

Genie, Revolutionär, Opernfigur

Facetten der Rezeption von Domenico Cimarosa in Paris um 1800

Florian Amort

Für Andrea Gattini und Hubert Mulzer

In seiner 1870 posthum erschienenen Autobiographie schrieb Hector Berlioz, er würde Domenico Cimarosas ewige und einzige Oper *Il matrimonio segreto* zur Hölle schicken, die fast so langweilig sei wie Wolfgang Amadé Mozarts *Le nozze di Figaro*, aber bei weitem weniger musikalisch.¹ Zur gleichen Zeit setzte der Baumeister und Architekt Charles Garnier dem italienischen Komponisten auf der Hauptfassade der nach seinen Plänen erbauten Opéra in Paris ein Denkmal in Form eines medaillonförmigen Porträtreliefs. Es schmückt den ganz rechten Arkadenzwickel und bildet gemeinsam mit den Porträtreliefs von Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolesi und Joseph Haydn (Bildhauer: Charles Gumery) als »Alter Meister« die Stütze für die über der Loggia liegenden Nischen, in denen sich vergoldete Bronzebüsten von Gioachino Rossini, Daniel-François-Esprit Auber, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadé Mozart, Gaspard Spontini, Giacomo Meyerbeer und Fromental Halévy befinden. So unterschiedlich Berlioz' Aussage und das Fassadenprogramm an der Opéra Garnier auch sein mögen, so haben diese erinnerungskulturellen Zeugnisse doch eine Gemeinsamkeit: Sie belegen die außergewöhnliche Popularität Cimarosas im Paris des 19. Jahrhunderts.²

-
- 1 Original: »Quant à Cimarosa, j'enverrais au diable son éternel et unique *Mariage secret*, presque aussi ennuyeux que le *Mariage de Figaro*, sans être à beaucoup près aussi musical.« Hector Berlioz: *Mémoires de Hector Berlioz. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre. 1803-1865*, Paris 1870, S. 289 (Übersetzungen vom Autor, soweit nicht anders angegeben).
 - 2 Der vorliegende Beitrag greift auf zentrale Ergebnisse meiner Dissertation zurück, die aktuell als Teil des Projekts »Cimarosas *Il matrimonio segreto* zwischen Italien und dem Reich (1792-1815)« (Projektleitung: Michele Calella) entsteht. Das Projekt ist angesiedelt am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und wird durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds gefördert. Zusätzlich danke ich der Universität Wien, die durch ein Kurzfris-

Die Ursprünge für diese intensive Rezeption sind in den Jahren um 1800 zu suchen, einer Zeit, die in den verschiedenen Geschichtswissenschaften gemeinhin als Epochenzäsur verstanden wird, lassen sich doch auf dem ganzen europäischen Kontinent tiefgreifende politische, gesellschaftliche und kulturelle Umwälzungen beobachten. Auch die Musikbiographik als ein Medium der musikkulturellen Erinnerung befand sich um 1800 in einem Umbruch, wie Melanie Unseld in ihrem Buch *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*³ insbesondere für den deutschsprachigen Raum beispielreich zeigen konnte. Nicht nur die idealisierende und romantische Neukonstituierung des bürgerlichen Subjekts, sondern auch die lebhaften Diskussionen über den Geniebegriff sowie eine Verbürgerlichung der Musikkultur und der Beginn der Musikgeschichtsschreibung markieren laut ihr jenen entscheidenden Moment, »in dem der Komponist in seiner Rolle, seinem Beruf und seinem Selbstverständnis aus der Gruppe der Musiker heraustritt und zum Subjekt im emphatischen Sinne wird, sein Name auf den Titelblättern der Musikdrucke in großen Lettern veröffentlicht wird, Denkmale ihm zu Ehren errichtet werden und in Musikgeschichte(n) über ihn geschrieben wird.«⁴ Hervorzuheben ist hier die Breite von erinnerungskulturellen Medien, die je nach Funktionalität und medialem Profil unterschiedliche narrative Strategien im Umgang mit Komponistenbiographien entfalten konnten, sei es lexikalisch, monographisch, bildnerisch oder performativ.

Der folgende Aufsatz möchte die bislang gänzlich unerforschte biographische Rezeption von Cimarosa in Paris um 1800 anhand von drei unterschiedlichen Medien nachzeichnen: dem Nekrolog auf Cimarosa von Claudine Sambat de la Matelle (1801), dem Cimarosa-Artikel in Alexandre-Étienne Chorons und François Joseph-Marie Fayolles *Dictionnaire historique des musiciens* (1810) und Jean-Nicolas Bouillys und Nicolò Isouards Opéra comique *Cimarosa* (1808), einer der ersten Opern, welche einen realen Komponisten als Titelfigur hat und sich künstlerisch mit dessen Leben und Charakter auseinandersetzt.⁵ Der Fokus soll dabei weniger auf der Historizität der biographischen Bilder liegen, sondern vielmehr der Frage nachgehen, wie in unterschiedlichen musikkulturellen Medien an Cimarosa erinnert

tiges wissenschaftliches Auslandsstipendium (KWA) meinen mehrwöchigen Forschungsaufenthalt an der Bibliothèque nationale de France in Paris finanziell unterstützte.

3 Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), Köln u.a. 2014.

4 Ebd., S. 164f.

5 Einzig Arnold Jacobshagen gibt eine im *Almanach des muses pour MDCCCIX* veröffentlichte Zusammenfassung der Opernhandlung wieder. Arnold Jacobshagen: »Mythos Pergolesi. Der Komponist als Opernheld«, in: Anna Langenbruch (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 159–182, hier S. 163f.

wird, welche biographischen Bilder dabei konstruiert werden und welche musikbiographischen Konzepte sich finden lassen. Zugleich soll nicht nur ein Beitrag zur Erforschung der französischen Cimarosa-Rezeption geleistet werden, sondern auch beispielhaft ein Einblick in musikbiographisches Schreiben bzw. Erinnern in Frankreich um 1800 gegeben werden. Zuvor sei jedoch eine kursorische Darstellung der letzten Lebensjahre des 1749 in Aversa bei Neapel geborenen Cimarosa und deren Widerhall in französischen Zeitungen als geschichtlicher und biographischer Kontext vorangestellt.⁶

Historische Voraussetzungen

Während des zweiten Koalitionskriegs (1799-1802) besetzten französische Truppen Neapel und riefen ausgehend von den Idealen der Aufklärung und der Französischen Revolution am 5. Pluviôse im Jahre VII des Republikanischen Kalenders (24. Januar 1799) die *Repubblica Napoletana* aus.⁷ Unterstützt wurde die neue Staatsform von einer kleinen Schicht bürgerlicher Intellektueller, zu welcher auch der spätestens 1793 aus Wien zurückgekehrte Cimarosa zählte. Er war nicht nur Mitglied der neu gegründeten *Commissione repubblicana dei teatri*, sondern komponierte auch einen *Inno Patriottico*⁸ (Text: Luigi Rossi), erstmals aufgeführt anlässlich einer

-
- 6 Bis heute fehlt eine fundierte und quellenbasierte Biographie über Cimarosa. Sowohl die Biographie von Roberto Iovino als auch die des Autorenduos Nick Rossi und Talmage Fauntleroy gehen – passagenweise sogar in identischen Formulierungen – auf Maria Tibaldi-Chiesas Buch von 1939 und Jennifer E. Johnsons Dissertation von 1976 zurück; sie bringen wenig neue Erkenntnisse und können weder hinsichtlich der darzustellenden Fakten noch der Einbettung in den historischen Kontext, geschweige denn hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Cimarosas Musik, den heutigen Ansprüchen an eine Biographie genügen. Maria Tibaldi-Chiesa: *Cimarosa e il suo tempo*, Mailand 1939; Jennifer E. Johnson: *Domenico Cimarosa (1749-1801)*, Diss. Cardiff University 1976; Roberto Iovino: *Domenico Cimarosa. Operista napoletano*, Mailand 1992; Nick Rossi und Talmage Fauntleroy: *Domenico Cimarosa. His Life and His Operas*, Westport (Connecticut) und London 1999.
 - 7 Zur *Repubblica Napoletana* siehe weiterführend u.a. Marina Azzinnari (Hg.): *La Repubblica Napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, Neapel 1999; John A. Davis: *Naples and Napoleon, Southern Italy and the European Revolutions 1780-1860*, Oxford u.a. 2006; Angela Häring: »La Repubblica Napoletana« vom »Ancien Régime« zur »Ersten Restauration« – dargestellt aus rechtshistorischer Sicht (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 194), Bonn 2014.
 - 8 *Inno patriottico del cittadino Luigi Rossi per lo bruciamento delle immagini de' tiranni. Posto in musica dal cittadino Cimarosa, da cantarsi nella festa de' 30 fiorile sotto l'albero della libertà avanti il Palazzo nazionale*. Bis heute sind viele Fragen zu der Hymne offen, denn es kursieren mindestens zwei komplett unterschiedliche textliche und musikalische Versionen, siehe weiterführend die Klarstellung von Roberto De Simone: »L'Inno della Repubblica Napoletana di Domenico Cimarosa«, in: Marina Azzinnari (Hg.): *La Repubblica Napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, Neapel 1999, S. 414-419.

zeremoniellen Verbrennung von Bildnissen des unter dem Schutz der britischen Flotte und ihres Admirals Horatio Nelson ins sizilianische Palermo geflüchteten Herrschers Ferdinand IV. und seiner Gattin Maria Carolina von Österreich. Seine Aktivitäten sollten Cimarosa jedoch mit der Rückkehr der Bourbonen nach Neapel im Juni desselben Jahres zum Verhängnis werden. Auch eine auf Anregung des Priesters Gennaro Tanfano eilig komponierte Huldigungskantate⁹ für die laut Untertitel ersehnte Rückkehr von Ferdinand IV. konnte seine Gefangennahme am 10. Oktober 1799 nicht verhindern.

