

‘Stolz, deutsch zu sein, ist eure Größe!’

De opera *Günther von Schwarzburg* en de canon van de *Nationaloper*

Naam: J.R.S. (Sierk) IJsselstein Mulder  
Studentnummer: 4060337  
Instelling: Universiteit Utrecht  
Faculteit: Geesteswetenschappen  
Departement: Geschiedenis en Kunstgeschiedenis  
Cursus: Bachelor Eindwerkstuk Geschiedenis  
Begeleider: dr. mr. F.W. Lantink  
Plaats en datum: Utrecht, 22 januari 2018  
Aantal woorden: 7465



Afb. 1. Titelblad van Anton Kleins libretto voor de opera *Günther von Schwarzburg*.

## Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
Van <i>opera seria</i> naar Nationaloper.....	3
<i>Günther von Schwarzburg</i> .....	3
Positionering.....	4
Operationalisering.....	4
Theoretisch kader: het hoftheater in de achttiende eeuw.....	6
Hoofdstuk 1: <i>Günther von Schwarzburg</i> in de context van het Mannheimse hoftheater.....	7
Het hoftheater van Mannheim.....	7
Veranderingen in de jaren 1770.....	8
Totstandkoming en uitvoering van <i>Günther von Schwarzburg</i> .....	9
Receptie.....	10
Conclusie.....	11
Hoofdstuk 2: Het libretto van Anton Klein.....	13
Het verhaal.....	13
Kenmerken van de serieuze Italiaanse opera en van Wielands <i>Singspiel</i> .....	13
Het libretto van <i>Günther von Schwarzburg</i> .....	14
Verheven patriottisme.....	15
Conclusie.....	15
Hoofdstuk 3: De muziek van Ignaz Holzbauer.....	17
De muziek van de <i>opera seria</i> , de serieuze Italiaanse opera.....	17
De muziek van <i>Günther von Schwarzburg</i> .....	17
Conclusie.....	18
Conclusie.....	20
Bronnenlijst.....	22
Literatuurlijst.....	23
Afbeeldingenlijst.....	25

## Inleiding

### **Van *opera seria* naar *Nationaloper***

In de achttiende eeuw was opera in Duitsland een Italiaans importproduct. Italiaanse componisten verbleven aan vorstelijke residenties, of Duitse componisten werden door hun mecenasen naar het Zuiden gestuurd om de kneepjes van het vak te leren. Een opera behoorde ofwel tot de *opera seria*, de serieuze opera, ofwel tot de *opera buffa*, de komische opera. Voor de opbouw van een serieuze opera golden strenge regels, voor die van een komische juist grote vrijheid. En waar in de Duitse hoftheaters tot laat in de achttiende eeuw louter serieuze opera's verschenen, beperkte de verspreiding van komische opera's zich tot volkstheaters. Rondreizende gezelschappen presenteerden daar Duitse vertalingen van oorspronkelijk Italiaanse werken.

In de negentiende eeuw was deze situatie compleet veranderd. De hoftheaters hadden plaats gemaakt voor *Nationaltheater*, de Italiaanse opera voor *Nationaloper*. *Nationaloper* waren Duitstalige opera's met een sterke moralistische inhoud, gericht op een burgerlijk publiek. Componisten hadden nieuwe, dikwijls aan de volksmuziek ontleende, muzikale vormen uitgewerkt die een tegenwicht moesten bieden aan de als decadent beschouwde Italiaanse opera.<sup>1</sup> Deze verandering zorgde er mede voor dat het Duits nationalisme vanaf het begin van de negentiende eeuw kon uitgroeien 'van een elitebewustzijn tot een massabeweging', in de woorden van Wolfgang Hardtwig.<sup>2</sup> Aan het einde van de achttiende eeuw vonden onder de elite inderdaad uitgebreide discussies plaats over de rol van opera. Dat deze discussie in de Duitstalige gebieden zodanige vormen kon aannemen was enerzijds te danken aan een goede infrastructuur, anderzijds aan de hoge dichtheid van operahuizen: na Italië de hoogste van Europa.<sup>3</sup>

