittelbar und erinnert im Tonartenwechsel G-g an Wendungen der französischen Clavecinisten oder an die Tänze *à la musette* (NM 5; P, 347, Nr. 2). Der beliebte Kontrast einer Jagdfanfane NM, 6; P, 347, Nr. 3), Nb. 5, S. 36, leitet dann die vom Gewitter unterbrochene Jagdszene ein (*La Tempesta* – NM, 8; P, 347, Nr. 4), Nb. 6, S. 37.

Koželuhs „Gewitter“ findet Stilvorgänger bei Händel (*Israel in Ägypten*) oder Vivaldi (*Le quattro stagioni*), deren Ausdrucksmittel aus der venezianischen bzw. neapolitanischen Tradition gewachsen waren. In der „Überraschung“ genannten Nummer (*La sorpresa* – NM, 11; P, 347, Nr. 5), Nb. 7, S. 38, verwendet der Komponist einen jähen Tempowechsel, der einige Takte vorher mit dem Andantino einsetzt und in ein Adagio mündet, dessen punktierten Rhythmus an die Eintritte französischer Ouvertüren er-

²³ Aus technischen Gründen verweisen wir entweder auf das erreichbare Prager Exemplar oder auf Poštołkas Verzeichnis in seiner Arbeit über Koželuh (vergl. Anm. Nr. 3). Die Zahl der Notenbeispiele mußten wir wegen Platzmangels reduzieren.

innert; so wird der Augenblick vorbereitet, in dem der Kaiser Adélaïde überrascht, als er mit seinen Höflingen in einer ländlichen Hütte Zuflucht sucht. Das gelingt Koželuh mit Wendungen des Dominantseptakkords aus

Allegro molto

The image shows two systems of musical notation for 'Allegro molto'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The music features a series of chords and melodic lines, with a prominent use of the dominant seventh chord in the bass line.

Notenbeispiel Nr. 2

Pastorale

The image shows a system of musical notation for 'Pastorale'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The music is characterized by a slower, more lyrical feel, with a focus on melodic lines in the treble and harmonic support in the bass.

Notenbeispiel Nr. 3

Es-Dur (dieses Verfahren hatte sich übrigens damals bereits voll eingebürgert). Die Diminution des Themas und seine figurative Auswertung bieten einen klangmalerischen Effekt, der des Kaisers vorwurfsvolle und erregte Unterredung mit der Tochter begleitet. Es folgt das Lamentoso genannte Adagio – als Ausdruck ihrer Angst (NM, 13; P, 347, Nr. 6), Nb. 8, S. 38, in dem sich der Komponist barocken Vorbildern und der Affektentheorie am meisten genähert hat. Nach dem Vorbild alter Meister

drückt er die Verwirrung und Hoffnungslosigkeit der jungen Frau aus, die in herzerbrechendes Schluchzen ausbringt. Er verwendet bewährte Mittel: punktierte Rhythmen, Figurationen. Zweiunddreißigsteltriolen usw. Diese bereiten den rauen Teil des Allegro agitato (NM, 14–15; P, 347, Nr. 7), Nb. 9, S. 38, der Finalemusik des ersten Aktes vor, zu deren Klängen

Allegretto

The image shows a musical score for 'Allegretto' in 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line in the treble clef and the rhythmic accompaniment in the bass clef.

The image shows the continuation of the 'Allegretto' score. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line in the treble clef and the rhythmic accompaniment in the bass clef.

Notenbeispiel Nr. 4

Fanfara

The image shows a musical score for 'Fanfare' in 6/8 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line in the treble clef and the rhythmic accompaniment in the bass clef.

Notenbeispiel Nr. 5

die Wachen die Gatten trennen und Aleram in der Kerker abführen. Die Rohheit der Soldateska wird von den Vortragszeichen im Staccato der Einleitungstakte angedeutet, deren Melodik sich nach dem Prinzip der „Mannheimer Walze“ schwerfällig entwickelt. Wenn der Komponist andeuten will, wie die Wachesoldaten den verhafteten Aleram schütteln, wellt er den Spiegel der Musik mit Sforzatos. Dieses Finale zum ersten Akt beweist,

daß auch einfache Ausdrucksmittel hohe ballettpantomimische Wirkungen erzielen können.