Das offenbar über ihn verhängte Todesurteil rief in Verbindung mit anderen gnadenlosen und blutigen Vergeltungs- und Strafaktionen im Königreich Neapel internationales Entsetzen hervor.¹⁰ Französische Zeitungen berichteten sogar von der Enthauptung des Patrioten Cimarosa auf dem Schafott,¹¹ eine Falschmeldung, die erst einen Monat später korrigiert werden konnte.¹² Welch hohe Wellen die vermeintliche Ermordung Cimarosas in Paris jedoch schlug, zeigt die Rede des damaligen Innenministers Lucien Bonaparte, dem Bruder von Napoleon, anlässlich der Preisverleihung eines Musikwettbewerbs des Pariser Konservatoriums. Bezugnehmend auf die kolportierte Enthauptung des Komponisten sagte er, »Egal wie stark ihre Macht auch sein mag, sie können ihm die Unsterblichkeit nicht rauben«,¹³ und schwor die Gewinner anschließend darauf ein, ihr künstlerisches Wirken in den Dienst der freien Gesellschaft zu stellen, damit »Genie, Schönheit, Tugenden und Talente schließlich die Republik umgeben.«¹⁴

Ende März bangte man in Frankreich erneut um das Leben Cimarosas, der laut französischen Zeitungsmeldungen nach dem Abzug russischer Truppen, die

-
- 9 *Cantata a tre voci, con cori, espressamente composta dal Sig. Domenico Cimarosa in occasione del bramato ritorno di Ferdinando IV, nostro amabilissimo Sovrano.* Siehe weiterführend Lucio Tufano: »La cantata di Cimarosa ›in occasione del bramato ritorno di Ferdinando IV‹ (Napoli 1799)«, in: Paologiovanni Maione und Marta Columbro (Hg.): *Domenico Cimarosa: un ›napoletano‹ in Europa*, Lucca 2004, Bd. 1: *Gli studi*, S. 469-499.
- 10 Über Cimarosas Verhaftung und sein Todesurteil berichten in Frankreich u.a. die Zeitungen *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 22. Frimaire VIII (= 13.12.1799), S. 323 und *L'Ami des lois*, 25. Frimaire VIII (= 16.12.1799), S. 4.
- 11 Als besonders eindrückliches Beispiel vgl. die Notiz im *Journal des hommes libres de tous les pays*, 27. Frimaire VIII (= 18.12.1799), S. 83.
- 12 U.a. in den Zeitungen *La Clef du cabinet des souverains*, 2. Pluviôse VIII (= 22.01.1800), S. 9166; *Le Publiciste*, 3. Pluviôse VIII (= 23.01.1800), S. 4; *Journal des hommes libres de tous les pays*, 4. Pluviôse VIII (= 24.01.1800), S. 231.
- 13 Original: »Quelle que soit leur farouche puissance, ils ne peuvent point lui ravir l'immortalité.« Die Rede wurde veröffentlicht in der Zeitung *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 24. Nivôse VIII (= 14.01.1800), S. 452f., hier S. 452. Ein Auszug erschien auch in *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 30. Nivôse VIII (= 20.01.1800), S. 173f.
- 14 Original: »Que le génie, la beauté, les vertus, les talen[t]s, environ[n]ent enfin la république.« *Gazette nationale ou le moniteur universel*, 24. Nivôse VIII (= 14.01.1800), S. 453; *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 30. Nivôse VIII (= 20.01.1800), S. 174.

ihn zuvor gewaltsam aus dem Gefängnis befreit hatten, erneut verhaftet und vor ein Tribunal gestellt wurde.¹⁵ Es lässt sich aktuell weder diese Nachricht verifizieren noch lassen sich die Umstände seiner Flucht nach Venedig kurz darauf rekonstruieren. Eine gewichtige Rolle spielte jedenfalls sein einflussreicher Freund und Bewunderer Ercole Kardinal Consalvi, Staatssekretär des neu gewählten Papst Pius VII.¹⁶ Nur ein halbes Jahr später, am 11. Januar 1801, verstarb Cimarosa in Venedig im Alter von 51 Jahren während der Arbeit an seiner letzten Oper *Artemisia*.

Der frühe und unerwartete Tod von Cimarosa schockierte europaweit die Menschen. Auch in Paris meldeten mehrere Zeitungen auf ihren Titelseiten und in fassungslosem Ton den Tod des Komponisten und teilten ihren Leser*innen erhitzt mit, dass der geschwächte Komponist an den Folgen seines unmenschlichen Gefängnisaufenthalts in Neapel verstorben sei.¹⁷ Die von allen Biographen – ohne Belege – wiedergegebenen Gerüchte, Cimarosa sei im Auftrag der Königin Maria Carolina stranguliert oder vergiftet worden, lassen sich allerdings in der französischen Presse nicht finden.¹⁸ Glaubt man jedoch der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in ihrer Ausgabe vom 9. Juni 1802, so war tatsächlich die öffentliche Erregung in Italien, aber auch in Deutschland so enorm, dass der *medico onorario di Sua Santità Pio VII* Giovanni Piccioli, der Cimarosa zusammen mit zwei anderen Ärzten medizinisch versorgte, im Auftrag der venezianischen und/oder neapolitanischen Regierung ein Gutachten verfasste, das nun einen Krebs im Unterbauch als Todesursache anführt.¹⁹ Ob diese Bestätigung die Lage beruhigen konnte und ob die darin enthaltenen Informationen eine Legendenbildung in Italien, aber auch anderorts unterbinden konnte, ist angesichts der intensiven Rezeption des Dokuments stark zu bezweifeln.

»Il aimoit les Français«: Der Nekrolog von Claudine Sambat de la Matelle

Außer Frage steht freilich die Tatsache, dass Maria Carolina nach der Hinrichtung von Ludwig XVI. und ihrer Schwester Marie-Antoinette durch die Revolutionäre

15 Vgl. die entsprechenden Berichte in den Zeitungen *La Clef du cabinet des souverains*, 7. Germinal VIII (= 28.03.1800), S. 9693; *Journal des hommes libres de tous les pays*, 11. Germinal VIII (= 01.04.1800), S. 504.

16 Vgl. dazu den Brief von Ercole Consalvi an Giuseppe Andrea Albani vom 1. Januar 1800, Vatikanstadt, Archivio Apostolico Vaticano, Segr. Stato, Germania, 696. Zur Rekonstruktion der Ereignisse, einschließlich einer Transkription des zitierten Briefes, siehe das entsprechende Kapitel in meiner Dissertation (in Vorb.).

17 U.a. die Zeitungen *La Clef du cabinet des souverains*, 20. Pluviôse IX (= 09.02.1801), S. 2; *Journal des débats*, 21. Pluviôse IX (= 10.02.1801), S. 1; *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 21. Pluviôse IX (= 10.02.1801), S. 587.

18 Vgl. Tibaldi-Chiesa, *Cimarosa*, S. 304; Iovino, *Domenico Cimarosa*, S. 201; Rossi und Fauntleroy, *Domenico Cimarosa*, S. 141.

19 Vgl. »Aus einem Briefe aus Wien«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1802), Nr. 37, Sp. 606f.

in Paris an der Seite ihres Gatten einen dezidiert antifranzösischen Kurs einschlug und mit größter Entschiedenheit gegen alles Aufklärerische vorzugehen versuchte, ein Bestreben, das nach dem Ende der kurzlebigen *Repubblica Napoletana* geradezu fanatische Züge annahm und entsprechende Reaktionen in Frankreich hervorrief. In dieser aufgeheizten Situation erschien am 25. Pluviôse im Jahre IX des Republikanischen Kalenders (14. Februar 1801), nur drei Tage nachdem die Nachricht vom Tod Cimarosas in Frankreich eintraf,²⁰ erstmals im *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de littérature*²¹ sowie in weiteren Pariser Zeitungen und Journalen²² – einen Nekrolog auf den Komponisten, verfasst von seiner ehemaligen Schülerin Claudine Sambat de la Matelle.²³ In stark gekürzter Form erschien dieser Nekrolog auch auf Deutsch in der Zeitschrift *Der Genius des neunzehnten Jahrhunderts*.²⁴ Die folgende Tabelle gibt in der linken Spalte den Nekrolog im Original wieder, wie er im *Courrier des spectacles* erschien. Gleichzeitig wird er thematisch gegliedert, wobei für einen leichteren Überblick und zur anschließenden Analyse des Textes

-
- 20 Vgl. die entsprechenden Berichte in den Zeitungen *La Clef du cabinet des souverains*, 20. Pluviôse IX (= 9. Februar 1801), S. 2; *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 21. Pluviôse IX (= 10. Februar 1801), S. 587; *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de littérature*, 22. Pluviôse IX (= 11. Februar 1801), S. 1 (Beilage).
- 21 Claudine Sambat de la Matelle: »Notice sur le divin Cimarosa«, in: *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de littérature*, 25. Pluviôse IX (= 14.02.1801), S. 2f.
- 22 U.a. Claudine Sambat de la Matelle: »Nécrologie. Notice sur Cimarosa«, *Journal de Paris*, 27. Pluviôse IX (= 16.02.1801), S. 888; dies., »Nécrologie. Notice sur Cimarosa«, in: *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 2. Ventôse IX (= 21.02.1801), S. 634; dies., »Nécrologie. Notice sur Cimarosa«, in: *L'Esprit des journaux françois et étrangers par une société de Gens de Lettres* 30 (1801), Germinal/April, S. 191-193 und in einer gekürzten Version, ohne Autorenvermerk, als »Nécrologie. Cimarosa«, in: *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts* 6 (1801), S. 405f.
- 23 Claudine Sambat de la Matelles Leben ist gänzlich unerforscht. Offenbar ging sie 1790 nach Neapel, um bei Cimarosa Musikunterricht zu nehmen. Zurück in Paris gründete sie 1801 eine Musikschule für beide Geschlechter und erteilte Unterricht in Gesang, Klavierbegleitung und Komposition. Vgl. dazu *Der französische Merkur* 2 (1801), S. 246. Die einzig recherchierbare Komposition von ihr ist ein Werk mit dem Titel *Bataille de Marengo*, vgl. dazu *La Clef du cabinet des souverains*, 20. Prairial IX (= 09.06.1801), S. 6f. Gut durch den Anwalt Pierre-Nicolas Berryer dokumentiert ist hingegen eine gerichtliche Auseinandersetzung mit ihrem ehemaligen Bevollmächtigten Monsieur Monnier, da sie während ihres Aufenthalts in Neapel zur Auswanderin erklärt und ihr Anwesen als nationales Eigentum verkauft wurde. Vgl. dazu u.a. Claudine Sambat de la Matelle: »Au Roi en son conseil. Mémoire pour la Demoiselle Claudine Sambat de la Matelle, Artiste musicienne [...]«, in: *Correspondance générale de la division civile* (1790-1932) Paris, Archives nationales, Répertoire numérique BB/16/797, Dossier 551; Pierre-Nicolas Berryer: *Analyse rapide sur les notes des deux plaidoiries de M. Berryer [...] pour la Demoiselle Sambat de la Matelle, artiste, demanderesse, contre M. Monnier, commissaire-priseur et l'un des administrateurs du Vaudeville, défendeur*, Paris [o.].; ders.: *Souvenirs de M. Berryer, doyen des avocats de Paris de 1774 à 1838*, Paris 1839, Bd. 2, S. 171f. und 271-273.
- 24 »Cimarosa«, in: *Der Genius des neunzehnten Jahrhunderts* 1 (1801), April, S. 373f.