### **Günther von Schwarzburg**

Ondanks de uiteenlopende standpunten in het toenmalige operadebat beschrijven cultuurhistorische en muziekwetenschappelijke overzichtswerken het ontstaan van de *Nationaloper* als een lineair en teleologisch proces. Dat zou in gang gezet zijn door een Duitse vertaling van Christoph Willibald Glucks (1714-1787) *Iphigénie en Tauride* (Parijs, 1779), in 1782 in Wenen op de planken gebracht.<sup>4</sup> Het besef dat serieuze drama's ook in de Duitse taal uitgevoerd konden worden zette componisten ertoe aan om zelf ook dergelijke werken in het Duits te schrijven, met als bekendste en meest geslaagde voorbeeld Wolfgang Amadeus Mozarts (1756-1791) *Die Zauberflöte* (Wenen, 1791). De volgende stap was om de onderwerpskeuze op de eigen, Duitse geschiedenis te baseren. Hiervan getuigen werken als *Faust* (Berlijn, 1816) van Louis Spohr (1784-1859) of *Undine* (Berlijn, 1816) van Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). De ontwikkeling is voltooid wanneer Carl-Maria von Weber (1786-1826) in zijn opera *Der Freischütz* (Berlijn, 1821) een aantal nieuwe muzikale vormen presenteert die authentiek Duits zouden zijn.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*. Weber-Studien 2 (Mainz 1994) 58.

<sup>2</sup> Wolfgang Hardtwig, 'Vom Elitebewußtsein zur Massenbewegung. Frühformen des Nationalismus in Deutschland 1500-1840', in: Wolfgang Hardtwig (red.), *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500-1914. Ausgewählte Aufsätze* (Göttingen 1994) 45-46.

<sup>3</sup> Silke Leopold, 'The Idea of National Opera c. 1800', in: Tim Blanning en Hagen Schulze (red.), *Proceedings of the British Academy 134* (Oxford 2006) 19-35, aldaar 22.

<sup>4</sup> Leopold, 'The Idea of National Opera', 22-23.

<sup>5</sup> Wagner, *Carl Maria von Weber*, 101-137.

Wil deze canonieke geschiedschrijving standhouden, dan moet er voor 1782 dus geen werk zijn verschenen in de Duitse taal, over een onderwerp uit de Duitse geschiedenis of met als Duits beschouwde muzikale vormen. Daar begint de schoen te wringen. Op 5 januari 1777 ging namelijk in Mannheim, hoofdstad van de Keurpalts, *Günther von Schwarzburg* in première, de tweede Duitstalige opera en de eerste waarvan het onderwerp ontleend was aan de Duitse geschiedenis, in dit geval een episode uit de middeleeuwse twisten om de keizerskroon.<sup>6</sup> Het was bovendien de expliciete wens van keurvorst Karl Theodor (1724-1799) dat dit werk de opening van het nieuwe *Nationaltheater* zou inluiden.<sup>7</sup> De Mannheimse hofkapelmeester Ignaz Jacob Holzbauer (1711-1783) verzorgde de muziek, terwijl de veel jongere hoogleraar dichtkunst en filosofie Anton Klein (1746-1810) tekende voor het libretto, de te zingen teksten van de opera.