Der *zweite Akt* beginnt mit einem Marschentree in C-Dur. Es trägt die Patina der traditionellen Ballettbegleitung. Das Leben im Heerlager wird

Allegro

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked *Allegro* and *C P*. The music is in C major and 2/4 time. The treble clef part features a melodic line of eighth notes, while the bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes. The second and third systems continue this pattern. The fourth system concludes with a final cadence in C major, marked with a fermata and a final chord.

Adagio

f

Notensbeispiel Nr. 7

Adagio

Notensbeispiel Nr. 8

Allegro agitato

p

Notensbeispiel Nr. 9

ohne Dynamik gekennzeichnet, alles konzentriert sich auf den Empfang der Kaiserin im Allegretto maestoso (NM, 16; P, 347, Nr. 9), *Nb. 10*,

Allegretto maestoso

Notenbeispiel Nr. 10

das symmetrisch aufgebaut ist und nüchtern moduliert. Die statische Musik verdrängt mit ihrer Unbeweglichkeit Nummern, die die zunehmende Bewegung im Lager charakterisieren wollen und der jüngeren Tochter der Kaiserin Gelegenheit zu einem Solotanz bieten (NM, 18; P, 347, Nr. 10), *Nb. 11*:

Adagio

Notenbeispiel Nr. 11

Alles verfließt schließlich in der melancholischen Laune des Kaisers. Der Komponist verwendet die Mannheimer Seufzertechnik, das düstere Kolorit der Tonart f-Moll (NM, 21), *Nb. 12*, S. 40, und beendet das wirksame Bild mit der Rückkehr in die gleichnamige Durtonart, um die ausgeglichene

Dreiteiligkeit ABA zu erzielen (NM, 20–21; P, 347, Nr. 11). Die erregende Handlung, die Bitten an dem Kaiser, ihre Ablehnung und das Eingreifen der Wachsoldaten auf Befehl Otto II. – sind das Thema der folgenden

Minore

Notenbeispiel Nr. 12

Musik, die sich nach dem Prinzip der klassischen Entfaltung von Zweitaktgebilden abspielt. Der Ausdruck wird durch Synkopen und Schlußbläute gesteigert (NM, 22; P, 348, Nr. 12), *Nb. 13*:

Allegro

Notenbeispiel Nr. 13

Die Ausdrucksästhetik findet dann vor allem in der Musik des folgenden Aktes reiche Verwendung.

Dieser dritte Akt beginnt mit den inneren Qualen des eingekerkerten Aleram (NM, 25), *Nb. 14*,

Andantino

Notenbeispiel Nr. 14

den ein Traum verfolgt (*Il Sogno*, Adagio). Der Komponist greift hier häufig zur Chromatik und erreicht jene Tiefe des Ausdrucks, die wir schon in Bendas Melodramen finden. Seine Charakterisierungskunst schöpft aus Flächen, die im Tempo und Ausdruck kontrastieren und es dem Ballettmeister gestatten, den Zwist der handelnden Personen, den Bemühungen der Familie Alerams, ihn zu befreien, und dem Scheitern dieser Bemühungen tänzerischen Ausdruck zu verleihen.