in der rechten Spalte die zentralen Motive und Inhalte stichwortartig auf Deutsch benannt werden.²⁵

Notice sur le divin CIMAROSA.	
J'apprends, citoyen, avec une douleur profonde, et par les journaux, la mort du célèbre Cimarosa mon maître, à peine âgé de 50 ans; c'est à son écolière chérie à semer sur sa tombe des fleurs, dont l'Europe entière formera sa dernière couronne.	Todesnachricht, Verhältnis der Autorin zum Verstorbenen sowie ihre Motivation
Né à Naples, à Capodimonte, il fit ses études au conservatoire de Loretto, et il fut de l'école de l'incomparable Durante. Il reçut une éducation soignée,	Herkunft, Ausbildung
et il étoit d'une sobriété sans exemple, ne buvant ni vin, ni liqueurs.	Nüchternheit
Au sortir du Conservatoire, il fut accueilli de madame Ballante, qui, riche alors, employa ses moyens pour faire briller le jeune Cimarosa; elle fit plus, elle lui donna en mariage sa fille, qui mourut laissant un fils. Il se remaria, par les soins de la respectable madame Ballante, à une personne qui, élevée sous ses yeux et chez elle, mourut aussi, laissant un fils et une fille.	Förderin und Freundin, Ehefrauen und Kinder
C'est à cette époque, et pendant mon séjour à Naples, qu'il eut pour moi les bontés et les soins qui sont gravés dans mon cœur;	Freundlichkeit, Fürsorge
son cabinet d'étude formoit une bibliothèque de ses sublimes ouvrages, de ses partitions, toutes précieuses.	Arbeitszimmer
Il avoit un génie extraordinaire, une imagination de feu, toujours nouvelle, toujours brillante; il accompagnoit avec la dernière perfection, et chantoit comme le plus habile professeur de chant; mais on ne peut comparer ces talen[t]s précieux avec le don enchanteur de composer, qu'il avoit reçu de la nature,	Würdigung, musikbezogene Tätigkeiten
et qu'il faisoit valoir à table, en société, sans être plus sérieux et moins aimable.	Bescheidenheit, Liebenswürdigkeit
Tout le monde peut le copier, mais il n'avoit jamais copié personne;	Vorbildfunktion, Nachahmer
en un mot, sa perte est irréparable par le peu de grands maîtres originaux en musique, que la révolution nous laisse en Italie;	Historischer Hintergrund

25 Diese Methode folgt dem von Unseld zur Analyse der Gerüststruktur für die Einträge in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-biographischem Lexikon der Tonkünstler* entwickelten biographischen Analysemodell, siehe Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 93f.

il fut bon mari, bon père, ami zélé et reconnoissant.	Guter Ehemann, Vater, Freund
Madame Ballante perdit sa fortune, mais Cimarosa eut le bonheur de recevoir sa bienfaitrice dans sa maison, où elle dispoit à son gré comme dans la sienne.	Dankbarkeit, Großzügigkeit
C'est dans ce tems où tous les Français étoient suspects et odieux au gouvernement de Naples, que mon maître, loin de m'abandonner lors de mes persécutions, me couvrit de son égide, en me prodiguant, pour le périlleux voyage que j'ai fait depuis, des lettres de recommandation tellement fortes et énergiques, dont quelques-unes me restent encore, que je crains avec raison d'avoir donné lieu à ses premières disgrâces. Je lui dois le grand maître qui m'accompagne, Piétro Belloni, célèbre alors à Naples, où d'étoit le premier maître du conservatoire de Saint-Onofrio, et aussi de l'école de Durante; sans la sollicitation du divin Cimarosa, il n'aurait jamais abandonné sa gloire pour me suivre dans un voyage aussi pénible que celui que j'ai été forcée de faire en Turquie pour revenir en France, ma patrie. Cimarosa connoissoit l'envie que j'avois d'emmener avec moi un des grands compositeurs de Naples, aussi me secondait-il, malgré tous les ennemis que cela pouvoit lui susciter. Ce trait prouve assez qu'il aimoit les Français.	Historischer Hintergrund, Hilfsbereit, selbstlos, freiheitsdenkend, frankophil
Son nom sera immortel comme ses ouvrages, et je regarde sa mort comme un deuil pour les arts.	Unsterblichkeit
SAMBAT DE LA MATELLE.	

Der Nekrolog beginnt unverhohlen persönlich, habe Sambat de la Matelle mit tiefem Schmerz und durch die Presse vom Tod ihres Lehrers, des gefeierten Cimarosa, erfahren, der noch keine 50 Jahre alt gewesen sei.²⁶ Es sei nun die Verantwortung der geliebten Schülerin, Blumen auf sein Grab zu streuen, sprich: diesen Nekrolog zu verfassen, damit ganz Europa für ihn seine letzte Krone formen könne, ihn also in bester Erinnerung behalten werde. Sambat de la Matelle legt folglich nicht nur einleitend ihre Motivation, warum sie diesen Nekrolog schreibt, und ihr Verhältnis zu Cimarosa offen, sondern beansprucht für ihren Nekrolog zugleich aufgrund der persönlichen Bekanntschaft sowie ihrer damit verbundenen Zeitzeugenschaft hohe Authentizität. Sie folgt damit einer narrativen Strategie, die auch Unseld in vielen ihrer Beispiele aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert er-

26 Auch in Venedig gab es offenbar Probleme, Cimarosas exaktes Sterbealter zu ermitteln. Im offiziellen Sterbepbucheintrag vom 11. Januar 1801 ist zu lesen: »d'anni 45 circa«. Venedig, Archivio di Stato, Provveditori e Sopraprovveditori alla sanità, Necrologi, reg. 989.

kennen konnte,²⁷ beispielsweise in der *Ehren-Pforte*²⁸ von Johann Mattheson, die auf autobiographischen Einsendungen lebender Komponisten basiert, aber auch in der sechsteiligen Anekdotensammlung²⁹ von Friedrich Rochlitz über Mozarts Leben, in der Rochlitz selbst deren Wahrheitsgehalt qua Zeitzeugenschaft bestätigen möchte.

Neben einigen grundsätzlichen Informationen zu Herkunft und Ausbildung würdigt Sambat de la Matelle in der Mitte ihres Nekrologs Cimarosas außerordentliches Genie und seine feurige, stets innovative und immer glänzende Kreativität. Er sei ein vollendeter Begleiter gewesen, der auch noch singen konnte wie einer der fähigsten Berufssänger, doch all diese wertvollen Talente ließen sich nicht mit seiner Gabe des zauberhaften Komponierens vergleichen, die er von der Natur empfangen habe. Mit seinen Werken, die er in seiner Privatbibliothek aufbewahrte, habe er Maßstäbe gesetzt; die ganze Welt habe ihn kopiert, er selbst habe aber nie jemanden kopiert. Mit einem Wort: Er sei unersetzlich für die wenigen fähigen großen Meister der Musik, welche die Revolution Italien gelassen habe. Sambat de la Matelle spielt hier deutlich auf das einleitend skizzierte und international rezipierte Entsetzen an, das die gnadenlose Verfolgung von Revolutionären im Königreich Neapel hervorgerufen hat.

Lassen sich diese in einem Absatz konzentrierten und auf Cimarosas Kreativität und Musikalität abzielenden Attribute alle der Kategorie Genie und Originalität zuordnen, besteht jedoch der weitaus größte Teil des Nekrologs aus einem Katalog bürgerlicher Tugenden, der ihn als vorbildhafte und aufgeklärte Person erscheinen lässt, welche verantwortungsvoll und moralisch integer ihrem Beruf nachgeht, und ihn als das darstellt, was Andreas Reckwitz als *bürgerliches Arbeits-subjekt* bezeichnet.³⁰ Sambat de la Matelle verfolgt dabei eine Strategie, die als ein Charakteristikum der frühen Musikbiographik (im deutschsprachigen Raum) und generell als eine enorm wichtige Kategorie für die Erinnerungswürdigkeit von Mu-

27 Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 87-89, 135 und 189-191.

28 Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740.

29 Friedrich Rochlitz: »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798), Nr. 2, Sp. 17-24; Nr. 4, Sp. 49-55; Nr. 6, Sp. 81-86; Nr. 8, Sp. 113-117; Nr. 10, Sp. 145-152; Nr. 12, Sp. 177-183.