### Positionering

Als overzichtswerken deze opera überhaupt al noemen is dat in besprekingen van het muziekleven aan het Mannheimse hof, niet als onderdeel van de canon van de *Nationaloper*. Eén publicatie bestempelt het werk in dit verband als een ‘op zichzelf staand experiment’, maar dat wordt een werk automatisch als het buiten de canon valt.<sup>8</sup> Daarmee is nog niet bewezen dat het werk niet in de canon hoort. De musicologen Helga Lühning en Jörg Krämer zijn de enigen die de opera uitgebreid geanalyseerd hebben.<sup>9</sup> Waar de analyse van Lühning beschrijvend van aard is, poogt Krämer uit te zoeken waarom *Günther von Schwarzburg* mislukte als model voor toekomstige *Nationaloper*. Het mislukken kan hij verklaren, maar zonder stelling in te nemen over de positie die het werk dan wél inneemt ten opzichte van de canon van de *Nationaloper*. Publicaties over het ontstaan van *Nationaloper* negeren *Günther von Schwarzburg*, terwijl publicaties over *Günther von Schwarzburg* het ontstaan *Nationaloper* negeren, grof gezegd. Deze scriptie streeft ernaar muziekwetenschappelijke analyses van het werk in een cultuurhistorische context te plaatsen om zo de canon van de *Nationaloper* bij te stellen. Uitgangspunt daarbij is de vraag hoe *Günther von Schwarzburg* zich tot de canon van de *Nationaloper* verhoudt.

### Operationalisering

Deze vraag kan vanuit twee invalshoeken beantwoord worden. De eerste invalshoek is de context, de functie die de opera in het Mannheimse hoftheater vervulde. De theorie zal laten zien dat serieuze Italiaanse hofopera andere functies had dan *Nationaloper*. Het eerste hoofdstuk zal vervolgens de functies van *Günther von Schwarzburg* vaststellen, om zo een antwoord te leveren op de vraag in hoeverre *Günther von Schwarzburg* een serieuze Italiaanse hofopera of juist een *Nationaloper* is. Dit geschiedt door reconstructie van de contemporaine context aan de hand van secundaire literatuur en primaire bronnen.

---

<sup>6</sup> Het keurvorstelijk paltsgraafschap aan de Rijn, kortweg de Keurpalts of eenvoudigweg de Palts.

<sup>7</sup> Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe* (Leipzig 1898) 269.

<sup>8</sup> ‘[...] vereinzelt Experiment [...]’ Anna Amalie Abert, ‘Musikalisch-litterarischer Wirrwarr auf der Opernbühne’, in H. Danuser e.a. (red.), *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie* (Laaber 1988) 197-205, aldaar 201.

<sup>9</sup> Helga Lühning, ‘Aufkündigung einer Gattungstradition. Das Metastasianische Drama, Wielands Singspielkonzept und die deutsche Oper ‘Günther von Schwarzburg’’, in: Roland Würtz (red.) *Mannheim und Italian – Zur Vorgeschichte der Mannheimer. Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982*. Beiträge zur mittelhochdeutschen Musikgeschichte 25 (Mainz 1984) 162-200; Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*. Studien zur deutschen Literatur 149 en 150 (Tübingen 1998), in het bijzonder hoofdstuk vijf: ‘Die Starrheit der Könige: ‘Günther von Schwarzburg’ von Anton Klein und Ignaz Holzbauer (1777)’ 354-396.

Het corpus aan bronnen bestaat uit recensies van de opera en specifieke besprekingen van het libretto, opgetekend in een bont gezelschap van al dan niet regelmatig verschijnende periodieken in de jaren 1777-1822.