Der vierte und fünfte Akt schwankt zwischen Nummerhaftigkeit und pantomimischen Tendenzen. Während der Komponist den die Verhafteten zum Hochgericht begleitenden Einleitungsmarsch in traditioneller Weise als zweiteilige Form mit zwei Wiederholungen exponiert, kann er im folgenden Allegro eine Dialogform entwickeln: Adélaïde bittet den Kaiser vor der Hinrichtung ihres Gatten um Gnade, wird aber mehrmals nachdrücklich abgewiesen. Adélaïdes Klagen verleiht Koželuh die Seufzertechnik, der rauhen Ablehnung des Kaisers Unisono und Akkordzerlegungen im *Staccato*. Das flehende Adagio der Kaiserin erinnert an langsame Sätze Haydns oder Mozarts. Die Handlung bietet dem Komponisten Gelegenheit, seine musikalische Charakterisierungskunst zu beweisen. Der dramatische Wechsel des Geschehens, der in den Entschluß des Herrschers mündet, Gnade vor Recht walten zu lassen, veranlaßt Koželuh auch die Formen und Ausdrucksmittel zu wechseln. Er tendiert meist zur pantomimischen Äußerung, komponiert aber auch eine Gavotte im Geist des Rokokos und eine Ciacona mit Variationen, die aus dem Gehege der Instrumentalmusik ins Ballett gelangt und anfangs wie ein Menuett klingt. Die Zunahme der freudigen Stimmung kann gerade auf dem Prinzip der Variation ausgedrückt werden, meint Koželuh, und handelt nach diesem Grundsatz, denn der Charakter der Ciacona ändert sich am Schluß in eine Art feierliche Polonaise (NM, 55), Nb. 15,

Notenbeispiel Nr. 15

mit der das Ballett endet. Der Komponist hat den vierten Akt sehr sinnreich mit dem jubelnden Ausklang des fünften Aktes (siehe das Libretto, S. 19) verbunden, der in der Notierung nur formell abgeteilt erscheint.²⁴

Die Ballettmusik zu „*La Ritrovata Figlia di Ottone II^{do}*“ ist ein Werk der Reifezeit Leopold Koželuhs, der traditionell begonnen hat und von den

²⁴ Die französischen Bemerkungen lassen erkennen, daß die Choreographie zum Prinzip der gegenseitigen Verflechtung der einzelnen Nummern gegriffen hat.

Grundsätzen der Neapolitanischen Schule ausgegangen ist. In dem besprochenen Ballet wird diese Ausgangsposition um zeitgemäße Verfahren der Haydn-Mozartschen Klassik bereichert, und Koželuhs Musik erreicht stellenweise fast Beethovensche Ausdruckskraft. Die Ähnlichkeit seiner Invention mit der Melodik Haydns und Mozarts liegt auf der Hand, allerdings entdeckt man in den strengen klassischen Formen nicht selten vorromantische Züge. Genetisch sind diese vor allem durch die Exploitationer musikalischer Gebilde aus der Zeit des „empfindsamen“ Stils gegeben, der die spätere klassische Synthese begründete. Als „unsynthetischer“ Komponistentyp konnte sie Koželuh allerdings nicht erreichen. Auch in den letzten Abschnitten seiner Laufbahn hatte er gegen stilistische Rückgriffe zu kämpfen²⁵ und konnte die Verwendung veralteter Rokokofloskeln nicht immer vermeiden. Den Aufschwung hemmt vor allem sein Haften an der regelmäßigen Entwicklung des melodischen Gedankens, die durchwegs dem Grundsatz der schrittweisen Zureihung von Doppeltakten und der straffen Einhaltung sechzehntaktiger Perioden mit Wiederholung gehorcht. Innerhalb dieser traditionellen Grenzen ist Koželuh jedoch imstande, jederzeit anregende und unverbraucht wirkende Ausdrucksmittel zu erfinden, wenn er vor der Aufgabe steht, Leidenschaften oder tiefe Gemütsregungen zu vertonen. Hier ist er Erbe der alten Affektentheorie, die im Kontext einer der Klassik zuneigenden Tonsprache die Entstehung kompositioneller Gebilde anregt, welche den Eindruck frühromantischer Verfahren erwecken können. Die Sympathie für Noverres reformierende Grundsätze der Ballettpantomime führt Koželuh zur Lockerung der Nummernform, die bis dahin reichlich stereotyp gewesen war.