30 Vgl. dazu insbesondere das Unterkapitel »Bürgerliche Praktiken der Arbeit: Die Souveränität, Disziplin und Riskanz des Berufssubjects«, in: Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin 2020, S. 123-144.

siker*innen gelten kann.³¹ Verstärkt wird dies abermals durch eine Argumentation qua Zeitzeugenschaft, habe doch Sambat de la Matelle selbst seine Freundlichkeit und Fürsorge kennen und schätzen gelernt. Er sei nicht nur ein guter Ehemann, ein guter Vater und ein eifriger und dankbarer Freund gewesen, ihn habe auch Bescheidenheit ausgezeichnet, denn er habe sein kompositorisches Talent bei Tisch und in der Gesellschaft immer mit großer Liebenswürdigkeit gezeigt.

Die merkwürdig anmutende, prominent an erster Stelle genannte Tugend der Nüchternheit – Cimarosa habe weder Wein noch Likör getrunken – lässt sich in zwei Richtungen denken. Zum einen könnte die Idee der Mäßigung, eine der vier platonischen Kardinaltugenden, Pate gestanden haben. Zum anderen lassen insbesondere die zwei explizit genannten Alkoholsorten eine ergänzende Interpretation zu. Wein, »gesünder«, da sauberer als Wasser, war eine weitverbreitete Form von Alkohol, der ständeübergreifend konsumiert wurde. Likör hingegen könnte auf eine aristokratische Trinkkultur verweisen. Beides würde für Reckwitz' Idee des tugendhaften Bürgers als Arbeitssubjekt stehen, der nicht nur auf Wein verzichtet, sondern sich auch den aristokratischen Lastern nicht hingibt.³²

Als ein weiteres narratives Element interpoliert Sambat de la Matelle zwei Geschichten in ihren Nekrolog. Die erste handelt von der sehr reichen Signora Ballante, die Cimarosa nach Beendigung seines Studiums finanziell unterstützt und ihm auch ihre einzige Tochter zur Frau gegeben haben soll, die allerdings früh verstarb und einen Sohn hinterließ. Cimarosas zweite Frau war ein Pflegekind der Ballante, doch auch sie, mit der er eine Tochter und einen Sohn hatte, starb. Als Signora Ballante später ihr Vermögen verlor, soll sich Cimarosa an seine Gönnerin erinnern und sie in sein Haus geholt haben. Er habe sie versorgt und sie habe sich bei ihm wie in ihrem eigenen Zuhause gefühlt. Auch wenn die Verifizierbarkeit dieser auf die Tugenden Dankbarkeit und Großzügigkeit abzielenden Geschichte nicht im Mittelpunkt des Aufsatzes steht, entspricht zumindest die Grundkonstellation tatsächlich den historischen Tatsachen. Hinter besagter Signora Ballante verbirgt sich die Sängerin Cecilia Checcucci, zuerst verheiratet mit dem Römer Paolo Suffi und nach dessen plötzlichem Tod in zweiter Ehe mit dem Neapolitaner Mattia Pallante. Es lässt sich weiterhin belegen, dass Cimarosa Checcuccis Tochter aus erster Ehe, Costanza Suffi, am 27. April 1777 in der Kirche Santa Maria Maggiore della Pietrasanta in Neapel heiratete, sie allerdings im Jahr darauf verstarb und er anschließend Checcuccis Tochter aus zweiter Ehe, Gaetana Pallante, heiratete.³³

31 Vgl. das Kapitel »Von impertinenten Musikanten und »edlen Tonkünstlern«. Tugendvorstellungen als Kategorie für Biographiewürdigkeit«, in: Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 74–84.

32 Ich möchte an dieser Stelle herzlich Melanie Unseld für den Gedankenaustausch über diese Thematik danken.

33 Vgl. Iovino, *Domenico Cimarosa*, S. 25–29; Rossi und Fauntleroy, *Domenico Cimarosa*, S. 55, 65 und 67f.

Die zweite, dieses Mal autobiographische Geschichte ist im letzten Drittel des Nekrologs zu finden und muss durch die Brille des zuvor skizzierten historischen Kontexts gelesen werden. Sambat de la Matelle berichtet, dass Cimarosa sie während ihres Aufenthalts in Neapel geschützt habe, weil sie als Französin zu dieser Zeit verfolgt wurde, womit sie sich mutmaßlich auf die Rückkehr der Bourbonen im Juni 1799 bezieht. Cimarosa habe ihr, obwohl er Anfeindungen befürchten musste und offenbar auch erste Probleme wegen seiner Aktivitäten in der *Repubblica Napoletana* bekam, mehrere Empfehlungsschreiben ausgestellt, die sie einsetzen sollte, wenn sie in Schwierigkeiten geriete. Eines gab sie dem offenbar bekannten, heute jedoch nicht mehr identifizierbaren Komponisten Pietro Belloni, der sich durch das Empfehlungsschreiben des »göttlichen Cimarosa« in die Pflicht genommen sah, sie auf der gefährlichen Flucht über die Türkei zurück nach Frankreich zu begleiten. Diese Geschichte, so die Autorin, beweise letztendlich, dass Cimarosa die Franzosen geliebt habe.

Der Nekrolog von Sambat de la Matelle führt also nicht nur musikalische Qualitäten und tugendhafte Charaktereigenschaften als Gründe für ein erinnerungswürdiges Leben an, sondern inszeniert Cimarosa geradezu vor dem Hintergrund der damaligen politischen Lage und der zahlreichen Berichte über sein Schicksal in französischen Zeitungen als hilfsbereiten, selbstlosen und frankophilen Revolutionär. Das ist insofern bemerkenswert, als der Tod des Komponisten und der Nekrolog nicht nur in die Zeit der Auseinandersetzung Frankreichs mit dem Königreich Neapel fallen, sondern auch in eine, in der es politisch bedingt keine italienischen Opernaufführungen in Paris gab, da das Théâtre Feydeau bei seiner Wiedereröffnung 1792 die italienische Oper zugunsten des französischen Genres aufgegeben hatte.³⁴ Erst mit der Gründung des Théâtre-Italien Ende Mai 1801 durch die Schauspielerinnen Marguerite Brunet alias Mademoiselle Montansier sollte es wieder italienische Oper in Paris geben – und eine der ersten Produktionen war Cimarosas *Il matrimonio segreto*.

34 Zwischen 1789 und 1792 war Cimarosa mit vier Opern auf dem Spielplan des Théâtre de Monsieur, dem späteren Théâtre Feydeau, präsent, siehe weiterführend Alessandro Di Profio: *La révolution des Buffons: l'opéra italien au Théâtre de Monsieur, 1789-1792*, Paris 2003.

Kanonisierung und Künstlerkonkurrenzen: Der Cimarosa-Artikel im *Dictionnaire historique des musiciens*

Nur neun Jahre liegen zwischen Sambat de la Matelles Nekrolog und dem von Alexandre-Étienne Choron und François Joseph-Marie Fayolle 1810 herausgegebenen ersten Band ihres *Dictionnaire historique des musiciens*,³⁵ des ersten umfassenden musikbiographischen Nachschlagewerks in französischer Sprache. Doch diese knappe Dekade sollte für die Cimarosa-Rezeption in Paris von entscheidender Bedeutung sein. Die dortige Erstaufführung von *Il matrimonio segreto* am 10. Juni 1801 im kurz zuvor eröffneten Théâtre-Italien kam neun Jahre nach der Wiener Uraufführung und der intensiven europäischen Rezeption recht spät. Jedoch sollte der Triumph in der französischen Metropole dafür umso größer sein, löste sie doch ein regelrechtes Cimarosa-Fieber aus. Von 1801 bis 1831 wurden insgesamt 15 Opern des Komponisten in insgesamt 602 Vorstellungen gegeben, also im Schnitt 20 Vorstellungen pro Jahr. Dabei führte *Il matrimonio segreto* mit 264 Vorstellungen die Liste der am häufigsten gespielten Opern im Théâtre-Italien an, vor Wolfgang Amadé Mozarts *Le nozze di Figaro* (202) und Gioachino Rossinis *Il barbiere di Siviglia* (186).³⁶

In diesem Kontext ist auch der Cimarosa-Artikel im *Dictionnaire historique des musiciens* zu betrachten, fasst er nicht nur das damalige französische Cimarosa-Bild knapp zusammen, sondern gestaltet dadurch gleichsam die Kanonisierung des Komponisten aktiv mit. Vorbild und zugleich Hauptquelle für das *Dictionnaire* war, wie Choron und Fayolle selbst im Vorwort bekennen,³⁷ Ernst Ludwig Gerbers 1790 bis 1792 erschienenes *Lexicon der Tonkünstler*.³⁸ Ihm folgen die beiden nicht nur in punkto Vielfalt der biographierten Personen,³⁹ sondern auch in Bezug auf die Methode, denn Choron und Fayolle generieren ihre Informationen durch Text-Kompilation und stellen eine Liste der benutzten Publikationen dem Vorwort hintenan. Diese von Gerber übernommene Methode, die einerseits das »alte Gelehrtenideal der Filiatio«⁴⁰ des 18. Jahrhunderts widerspiegelt, jedoch andererseits auch noch weite Teile der deutschsprachigen Musikerbiographik des frühen

35 Alexandre-Étienne Choron und François Joseph-Marie Fayolle: *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*, 2 Bde., Paris 1810–1811.

36 Vgl. die Statistiken in Jean Mongrédien: *Le Théâtre-Italien de Paris 1801–1831. Chronologie et documents*, Bd. 1: *Introduction, tables et index*, Lyon 2008.

37 Vgl. Choron und Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Bd. 1, S. v.

38 Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält*, 2 Bde., Leipzig 1790–1792.

39 Auf der Titelseite sind aufgeführt: »Compositeurs, Ecrivains didactiques, Théoriciens, Poètes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes, Luthiers, Facteurs, Graveurs, Imprimeurs de musique.« Vgl. Choron und Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Bd. 1.

40 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 89.