De tweede invalshoek is de tekst, waar zowel het libretto als de muziek onder valt.<sup>10</sup> Het tweede hoofdstuk gaat in op de vraag in hoeverre het libretto van Anton Klein de traditie van de serieuze Italiaanse opera volgde of juist de vernieuwing opzocht volgens de ideeën Christoph Martin Wieland (1733-1813). Deze schrijver stond aan de wieg van een in Weimar geconcentreerde stroming van het Duits classicisme, waar ook Johann Gottfried Herder (1744-1803), Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) en Friedrich Schiller (1759-1805) deel van uitmaakten. In 1775 formuleert Wieland zijn eisen ten aanzien van een Duitse opera in een *Versuch über das Deutsche Singspiel*.<sup>11</sup> De term *Singspiel* sloeg aanvankelijk op de Duitse vertalingen van Italiaanse komische opera's die in de volkstheaters te zien waren, maar Wieland doelde daar hoegenaamd niet op. Voor hem was het *Singspiel* juist de gedroomde Duitse tegenhanger van de in zijn ogen uitheemse en al te liederlijke Italiaanse opera. Componisten en vorsten zouden zich gezamenlijk moeten scharen achter het streven om het *Singspiel* opnieuw uit te vinden als een nationaal genre tot vermaak, maar vooral lering van de bevolking, een middel om haar de juiste deugden en zeden bij te brengen, geïnspireerd door illustere voorbeelden uit de Griekse, Romeinse of Duitse geschiedenis.<sup>12</sup> Vanwege de brede en snelle verspreiding van dergelijke essays, zeker onder de kringen waarin Klein verkeerde, mag aangenomen worden dat Klein op de hoogte was van Wielands ideeën over het *Singspiel*. Vanwege het ontbreken van andere modellen voor Duitse opera's valt bovendien te verwachten dat Klein ook daadwerkelijk gebruik maakte van Wielands ideeën. Dit hoofdstuk is dan ook opgebouwd als een formele vergelijking: enerzijds tussen Kleins libretto en Wielands ideeën over het *Singspiel*, anderzijds tussen Kleins libretto en de kenmerken van de serieuze Italiaanse opera.

Het derde hoofdstuk, ten slotte, wil antwoord geven op de vraag in hoeverre de muziek van Ignaz Holzbauer voortbouwde op of juist afweek van de traditie van de serieuze Italiaanse opera. Voor dit hoofdstuk is Wielands essay minder bruikbaar, aangezien hij er nooit aan is toegekomen om zijn eisen aan Duitse muziek te publiceren, alhoewel hij aankondigt dat wel van plan te zijn.<sup>13</sup> Muziekwetenschappelijke analyses bieden echter de juiste ondersteuning om tot eenzelfde formele vergelijking te komen tussen Holzbauers muziek en de kenmerken van de serieuze Italiaanse opera. Het zou makkelijk zijn om aan het onderdeel muziek voorbij te gaan, maar funest voor het welslagen van het onderzoek. In opera's heerst immers een constante spanning tussen libretto en muziek, tussen librettist en componist, die ideeën en intenties kan uitlichten of juist versluieren.

---

<sup>10</sup> Dit onderzoek maakt gebruik van de uitgave die Klein zelf redigeerde en van een voorwoord voorzag: Anton Klein, *Günther von Schwarzburg. Ein Singspiel in drei Aufzügen für die Kuhrpfälzische Hofsingbühne* (Mannheim 1777). De geraadpleegde partituur is een moderne uitgave op basis van de overgeleverde manuscripten: Ignaz Holzbauer, 'Günther von Schwarzburg. Oper in drei Akten', in: Hermann Kretzschmar en Hans Joachim Moser (red.), *Denkmäler deutscher Tonkunst I* 8-9 (Wiesbaden 1957) 1-311.

<sup>11</sup> Christoph Martin Wieland, 'Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände' (november en december 1775), in: G.J. Göschen, *C.M. Wielands sämtliche Werke XXVI, Singspiele und Abhandlungen* (Leipzig 1797) 199-254.

<sup>12</sup> Wieland, 'Versuch', 221.

<sup>13</sup> Wieland, 'Versuch', 213.

### **Theoretisch kader: het hoftheater in de achttiende eeuw**

Het hoftheater fungeerde oorspronkelijk als de pendant van de hofkapel, waar musici onder leiding van een kapelmeester, allen in dienst van de vorst, de muzikale omlijsting van religieuze plechtigheden verzorgden.<sup>14</sup> Het ontstond als een vorm geïnstitutionaliseerd nietsdoen en groeide uit tot een vast onderdeel van de hofse feestcultuur. Het hoftheater van de achttiende eeuw was enerzijds een centrum van artistieke excellentie, anderzijds een manifestatie van de staatsmacht in de persoon van de absolute vorst.<sup>15</sup> Het was een plek die hem tal van gelegenheden bood zich te presenteren aan zijn volgens strikte hiërarchie gerangschikte entourage, variërend van intieme privébijeenkomsten, tot massale spektakels of grootse vieringen van feestdagen.