Um ein echter Reformator zu werden, dazu fehlte Leopold Koželuh allerdings die wahre künstlerische Persönlichkeit. *„Obwohl er der musikalischen Fortentwicklung eine überraschende Menge neuer anregender Elemente brachte, verstand er selbst es nicht, sie künstlerisch voll auszuwerten.“*²⁶ Er war demnach nur ein Vermehrer, dem die geniale Größe fehlte, in entwicklungsmaßiger Hinsicht dagegen eine ungewöhnlich interessante Erscheinung, weil er (sei es auch unwillkürlich) manche Züge der Frühromantik vorweggenommen hat. Obwohl er sich gegen die Große französische Revolution kühl verhielt, ja sogar ihre Folgen fürchtete, stand er als Komponist des Balletts von der Tochter Ottos II. auf dem Boden jener, die eine das antretende junge Bürgertum feiernde Kunst zu schaffen begannen. Der Vorwurf des Balletts ist zwar im ganzen feudal und aristokratisch, doch deutet das Mitleid mit dem jungen, aus dem Hofmilieu in ein einfaches Leben geflüchteten Paar bereits klar in die erwähnte Richtung. Zur rechten Standortbestimmung dieser Komposition in der Geschichte der Musik und des Theaters hat der Fund der choreographischen Bemerkungen in der Bibliothek des Konservatoriums S. Cecilia zu Rom beigetragen. Unsere analytischen und vergleichenden Studien im Lichte der Grundsätze Jean Georges Noverres führen zu der zwingenden Ansicht, daß Koželuhs Ballett *„La Ritrovata Figlia die Ottone*

²⁵ Vergl. Poštolka, 119.

²⁶ Poštolka, 120.

II^{do}“ eine nicht zu übersehende Stelle in der Entwicklung der neuzeitlichen Ballettpantomime, ja der musikdramatischen Kunst selbst einnimmt.²⁷

Deutsch von Jan Gruna

BEILAGE

Text der choreographischen Bemerkungen zum Ballett Leopold Koželuh: La Ritrovata Figlia di Ottone II

Explication de la Musique du Ballet: Adélaïde la fille de l'Empereur Othon II. retrouvée. — Composée par M. Kozeluch Maître de chapelle actuel de Sa Majesté Imperial Royal.

Acte premier

I. *Pastorale*. Les paysans se divertissent. Dans le mineur. Adélaïde vient avec son époux et ses enfans, ils s'entretiennent tendrement. Tout ce-ci entremêlé avec une danse analogue.

II. *On danse*, et à la fin vient un paysan, qui annonce la chasse de l'Empereur Othon.

III. *La Chasse*.

IV. *La tempête*.

V. *La calme*, et l'Empereur trouve les enfans d'Adélaïde. Il se sent du penchant pour eux sans savoir, que ce sont ses petits enfans; puis il s'en va. Dans la répétition vient Adélaïde avec son époux. Ses enfans lui ayant annoncé l'arrivée d'un grand Seigneur. Tous les deux frappés de l'idée, que ce pourroit être l'Empereur, se retirent; et dans l'adagio, qui suit, l'Empereur les surprend, et les connoit, ne peut cacher son dédain malgré leurs instances réitérées, il ne les écoute, et donne ordre de les enchaîner, et s'en va.

VI. *Le adieux* des deux époux. Scène tendre et touchante qui produit qu'Adélaïde finit par s'évanouir.

VII. *La Suite* de l'Empereur et voyant qu'Adélaïde est évanouie donne ordre aux gardes de séparer les époux, et de les conduire en prison. Cette pièce est mêlée de prières et de larmes. Les gardes inexorables les conduisent au lieu destiné.

Acte second

VIII. *La marche*, ou entrée pompeuse de l'Impératrice avec la puînée sa fille, et le Feld-Maréchal époux destiné de la sudite.