19. Jahrhunderts bestimmt,⁴¹ kommt allerdings nur in Bezug auf schon verstorbene Personen zum Einsatz. Die Lebenden hingegen waren aufgefordert, autobiographische Notizen einzusenden, eine Bitte, welcher die angeschriebenen Personen mal gern, mal widerstrebend, mal überhaupt nicht nachkamen.⁴² Diese Art der Wissensgenerierung verweist deutlich auf Matthesons bereits zitierte und auch bei Choron und Fayolle angeführte *Ehren-Pforte*, die nicht auf kanonisiertem Wissen, sondern ebenfalls auf autobiographischen Einsendungen basiert und »Anspruch auf moderne (d.h. antiklerikale und antiaristokratische) Kanonisierung«⁴³ erhebt.

Eine weitere Informationsquelle hingegen verschweigen Choron und Fayolle in ihrem Vorwort, ob bewusst oder unbewusst, sei dahingestellt: ihre eigenen Erlebnisse in Paris. Dies wird insbesondere bei der Analyse ihres Cimarosa-Artikels⁴⁴ deutlich.

CIMAROSA (DOMENICO), né à Naples en 1754, est mort à Venise le 11 janvier 1801, à peine âgé de quarante-six ans.	Name, Herkunft, Lebensdaten
Il reçut les premières leçons de musique d'Aprile, et entra au Conservatoire de Loretto, où il puisa les principes de l'école de Durante.	Ausbildung
En 1787, il fut appelé à Pétersbourg par l'Impératrice Catherine II,	Berufliche Lebensstation
pour y composer des opéras.	Tätigkeit, bevorzugte Gattung
Voici ceux qu'il a donnés en Italie, et qui ont été applaudis avec enthousiasme sur tous les théâtres de l'Europe. <i>L'italiana in Londra</i> , 1779; <i>Il Convito, I due Baroni, Gli inimici generosi, il pittore parigino</i> , 1782; <i>Artaserse di Metastasio</i> , 1785; <i>Il Falegname</i> , 1785; <i>I due supposti conti</i> , 1786; <i>Volodimiro, La Ballerina amante, Le trame deluse</i> , 1787; <i>L'impresario in angustie, Il credulo, Il marito disperato, Il fanatico burlato</i> , 1788; <i>Il convitato di Pietra</i> , 1789; <i>Giannina e Bernardone, La villanella riconosciuta, Le astuzzie femilini</i> , 1790; <i>Il matrimonio segreto</i> , 1793; <i>I traci amanti, Il matrimonio persussuro, La Penelope, L'Olimpiade, Il sacrificio d'Abrahamo</i> , 1794; <i>Gli amanti comici</i> , 1797; <i>Gli Orazi</i> . Le dernier opéra bouffon de Cimarosa est <i>l'imprudente fortunato</i> , représenté à Venise en 1800.	Einzelkompositionen

41 Unseld bezieht sich in ihren Ausführungen explizit auf Albrecht Koschorkes Studie *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003, in deren vorletztem Kapitel er einen Wandel in der Schriftkultur und der Wissensorganisation konstatiert, der unter anderem aus einer Abkehr des von Klerus und Adel kanonisierten und ausgelegten Wissens resultiert. Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 16f. und 86.

42 Vgl. Choron und Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Bd. 1, S. v.

43 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 87.

44 Alexandre-Étienne Choron und François Joseph-Marie Fayolle: Art. »Cimarosa«, in: dies., *Dictionnaire historique des musiciens*, Bd. 1, S. 142.

L'Artemisia n'a point été achevée. Il n'y a que le premier acte fait par Cimarosa; d'autres compositeurs ont essayé d'y ajouter les deux derniers, et ils n'ont pu réussir. Le public a fait baisser la toile au milieu du second acte.	Unvollendete Oper
Tous les opéras de Cimarosa brillent par l'invention, l'originalité des idées, la richesse des accompagnemen[t]s et l'entente des effets de la scène, surtout dans le genre bouffe. La plupart de ses motifs sont <i>di prima intenzione</i> . On sent, en écoutant chaque morceau, que la partition a été faite de verve, et comme d'un seul jet.	Kompositions-ästhetik
L'enthousiasme qu'excita <i>Il matrimonio segreto</i> ne se peut concevoir. En un mot, cet ouvrage fixa la mobilité des Italiens. Cimarosa tint le piano, au théâtre de Naples, pendant les sept premières représentations, ce qu'on n'avait jamais vu. A Vienne, l'Empereur ayant entendu la première représentation de cet opéra, invita les chanteurs et les musiciens à un banquet, et les renvoya le soir même au théâtre, où ils jouèrent la pièce une seconde fois.	Erfolg des Hauptwerks
On cite plusieurs traits de modestie qui ajoutent à la gloire de ce grand musicien. Un peintre voulant le flatter, lui dit qu'il le regardait comme supérieur à Mozart. <i>Moi, monsieur</i> , répliqua-t-il assez brusquement, <i>que diriez-vous à un homme qui viendrait vous assurer que vous êtes supérieur à Raphaël?</i>	Charakter, Vergleich/Rivalität
Les amateurs sont partagés entre Mozart et Cimarosa, considérés comme compositeurs dramatiques. S. M. l'Empereur Napoléon demandait un jour à Grétry quelle différence il y avait entre l'un et l'autre. <i>Sire</i> , répondit Grétry, <i>Cimarosa met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre, au lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre.</i>	aktuelle Diskussion, Schlichtungs-versuch

Choron und Fayolle folgen hinsichtlich des systematischen Aufbaus – Name, Herkunft, Lebensdaten, Ausbildung, Tätigkeit, Kompositionen – und der stilistischen Knappheit im Wesentlichen dem *Lexikon* Gerbers.⁴⁵ Inhaltlich war das jedoch nur bedingt möglich, war doch dessen erster Band, darin der Cimarosa-Artikel,⁴⁶ bereits 1790 erschienen und somit zwei Jahre vor dem überwältigenden Erfolg von *Il matrimonio segreto*, aber auch anderer Werke in ganz Europa. Für den zweiten Teil, der sich der Rezeption Cimarosas in Paris widmet, griffen Choron und Fayolle auf eine Strategie zurück, die verwandt mit Matthesons Anekdoten-Gerüst zu sein scheint, die er in Anlehnung an die Künstler-Biographik der Renaissancezeit

45 Siehe weiterführend zu Gerber Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 92–94.

46 Ernst Ludwig Gerber: Art. »Cimarosa«, in: ders., *Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1, Sp. 282.

in seiner Lully-Biographie⁴⁷ als Modell etablierte und in seiner *Ehren-Pforte* konsequent anwandte.⁴⁸

Zwar lässt sich sowohl der Abbruch der Uraufführung von Cimarosas letzter Oper *Artemisia* – das Publikum wollte die Fertigstellung des zweiten und dritten Akts der Oper durch andere Komponisten nicht dulden – als auch die von Kaiser Leopold II. gewünschte komplette Wiederholung von *Il matrimonio segreto* in Wien historisch durch andere Quellen belegen, in diesem Kontext dienen sie jedoch Choron und Fayolle insbesondere als Mittel für die Konstruktion von genialer Künstlerschaft und sie verstärken dies mit ihrer Würdigung von Cimarosas Kompositionsästhetik. Sie betonen darin die glänzende Erfindungskraft und die originalen(!) Ideen, die sämtliche Opern von Cimarosa auszeichnen, sowie den Reichtum in der Orchesterbegleitung und den Einsatz von Theatereffekten, besonders im komischen Genre. Die meisten seiner Motive kämen aus der *prima intenzione*, aus dem ersten Gedanken, und beim Anhören eines Stücks habe man den Eindruck, dass die Partitur mit viel Esprit und in einem Schwung gemacht wurde.

Besonders interessant ist der letzte Teil des Artikels, in dem Choron und Fayolle qua Zeitzeugenschaft und/oder an die im französischen Musikdiskurs des 18. Jahrhunderts typische Fraktionenbildung anknüpfend berichten, dass die Opernliebhaber in Paris aktuell in eine Cimarosa- und in eine Mozart-Anhängerschaft gespalten seien. Als Schlichtungsversuch fügen sie eine nicht belegbare Anekdote über André-Ernest-Modeste Grétry an, der – als musikalische Autorität aufgerufen – die Frage Napoleons nach dem Unterschied der beiden Komponisten mit einem kompositionsästhetischen Vergleich beantwortet haben soll: Cimarosa stelle die Statue auf die Bühne und den Sockel ins Orchester, sprich: er fokussiere sich auf die Sänger*innen und das Bühnengeschehen, Mozart die Statue ins Orchester und den Sockel auf die Bühne, sprich: er lege den Fokus auf den Instrumentalapparat. Chorons und Fayolles Schlichtungsversuch zündet jedoch nur halb, denn sie versuchen ausgerechnet Cimarosas Bescheidenheit im vorletzten Absatz ebenfalls durch einen Vergleich mit Mozart zu verdeutlichen: Ein Maler wollte Cimarosa schmeicheln und sagte, er halte ihn für besser als Mozart, woraufhin der Komponist unerwartet entgegnete, was er denn davon halten würde, wenn jemand ihm versichere, er sei besser als Raphael? Die Anekdote soll folglich Cimarosas Bescheidenheit dadurch ausdrücken, dass sich der Komponist selbst für schlechter hält als Mozart, was vice versa wiederum doch seine Überlegenheit betonen würde. Der Vergleich bzw. die Rivalität zu Mozart, die Choron und Fayolle an prominenter Stelle eta-

47 Johann Mattheson: »Leben und Tod des weltberühmten Jean Baptiste de Lully«, in: ders. (Hg.): *Critica Musica*, Hamburg 1722, S. 178-184.

48 Vgl. das Kapitel »Johann Matthesons Lully-Biographie als ›deutliches Modell‹« in: Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 119-130.

blieren, sollte sich in Zukunft als ein historiographisches Motiv erweisen, das die Cimarosa-Rezeption das ganze 19. Jahrhundert hindurch geprägt hat.