De ontwikkeling van *opera seria* tot *Nationaloper* loopt parallel aan de omvorming van hoftheaters tot *Nationaltheater*. Dat heeft alles te maken met complete afhankelijkheid van de vorst. Externe politieke en economische factoren bepalen de mate waarin een vorst zijn theater kan subsidiëren. Ze kunnen ook het repertoire beïnvloeden, bijvoorbeeld wanneer een vorst uit financiële noodzaak zich alleen nog lokale musici kan veroorloven, of zich gedwongen ziet het hoftheater om te vormen tot *Nationaltheater*, waar de burgerij tegen betaling welkom is.<sup>16</sup> Verlichte denkers stimuleren en rechtvaardigen deze ontwikkeling.

Zodra het *Nationaltheater* een feit is gaat de publieke opinie een rol van betekenis spelen, want wie betaalt, bepaalt. De *Nationaltheater* stellen zich open voor vormen van theater die de aristocratie als volks beschouwde. Rondreizende groepen krijgen hierdoor vaste voet aan de grond. Daar staat tegenover dat de vorst zijn persoonlijke interesse in de uitvoeringen verliest.<sup>17</sup> Het *Nationaltheater* wordt een vehikel om zich aan de burgers te presenteren en zich aan hem te binden. Pas in dergelijke theaters laten de vorsten overdadige loges inrichten die hen onderscheiden van het gewone publiek.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. Und 19. Jahrhundert* (Stuttgart 1995) 27-29.

<sup>15</sup> Daniel, *Hoftheater*, 183-193.

<sup>16</sup> Reinhart Meyer, 'Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung' (1983), in: Matthias J. Pernerstorfer (red.), *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts* (Wenen 2012) 125-157, aldaar 140.

<sup>17</sup> Meyer, 'Das Nationaltheater', 141.

<sup>18</sup> Klaus Pietschmann, 'Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit', in: S. Mecking en Y. Wasserloos (red.), *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne* (Göttingen 2012) 39-56, aldaar 54.



# Hoofdstuk 1: Günther von Schwarzburg in de context van het Mannheimse hoftheater

## Het hoftheater van Mannheim

Ondanks zijn bescheiden grootte stond de Palts in hoog aanzien (afb. 2). Hij lag op een locatie die niet alleen economisch gewin opleverde, maar ook strategisch: de Palts fungeerde als bemiddelaar tussen de grootmachten Pruisen en het Habsburgse Rijk.<sup>19</sup> Daarnaast was de keurvorst van de Palts een van de vier wereldlijke heersers die van oudsher de keizer van het Heilige Roomse Rijk kozen. De meeste roem dankt de Palts echter aan de stad Mannheim, dat onder heerschappij van keurvorst Karl-Philipp (1661-1742) tot cultuurcentrum van Europees formaat uitgroeide. Nadat hij met zijn hofhouding vanuit Heidelberg in Mannheim was neergestreken gaf hij opdracht tot een reeks bouwprogramma's, die onder het bewind van zijn neef en opvolger Karl Theodor (afb. 3) vervolgd en uitgebreid werden.



Afb. 2. Kaart van de Keurpalts in 1789. Mannheim ligt rechts in het midden, tussen Worms en Speyer.

<sup>19</sup> Eugene K. Wolf, *Manuscripts from Mannheim, ca. 1730–1778. A Study in the Methodology of Musical Source Research*. Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 9 (Frankfurt a.M. 2002) 23.