IX. *Danse militaire mêlée des Solo*.

X. *Solo de la puînée*. À la fin les trompes annocent le retour de l'Empereur.

XI. *L'Empereur arrive* avec un air Sombre et mélancolique, recoit les compliments de l'Impératrice ainsi que de toute la cour, et du militaire. L'Impératrice inquiète lui demande les causes de sa mélancolie, et au moment qu'il vent épancher son cœur, on amène les prisonniers. L'Impératrice reconnoit sa fille, et lui témoigne aussi son dédain. Ces malheureux se prosternent à ses pieds pour implorer la tendresse maternelle; mais l'Impératrice reste inexorable et les repousse.

XII. *L'Empereur décide la mort* de ces deux malheureux époux. On les sépare à force; de ceci résulte une confusion générale, qui fait la fin de l'acte second.

Acte troisième

XIII. *Le malheureux Prince* est en prison, affoibli de ces malheurs il s'endort.

²⁷ Abschließend möchte ich folgenden Persönlichkeiten und Institutionen danken: Prof. Dott. Emilia Zanetti, Leiterin der Bibl. del Conservatorio di S. Cecilia, Rom, die mir während meiner Studien des Archivmaterials zu Koželuh's Ballett bereitwillig entgegenkam; Dr. Milada Rutová, CSC., der Leiterin der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums, für die Leihgabe des Librettos und Klavierauszugs zu dem besprochenen Werk Koželuh's; Dr. Otakar Nováček, Brno, für die Revision und Übersetzung des französischen Textes der choreographischen Bemerkungen aus der Bibl. di S. Cecilia; Dr. Jana Nechutová, CSC., vom Lehrstuhl für Altertumskultur der Philosophischen Fakultät der J.-E.-Purkyně-Universität in Brno, für Ratschläge hinsichtlich der Topographie des mittelalterlichen Italiens.

XIV. *Le songe.* La musique exprime par le Forte les spectres, tout comme par le Piano qu'ils disparaissent, et a la fin du Songe paroît toute sa famille ainsi que ses parents, tous implorent la clemence de l'Impératrice, et l'entourent, la conjurant aussi de faire leurs interprète près de l'Empereur. A la fin il se réveille, tout étourdi, ce qui exprime l'Allegro qui suit, et puis il commence à expliquer son songe, par fois il est interrompu par l'Allegro, qui dépeint son désespoir. Tout d'un coup se fait entendre le tambour, qui annonce l'arrivée de la garde qui doit la mener à la mort.

XV. *La garde arrive,* il la reçoit avec obéissance, on lui ôte les chaînes, il se prosterne pour adresser ses vœux et prières à l'Être suprême, après quoi on l'amène.

XVI. *Vient sa famille* ainsi que sa femme et ses enfans par une porte secrète, pour le sauver, ils le cherchent tous par tout, et ne trouvant que ses chaînes, la confusion se mêle à leurs désespoir. A la fin un de ses enfans annonce qu'il y auroit encore moyen de l'attraper poursuit la garde, et le ramène dans la prison. Tout ce-ci se passe jusqu' à la grande Fermate, et le Feld-Maréchal ordonne à l'Officier de donner la liberté au prisonier. Celui-là s'oppose, en montrant ses ordres suprêmes Le Feld-Maréchal répondant pour lui engage l'Officier à le laisser libre. Le plaisir des époux ainsi que de toute la famille se fait entendre par un andante.

XVII. *Le prisonier est amené* par la porte secrète dans l'idée de se sauver, en échange le Feld-Maréchal occupe sa place. A peine ont-ils la fuite, que l'Empereur vient dans la prison avec ses gardes, ayant été prévenu de tout ce qui s'y passoit, sa colère est au comble, il ordonne, que l'on poursuive les fuyards. A la fin la garde on les ramène. A cette heure suit un grand Allegro. L'Empereur ordonne que l'on les mène a mort. Le Feld-Maréchal s'y oppose voulant mourir pour son ami. Cet offre n'est accepté, et produit un combat fort touchant entre les deux amis. A la fin la garde force les malheureux de les suivre pour les mener au supplice. A peine sont-ils partis, laisser suivre la malheureux. C'est la fin du troisième acte.