Von der *prima intenzione* und genialer Künstlerschaft: Die Opéra comique *Cimarosa* von Bouilly und Isouard

Ein herausragendes Zeugnis für Cimarosas Popularität und Wertschätzung in Paris ist sicherlich die am 28. Juni 1808 im Théâtre Feydeau in Paris uraufgeführte Opéra comique *Cimarosa* von Jean-Nicolas Bouilly (Libretto) und Nicolò Isouard (Musik), ist sie doch eine der ersten Opern, die einen realen Komponisten als Titelfigur hat und auf einer, wenngleich fiktiven, Episode aus seinem Leben basiert.⁴⁹ 1812 wurde das Werk auch in Berlin in einer Übersetzung⁵⁰ von Johann Carl Christoph May gezeigt und, wenn man dem Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* glauben darf, »einigemal nicht ohne Beyfall wiederholt,«⁵¹ auch wenn sich nur zwei Aufführungen nachweisen lassen.⁵² Sogar eine italienische Adaption der Oper als Schauspiel durch Giacomo Bonfio ist bekannt.⁵³

Einen der ersten Beiträge zum Genre Komponistenoper lieferte bekanntlich Grétry. In seinem 1778 an der Académie Royale de Musique in Paris uraufgeführten allegorischen Prolog *Les trois âges de l'opéra* realisierte er zusammen mit dem Librettisten Alphonse-Marie-Denis Devismes de Saint-Alphonse ein teleologisch und heroengeschichtlich angelegtes Periodisierungskonzept der französischen Operngeschichte, repräsentiert durch die Komponisten Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau und Christoph Willibald Gluck. Für seine Vertonung greift Grétry ausgiebig auf originale Werke der drei Komponisten zurück, welche in dieser Zeit fester Bestandteil des Repertoires der Pariser Oper waren. Als konkrete Figuren auf der Bühne erscheinen allerdings nur Lully und Rameau.⁵⁴

49 Jean-Nicolas Bouilly: *Cimarosa*. Opéra comique in zwei Akten. Libretto, Paris 1808; Jean-Nicolas Bouilly und Nicolò Isouard: *Cimarosa*. Opéra comique in zwei Akten. Orchesterpartitur, Paris [1808]. Der Hinweis »Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique« auf der Titelseite von Partitur- und Librettodruck bezieht sich auf den damaligen Namen der Theatertruppe.

50 Jean-Nicolas Bouilly: *Arien und Gesänge aus dem komischen Singspiel in zwei Akten Cimarosa* (übers. von [Johann Carl Christoph May]), Berlin 1812.

51 »Nachrichten«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (1813), Nr. 3, Sp. 45.

52 Vgl. Carl Schäffer und Carl Hartmann: *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. Dezember 1885*, Berlin 1886, S. 14.

53 Giacomo Bonfio: *La Gioventù di Cimarosa*, Venedig 1823.

54 Siehe weiterführend Mary Elizabeth Caroline Bartlet: »A Musician's View of the French Baroque after the Advent of Gluck: Grétry's *Les trois âges de l'opéra* and its Context«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, S. 291-318.

Ob Bouilly bzw. Isouard diesen ausschließlich handschriftlich überlieferten Prolog kannten, lässt sich nicht sagen; das Werk wurde insgesamt zwölf Mal aufgeführt, jedoch ausschließlich im Uraufführungsjahr 1778. Es ist daher nahezu ausgeschlossen, dass der 1763 in Joué-lès-Tours geborene Bouilly und der 1775 in Mosta (Malta) geborene Isouard einer der Aufführungen beiwohnten. Allerdings waren zumindest Bouilly und Grétry miteinander bekannt: Der Komponist vertonte nicht nur Bouillys Debüt-Libretto *Pierre le Grand* (1790), ebenfalls eine Oper mit historischem Sujet, sondern war auch der Vater von Bouillys Verlobter Antoinette, die allerdings vor der geplanten Hochzeit an Tuberkulose verstarb.⁵⁵ Ähnliche Verbindungen lassen sich hingegen bei Isouard nicht herstellen, der erst im Jahr 1800 nach Paris übersiedelte.⁵⁶ Er dürfte allerdings mit den zwischen 1760 und 1800 in Italien äußerst beliebten sogenannten Metamelodrammi während seines Studiums in Palermo und Neapel in Berührung gekommen sein. In diesem Genre, das insbesondere die Produktionsbedingungen von Opern parodiert, hat allerdings der Komponist als Opernfigur, wie Thomas Betzwieser in seinem gleichlautenden Aufsatz schreibt, einen schweren Stand, da nicht er im Zentrum des dramatischen Aufbaus steht, sondern die praktische Gestaltwerdung.⁵⁷

Als weitere mögliche Inspirationsquelle lässt sich eine Pariser Mode um 1800 anführen: das Leben von Intellektuellen und Kunschtchaffenden auf die Bühne zu bringen. Isouard selbst hat neben Cimarosa auch den Maler und Bildhauer Michelangelo (1802) sowie Jean-Baptiste Lully und den Dichter Philippe Quinault (1812) als Titelfiguren für Opéras comiques gewählt. In Bouillys *Œuvre* lässt sich sogar eine Fülle unterschiedlicher Vaudevilles und Schauspiele über berühmte Persönlichkeiten finden, unter anderem die Philosophen Jean-Jacques Rousseau (1791) und René Descartes (1796), den Maler David Teniers den Jüngeren (1800), den Dichter Jean-Pierre Claris de Florian (1801) und die Schriftstellerin Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de Sévigné (1804), den Kinder- und Jugendbuchautor Arnaud Berquin (1801) und Abbé Charles-Michel de l'Épée (1799), der die erste französische Gebärdensprache entwickelte.

-
- 55 Bouillys Leben ist nach wie vor wenig erforscht, jedoch fand der Schriftsteller in der Musikwissenschaft insofern Beachtung, als er mit seinem Libretto *Léonore ou l'amour conjugal* (1798) die Vorlage für Ludwig van Beethovens *Fidelio* schrieb. Außerhalb dieses Zusammenhangs seien erwähnt David Galliver: »Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842). Successor of Sedaine«, in: *Studies in Music* 13 (1979), S. 16-33; ders.: »Jean-Nicolas Bouilly and Grétry. An Opportune Encounter«, in: *Miscellanea Musicologica* 17 (1990), S. 114-122.
- 56 Auch zu Isouards Leben lassen sich nur einige wenige Beiträge finden. Eine Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes gibt das Kapitel »The superlative ›French‹ Composer Nicolò Isouard (1773-1818)«, in: Joseph Vella Bondin: *The Great Maltese Composer. Historical Context, Lives and Works*, Malta 2016, S. 203-238.
- 57 Vgl. Thomas Betzwieser: »Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Opernbühne«, in: Annegrit Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, S. 511-522, hier S. 511.

Die Opernhandlung von *Cimarosa* spielt in Neapel, der Heimatstadt des Komponisten, im Hause des reichen Grundbesitzers und Kunstliebhabers Fiorelli, der den jungen Mann in seinem Haus beherbergt. Cimarosa wird allerdings nicht als tugendhaftes Vorbild gezeigt, sondern zum einen als verschuldeter Komponist, den ein Gläubiger seiner Gläubiger mittels Strafbefehl verhaften lassen will, zum anderen als leidender Tenor, der wegen seines unordentlichen, unsteten Draufgängertums vergeblich um die Hand von Fiorellis Tochter Florina bittet, die wiederum dem Genie Cimarosa ganz verfallen ist. Dramaturgisch gesprochen liegt folglich eine traditionelle Vater-Tochter-Liebhaber-Konstellation vor. Ein weiteres narratives Moment knüpft hingegen an die italienischen Metamelodrammi an, wenn die Sängerinnen und Sänger von Cimarosas neuer Oper noch allerlei Änderungswünsche beim Komponisten anmelden. Es ist sein alter und schlauer Diener Ambrogio, die Buffo-Figur in der Oper, der einem Offizier Cimarosas komplettes Mobiliar mitgibt, um dessen Verhaftung zu verhindern, und in der Nacht einige in Brand gesteckte alte Partiturseiten aus dem Fenster wirft und hilfeschreiend ganz Neapel in Aufruhr versetzt. »Lasst uns Cimarosa retten! / Er ist durch sein Genie / die Ehre Italiens: / Lasst uns Cimarosa retten!«⁵⁸ rufen die Bewohner Neapels in einem äußerst wirkungsvollen Entracte. Am nächsten Tag kommen einige Leute zu Cimarosa, der vermeintlich alles verloren hat, und unterstützen ihn großzügig mit Geld. Doch als er von seinem Diener erfährt, was eigentlich passiert ist, gibt er das Geld wieder zurück, denn er möchte nur durch die Früchte seines Könnens von seinen Schulden befreit werden. Cimarosa nimmt lediglich das Angebot der Sänger an, seine Oper ohne Änderungen aufzuführen. Durch diese Aussagen steigt die Wertschätzung des Komponisten bei Fiorelli, der nun in dessen Heirat mit seiner Tochter einwilligt.

Bereits 1934 erschien die bis heute grundlegende Arbeit von Ernst Kris und Otto Kurz *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*,⁵⁹ in der sich die Autoren unter anderem mit der Funktion und Bedeutung von scheinbar individuellen Anekdoten im Kontext von Künstlerbiographien auseinandersetzen, die sie jedoch letzten Endes als Träger stereotyper Konzepte von Künstlerschaft entlarven und mehreren biographischen Topoi zuordnen konnten. 15 dieser Topoi macht Unseld in ihrer Studie für eine Auseinandersetzung mit Musikerbiographien fruchtbar,⁶⁰ von denen wiederum einige auch in Bouillys Libretto zu finden sind und an dieser Stelle nur schlaglichtartig aufgerufen sein sollen: Der unerwartete soziale Aufstieg des Künstlers durch ein schicksalhaftes Ereignis, das Kämpfen gegen Widerstände,

58 Original: »Sauvons Cimarosa! / Il est par son génie / l'honneur de l'Italie: / Sauvons, sauvons Cimarosa!«, Bouilly, *Cimarosa*. Libretto, S. 12.

59 Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (suhkamp taschenbuch wissen 1202), Frankfurt a.M. 2010.

60 Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 122-126.

die Überlegenheit des Künstlers gegenüber seiner Umwelt, der Künstler als alleiniger Schöpfer und Herrscher über sein Kunstwerk, die Verehrung des Künstlers als göttlich, der pekuniäre Charakter von Kunst und damit verbunden auch die Entsagung und die Armut als Schicksal des Genies, die Liebe als Inspirationsquelle und das Widerspiegeln des Charakters in den Werken des Künstlers. Die Gefahr, diese Opernhandlung als historische Wahrheit misszuverstehen, sah offenbar ein Jugendfreund Cimarosas mit den Initialen L. B. d'E., der nach der Uraufführung der Oper einen Leserbrief an das *Journal de Paris* schickte.⁶¹ Um die historische »Wahrheit« wiederherzustellen, gibt er darin nicht nur die Entdeckung des Bäckerlehrlings Cimarosa durch den italienischen Kastraten Giuseppe Aprile zu Protokoll, sondern auch die familiären Verflechtungen mit der Familie Pallante, wohl um der Geschichte von Fiorelli und dessen Tochter Florina etwas entgegenzusetzen. Darüber hinaus berichtet er allerdings auch von einem Feuer in Rom, nicht in Neapel, wie in der Opernhandlung, das in einer Gerberei unterhalb von Cimarosas Wohnung ausbrach, bei dem der Komponist sein ganzes Hab und Gut verlor.

Cimarosas großer Soloauftritt in der neunten Szene des ersten Akts hebt sich bezeichnenderweise von der dramaturgischen Gesamtkonzeption der Oper ab, da er als Komponierszene angelegt ausschließlich der Charakterisierung der Titelfigur dient.⁶² Cimarosa möchte nicht an seine finanziellen Verluste durch das Glücksspiel denken, sondern lieber an seine im Entstehen begriffene neue Oper. Er setzt sich ans Klavier und spielt bzw. singt den bereits komponierten Part (Cantabile) einer zweiteilig konzipierten mythologischen Anrufung in Rondo-Form: »O meine Gottheit, himmlische Melodie: / Komme, um meine Gesänge zu verschönern! / Du weißt der Harmonie / sowohl Anmut als auch Leben zu verleihen. / Nichts widersteht deiner Stimme.«⁶³ Er bricht ab, legt ein leeres Notenblatt auf das Pult, ermahnt sich in einem Rezitativ-Teil zur Arbeit und schlägt zwei Akkorde an, die allerdings im Orchester erklingen, während er die nächsten zu vertonenden Textzeilen rezitiert ohne zu singen. Unmittelbar darauf hat er ein neues Motiv gefunden, das er gemeinsam mit der Soloflöte anstimmt und das mit den Worten »Ich habe es... das ist sehr gut... dieses Motiv ist neu« und dem Ausruf »Probieren wir es

61 L. B. d'E., 12. Juli 1808, veröffentlicht in »Variétés«, in: *Journal de Paris*, 25.07.1808. S. 1471f. Auch veröffentlicht in »Variétés«, in: *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 28.07.1808, S. 831f. In einer Übersetzung erschien dieser Artikel leicht gekürzt auch auf Deutsch. »Dominico Cimarosa«, in: *Zeitung für die elegante Welt* 8 (1808), Nr. 136, Sp. 1085-1087.

62 Bouilly, *Cimarosa*. Libretto, S. 12f.; Bouilly und Isouard, *Cimarosa*, Orchesterpartitur, S. 40-56.

63 Original: »O ma divinité, céleste mélodie: / Viens embellir mes chants! / Tu sais donner à l'harmonie / Et le charme et la vie, / Rien ne résiste à tes accens.« Bouilly, *Cimarosa*. Libretto, S. 12.

aus«⁶⁴ in den Rondo-Teil der Arie »Ihr, deren harmonisches Lautenspiel den Gott des Krieges feiert«⁶⁵ überleitet.

Schon im Libretto lassen sich mehrere miteinander verwobene Ebenen erkennen. Auf der ersten Ebene ist es eine Arie für die neue Oper mit mythologischem Sujet, in der eine Gottheit angerufen und gepriesen wird, einzig kurz unterbrochen durch das Rezitativ. Auf der zweiten Ebene wird durch das eingeschobene Rezitativ der Kompositionsprozess der Arie vorgeführt, wobei hier natürlich die Vorstellung eines keiner Skizzen bedürftigen Genies vermittelt wird. Auf der dritten Ebene schließlich ist es Cimarosa, der hier singt und komponiert. Auch er möchte sich – fast schon in einem romantischen Sinne – der himmlischen Melodie und der der Harmonie Anmut und Leben verleihenden Gottheit versichert wissen und spornt sich im Rezitativ selbst an, ohne weitere Verzögerung die Arie zu beenden. In der Vertonung, in der Isouard meinen Recherchen nach nicht, wie zu vermuten wäre, auf präexistente Musik Cimarosas zurückgreift, fließen schließlich diese Ebenen ineinander, wenn Isouard die letzten Zeilen »Ich hoffe dieses Stück / wird Freude machen. / Ich höre das Parkett, / das mich ermuntert und mir applaudiert«⁶⁶ zusammen mit dem wiederkehrenden Hauptthema »Ihr, deren harmonisches Lautenspiel den Gott des Krieges feiert« in einem schnellen Schlusssatz kombiniert und die Arie zu Ende führt.

Drei zusätzliche Beobachtungen lassen sich an dieser Komponierszene anstellen. Erstens hat die Arie in der Opernhandlung unverkennbar selbstbezogene Züge, wenn Cimarosa in seinem anschließenden Monolog mitteilt: »Ja, ich verlange, dass die Liebe und der Wahnsinn alle meine Augenblicke bezaubern und dass sie die Grundlage meiner Arbeiten sind. Man macht es nie besser, als wenn man sich selbst beschreibt«⁶⁷ und damit auf die Textzeilen der Arie »Durch Wahnsinn geführt, / sehe ich, wie sie meine Tage verschönert / Und auf der Harfe der Liebe / Besinge ich meine treue Freundin«⁶⁸ anspielt. Nebenbei bemerkt sind hier gleich zwei biographische Topoi von Kris und Kurz auf engstem Raum wiederzufinden: die treue Geliebte Florina als inspirierende Muse und die Idee, der Charakter des Künstlers spiegle sich in seinen Werken wider, erweitert durch die populäre Verknüpfung von Genie und Wahnsinn.

Zweitens wird im zweiten Teil der Arie das gesungene melodische Material der Titelfigur durch instrumentale Imitationen, beispielsweise der Flöte und der Harfe,

64 Original: »M'y voilà... c'est fort bien... ce motif est nouveau. Essayons.« Ebd.

65 Original: »Vous dont le luth harmonieux / Célèbre le dieu de la guerre.« Ebd.

66 Original: »Ce morceau, je l'espère / Fera quelque plaisir ; / Et j'entends le parterre / M'encourager et m'applaudir.« Ebd., S. 13.

67 Original: »Oui, je prétends que l'amour et la folie charment tous mes instans, et qu'ils soient la base de mes travaux. On ne fait jamais mieux que lorsqu'on se peint soi-même.« Ebd.

68 Original: »Pour moi, guidé par la folie, / Je la vois embellir mes jours : / Et sur la lyre des amours / Je chante ma fidèle amie.« Ebd.

angereichert. Die Präsenz eines solchen musikalischen Verfahrens in dieser Oper ist kein Zufall, denn ausgerechnet Cimarosas Metamelodramma *Il maestro di Cappella*, ein 20-minütiges Intermezzo, dessen Hauptcharakteristikum Instrumentenimitationen des Kapellmeisters in einer Probensituation sind, wurde 1801 als einziges Werk des Komponisten an der Opéra comique gegeben⁶⁹ – die anderen Opern kamen wie bereits erwähnt im Théâtre-Italien zur Aufführung. Isouard, so lässt sich vermuten, stellt also zum einzigen Werk Cimarosas, das auch in der Opéra comique als Uraufführungsbühne von *Cimarosa* gespielt wurde, einen intertextuellen und erinnernden Bezug her.

Drittens sitzt Cimarosa laut Regieanweisung zwar an einem Klavier, allerdings wird er in seiner Arie begleitet von einem Orchester, bestehend aus Streichern, Holzbläsern und als Sonderinstrument die Harfe. Das Publikum hört also nicht, wie die Arie am Klavier entsteht, sondern hört die Idee, die *prima intenzione*, in Cimarosas Kopf, die durch den performativen Akt in einem Guss quasi komponiert wird. Die ungewöhnlichen, klanglich dominierenden Harfenarpeggien innerhalb dieser dezidiert mythologisch aufgeladenen Arie lassen sich aber nicht nur mit dem Arientext »Ihr, deren harmonisches Lautenspiel den Gott des Krieges feiert«⁷⁰ in Verbindung bringen. Es ist eine Pariser Besonderheit, dass sich schon im 18. Jahrhundert an der Académie Royale de Musique ein Repertoirebetrieb etablierte, welcher einerseits eine Kanonisierung älterer Werke zwangsläufig nach sich zog, andererseits aber auch ermöglichte, Vertonungstraditionen zu etablieren und intertextuelle Bezüge herzustellen, oder anders formuliert: sich kompositorisch der älteren Werke des Kanons zu vergewissern und daran zu erinnern.⁷¹ Hinsichtlich der Harfe lassen sich insbesondere zwei rezeptionshistorisch bedeutende Werke aufrufen: Christoph Willibald Glucks für Paris überarbeitete und 1774 uraufgeführte Tragédie-opéra *Orphée et Euridice*, die bis 1800 ununterbrochen auf dem Spielplan der Académie Royale de Musique stand, sowie Jean-François Le Sueurs am 10. Juli 1804 anlässlich der Eröffnung der Académie Impériale de Musique, wie die Opéra nach der Kaiserkrönung Napoleons hieß, uraufgeführte Oper *Ossian, ou Les Bardes*, in der insgesamt zwölf Harfen Verwendung fanden und die rund 50-mal vor der Uraufführung von *Cimarosa* aufgeführt wurde. Isouard kann durch die ausgiebige Verwendung der Harfe an Vertonungstraditionen des alten, aber immer noch präsenten Orpheus- und des damals brandaktuellen Ossian-Mythos anknüpfen und

69 Vgl. Nicole Wild und David Charlton: *Théâtre de l'opéra-comique Paris. Répertoire 1762-1972*, Sp-rimont 2005, S. 312f.