Quatrième acte

XVIII. *Marche lugubre.* On conduit les malheureux à la mort.

XIX. *La malheureuse* épouse rompt les bataillons rangés pour le supplice, pour parvenir au trône de l'Empereur. Ses prières et instances s'expriment par le Piano; comme la colère de l'Empereur par la Forte.

XX. *L'Impératrice arrive* et se met aussi à genoux devant son époux pour effectuer le pardon de ses malheureux enfans.

XXI. *Voyant qu'elle n'est point écoutée,* elle fait reproches à l'Empereur. Le Feld-Maréchal, en les voyant, persuade le militaire de donner tout leur vie, ainsi que lui pour sauver les condamnés s'il ne leur accorde le pardon, à ce dessein ils se jettent tous à genoux, et mettent bas leur armes. Toute la musique se tait, et recommence par un piano, qui exprime l'irresolution de l'Empereur. La musique se change du mineur en majeur, ce qui l'attendrie peu à peu de façon, que la tendresse l'emporte, et il leurs accorde la grâce. Le bruit se fait entendre par la musique généralement, et il n'est plus question d'autre chose, que de fêtes de réjouissance.

XXII. *Divertissement général.*

HEROICKÝ BALET LEOPOLDA KOŽELUHA

Leopold Koželuh (Kozeluch, 1747—1818), rodák z Velvar, dvorní skladatel a komorní kapelník Leopolda II., věnoval kompoziční pozornost také baletu. Dochovalo se celkem 6. jeho skladeb baletního typu. Nejproslulejší z nich je „*La Ritrovata Figlia di Ottone II^{do}*“ (1794?) na libreto *Antonia Muzzarelliho*, baletního mistra cisaře Leopolda II. Provozní materiály k baletu jsou dochovány na četných místech (např. ve Vídni, Praze, Londýně, Berlíně, New Yorku, Paříži, Modeně, Benátkách aj.). Rudolf Pečman nalezl v prosinci 1973 v knihovně konzervatoře sv. Cecilie (*Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia*) v Římě další, dosud neznámý opis Koželuhova baletu, sign. A. Mss. 3720, který je shodný s klavírním výtahem uloženým v hudebním oddělení Národního muzea v Praze, sign. XI C 298. V těchž pražských fondech je též italsko-německé libreto A. Muzzarelliho, sign. B 768. Důležitý je Pečmanův nález *francouzsky psaných choreografických poznámek*, které byly založeny v římském exempláři baletu. Jsou anonymní a přinášejí nové poznatky o tom, jak byl balet prováděn na jevišti.

Studie o uvedeném baletu vychází z naznačených pramenů. Koželuhovo dílo je tu analyzováno nejen z hlediska libretního, nýbrž i hudebního a teatrologického. Leopold Koželuh se v díle přiklonil k reformním zásadám *Jeana Georgese Noverra* (1727 až 1810) a koncipoval balet jako typ *heroické baletní pantomimy*. Hudební mluva Leopolda Koželuha je klasicistní, čerpá z haydnovsko-mozartovské slohové syntézy, vzepne se místy k beethovenovskému výrazu. Uvnitř přísných forem klasického údobí objevíme nejeden rys směřující k preromantickému vyjádření. Námět a libreto vycházejí z doby bojů císaře Oty II. proti Saracénům. Děj je smyšlený, též jednotlivé postavy – s výjimkou Oty II. a jeho manželky Theophanu – nemají historického podkladu. Koncepce libreta vychází z dobových zásad, navazujících na libretní typ italský, jak se vyvinul v dílech *Apostola Zena* a *Pietra Metastasia*.

Koželuhův balet „*La Ritrovata Figlia di Ottone II^{do}*“ zaujímá důležité místo ve vývoji novodobé baletní pantomimy a hudebnědramatického umění vůbec. Svého času byla dokonce vyslovena myšlenka, že je dílem Ludwiga van Beethovena.