70 Original: »Vous dont le luth harmonieux / Célèbre le dieu de la guerre.« Bouilly, *Cimarosa*. Libretto, S. 13.

71 Vgl. dazu Arnold Jacobshagen: »Les trois âges de l'opéra – Repertoirestruktur und »alte Musik« an der Pariser Oper zwischen Ancien Régime und Restauration«, in: László Dobszay (Hg.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus*. Budapest & Visegrád, 2000, Bd. 1, Budapest 2003, S. 227-243.

zugleich die darin enthaltenen Bedeutungszuschreibungen von der ungeheuren Macht der Musik von den beiden Sängerfiguren auf den Komponisten als neuen »Schöpfer« übertragen.

*

Claudine Sambat de la Matelles Nekrolog, Alexandre-Étienne Chorons und François Joseph-Marie Fayolles Lexikoneintrag und Jean-Nicolas Bouillys und Nicolò Isouards Opéra comique konstruieren mittels unterschiedlicher narrativer Strategien heterogene Cimarosa-Bilder und dokumentieren zugleich die Vielfalt musikbiographischen Schreibens in Frankreich um 1800. Sambat de la Matelles Nekrolog steht ganz im Zeichen der *Repubblica Napoletana* und der Auseinandersetzung Frankreichs mit dem Königreich Neapel. Qua Zeitzeugenschaft und im Wissen um die zahlreichen Berichte über Cimarosas letzte Lebensjahre in französischen Zeitungen inszeniert sie den Komponisten mittels eines Katalogs bürgerlicher Tugenden als vorbildhaften, aufgeklärten und frankophilen Revolutionär. Dem gegenüber steht der protowissenschaftliche Cimarosa-Artikel von Chorons und Fayolle, der mit seinem systematischen Aufbau, aber auch mit Rückgriff auf Anekdoten eine Entpolitisierung des Komponisten und eine musikhistorische Einordnung mittels Vergleich anstrebt. Bouilly und Isouard hingegen vollziehen unter Einbezug verschiedener biographischer Topoi und der Verwendung der mythologisch aufgeladenen Harfe den Wechsel vom aufklärerischen Komponisten zum romantischen Tonschöpfer.

Diese intensive Rezeption von Cimarosa in den Jahren um 1800 bildet die Grundlage für eine langanhaltende Popularität des Komponisten in Paris, die sich nicht nur in dem Porträtrelief an der Opéra Garnier manifestiert, sondern auch in der französischen Belletristik des 19. Jahrhunderts, die sich mit Rückgriff auf die hier vorgestellten biographischen Motive literarisch mit Cimarosas Leben auseinandersetzt.⁷²

72 Als Beispiele seien genannt: Pier Angelo Fiorentino: »Cimarosa«, in: *Le Constitutionnel. Journal du commerce, politique et littéraire*, 04.12.1845, S. 1f.; 05.12.1845, S. 1f.; 06.12.1845, S. 1f.; 07.12.1845, S. 1f. sowie das Kapitel »Eleonora Fonseca Pimentel« in Alexandre Dumas: *La San-Felice*, Bd. 6, Paris 1864, S. 152-174. Zum Thema Cimarosa in der Belletristik siehe das entsprechende Kapitel in meiner Dissertation (in Vorb.).

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Archivalien

Paris, Archives nationales, Répertoire numérique BB/16/797, Dossier 551.
 Vatikanstadt, Archivio Apostolico Vaticano, Segr. Stato, Germania, 696.
 Venedig, Archivio di Stato, Provveditori e Sopraprovveditori alla sanità, Necrologi, reg. 989.

Eingesehene Zeitungen und Journale

Allgemeine musikalische Zeitung
 L'Ami des lois
 La Clef du cabinet des souverains
 Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de littérature
 La Décade philosophique, littéraire et politique
 L'Esprit des journaux françois et étrangers par une société de Gens de Lettres
 Der französische Merkur
 Gazette nationale ou le Moniteur universel
 Der Genius des neunzehnten Jahrhunderts
 Journal des débats
 Journal des hommes libres de tous les pays
 Journal de Paris
 Le Publiciste
 Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts
 Zeitung für die elegante Welt

Weitere Primärquellen

Hector Berlioz: *Mémoires de Hector Berlioz. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre. 1803-1865*, Paris 1870.
 Pierre-Nicolas Berryer: *Analyse rapide sur les notes des deux plaidoiries de M. Berryer [...] pour la Demoiselle Sambat de la Matelle, artiste, demanderesse, contre M. Monnier, commissaire-priseur et l'un des administrateurs du Vaudeville, défendeur*, Paris [o.J.].
 Pierre-Nicolas Berryer: *Souvenirs de M. Berryer, doyen des avocats de Paris de 1774 à 1838*, Paris 1839.
 Giacomo Bonfio: *La Gioventù di Cimarosa*, Venedig 1823.
 Jean-Nicolas Bouilly: *Cimarosa*. Opéra comique in zwei Akten. Libretto, Paris 1808.

- Jean-Nicolas Bouilly und Nicolò Isouard: *Cimarosa*. Opéra comique in zwei Akten. Orchesterpartitur, Paris [1808].
- Jean-Nicolas Bouilly: *Arien und Gesänge aus dem komischen Singspiel in zwei Akten Cimarosa* (übers. von [Johann Carl Christoph May]), Berlin 1812.
- Alexandre-Étienne Choron und François Joseph-Marie Fayolle: *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans*, 2 Bde., Paris 1810-1811.
- Alexandre Dumas: *La San-Felice*, Bd. 6, Paris 1864.
- Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält*, 2 Bde., Leipzig 1790-1792.
- Pier Angelo Fiorentino: »Cimarosa«, in: *Le Constitutionnel. Journal du commerce, politique et littéraire*, 04.12.1845, S. 1f.; 05.12.1845, S. 1f.; 06.12.1845, S. 1f.; 07.12.1845, S. 1f.
- Johann Mattheson: »Leben und Tod des weltberühmten Jean Baptiste de Lully«, in: ders. (Hg.): *Critica Musica*, Hamburg 1722, S. 178-184.
- Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740.
- Friedrich Rochlitz: »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntniss dieses Mannes, als Mensch und Künstler«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798), Nr. 2, Sp. 17-24; Nr. 4, Sp. 49-55; Nr. 6, Sp. 81-86; Nr. 8, Sp. 113-117; Nr. 10, Sp. 145-152; Nr. 12, Sp. 177-183.
- Claudine Sambat de la Matelle: »Notice sur le divin Cimarosa«, in: *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres et de littérature*, 25. Pluviôse IX (= 14.02.1801), S. 2f.

Literatur

- Marina Azzinnari (Hg.): *La Repubblica Napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, Neapel 1999.
- Mary Elizabeth Caroline Bartlet: »A Musician's View of the French Baroque after the Advent of Gluck: Grétry's *Les trois âges de l'opéra* and its Context«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, S. 291-318.
- Thomas Betzwieser: »Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Opernbühne«, in: Annegrit Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, S. 511-522.
- John A. Davis: *Naples and Napoleon, Southern Italy and the European Revolutions 1780-1860*, Oxford u.a. 2006.

- David Galliver: »Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842). Successor of Sedaine«, in: *Studies in Music* 13 (1979), S. 16-33.
- David Galliver: »Jean-Nicolas Bouilly and Grétry. An Opportune Encounter«, in: *Miscellanea Musicologia* 17 (1990), S. 114-122.
- Angela Häring: »La Repubblica Napoletana« vom »Ancien Régime« zur »Ersten Restauration« – dargestellt aus rechtshistorischer Sicht (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 194), Bonn 2014.
- Roberto Iovino: *Domenico Cimarosa. Operista napoletano*, Mailand 1992.
- Arnold Jacobshagen: »Les trois âges de l'opéra – Repertoirestruktur und »alte Musik« an der Pariser Oper zwischen Ancien Régime und Restauration«, in: László Doboszay (Hg.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus*. Budapest & Visegrád, 2000, Bd. 1, Budapest 2003, S. 227-243.
- Arnold Jacobshagen: »Mythos Pergolesi. Der Komponist als Opernheld«, in: Anna Langenbruch (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 159-182.
- Jennifer E. Johnson: *Domenico Cimarosa (1749-1801)*, Diss. Cardiff University 1976.
- Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (suhrkamp taschenbuch wissen 1202), Frankfurt a.M. 2010.
- Jean Mongrédien: *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831. Chronologie et documents*, Bd. 1: *Introduction, tables et index*, Lyon 2008.
- Alessandro Di Profio: *La révolution des Buffons: l'opéra italien au Théâtre de Monsieur, 1789-1792*, Paris 2003.
- Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin 2020.
- Nick Rossi und Talmage Fauntleroy: *Domenico Cimarosa. His Life and His Operas*, Westport (Connecticut) und London 1999.
- Carl Schäffer und Carl Hartmann: *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. Dezember 1885*, Berlin 1886.
- Roberto De Simone: »L'Inno della Repubblica Napoletana di Domenico Cimarosa«, in: Marina Azzinnari (Hg.): *La Repubblica Napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, Neapel 1999, S. 414-419.
- Maria Tibaldi-Chiesa: *Cimarosa e il suo tempo*, Mailand 1939.
- Lucio Tufano: »La cantata di Cimarosa »in occasione del bramato ritorno di Ferdinando IV« (Napoli 1799)«, in: Paologiovanni Maione und Marta Columbro (Hg.): *Domenico Cimarosa: un »napoletano« in Europa*, Lucca 2004, Bd. 1: *Gli studi*, S. 469-499.
- Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), Köln u.a. 2014.

Joseph Vella Bondin: *The Great Maltese Composer. Historical Context, Lives and Works*, Malta 2016.

Nicole Wild und David Charlton: *Théâtre de l'opéra-comique Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont 2005.