Karl Theodor, net als zijn vader lid van het Huis Wittelsbach, was een verlicht absoluut heerser. Zijn uitspraken en geschriften lopen over van mooie idealen, terwijl van concrete hervormingen weinig terecht kwam.<sup>20</sup> Desalniettemin was zijn houding betrekkelijk open wanneer het de kunsten betrof. In zijn privétheater in de zomerresidentie Schwetzingen mochten vanaf 1769 naar het Duits vertaalde komische opera's opgevoerd worden, iets wat in het Mannheimse hoftheater (afb. 4), vanwege zijn representatieve functie, uiteraard ondenkbaar zou zijn.<sup>21</sup> Karl Theodor speelde zijn rol als mecenas met verve, zo blijkt uit de cijfers: waar op de loonlijst van het hoftheater in 1743 nog 46 personen stonden vermeld, was dat aantal in 1776 gegroeid tot 80.<sup>22</sup> Karl Theodor trok met gunstige salarissen buitenlandse virtuozen aan, terwijl hij jong talent intern liet opleiden. Hierdoor kostte één operaproductie soms evenveel als alle uitgaven aan defensie in een jaar.<sup>23</sup>

De investeringen betaalden zich echter uit. Het Mannheimse orkest stond te boek als het beste ter wereld: de reizende musicoloog Charles Burney (1726-1814) beschreef het als een 'leger generalen'.<sup>24</sup> Onder de bezoekers die op de immer kosteloze voorstellingen afkwamen waren filosofen als Goethe en Lessing, maar ook Mozart en zijn familie.<sup>25</sup> Dat wil niet zeggen dat het hoftheater voor jan en alleman toegankelijk was. Het publiek bestond uit leden van het hof, aristocratische gasten van de keurvorst of genodigde leden van de bourgeoisie.<sup>26</sup> Wie van buiten de Palts kwam had connecties nodig binnen het hof of een van de academies (zie de paragraaf hieronder) om een voorstelling bij te mogen wonen.

### Veranderingen in de jaren 1770

Karl Theodor lijkt in de jaren 1770 steeds ontvankelijker te worden voor patriottisch gedachtegoed. In 1770 ontslaat hij de Franse theatercompagnie, terwijl in 1775 onder zijn hoede en met veel tamtam de *Kurpfälzische Deutsche Gesellschaft* wordt opgericht. Twee jaar later geeft hij bovendien opdracht tot de bouw van een *Nationaltheater*, dat los van het hoftheater en het zomertheater in Schwetzingen moet functioneren. In dit nieuwe theater zouden alleen maar grote, Duitse *Singspiele* te zien zijn, met onderwerpen uit de vaderlandse geschiedenis, zo vertrouwt Karl Theodor in 1776 de acteur J.H.F. Müller (1738-1815) toe.<sup>27</sup> Onderzoekers verschillen van mening over Karl Theodors beweegredenen.

Wat in elk geval een rol heeft gespeeld is het besluit van Keizer Joseph II (1741-1790) in 1776 om het Weense hoftheater tot *Nationaltheater* om te dopen, met het doel een groter mandaat van de bevolking te krijgen.<sup>28</sup> Op die manier zou hij makkelijker tegen onwillige, maar machtige leden van de aristocratie op kunnen treden. Het *Nationaltheater* bood hem de gelegenheid zich met enige regelmaat in het openbaar aan zijn onderdanen als keizer te presenteren. Terwijl de afstand tussen volk en keizer letterlijk kleiner werd, zag hij zijn populariteit groeien. Voor Karl Theodor gold deze politieke noodzaak niet. Volgens Jörg Krämer was het oprichten van het *Nationaltheater* in de eerste plaats een besparingsmaatregel.<sup>29</sup>

---

<sup>20</sup> Wolf, *Manuscripts*, 26.

<sup>21</sup> Leopold, 'The Idea of National Opera', 25.

<sup>22</sup> Daniel, *Hoftheater*, 87.

<sup>23</sup> Daniel, *Hoftheater*, 98.

<sup>24</sup> Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces I* (Londen 1773) 93.

<sup>25</sup> Pelker, Bärbel, 'Ein 'Paradies der Tonkünstler'? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor', in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker en Rüdiger Thomsen-Fürst (red.), *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999*. Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 8 (Frankfurt a.M. 2002) 9-35, aldaar 9.

<sup>26</sup> Wolf, *Manuscripts*, 29.

<sup>27</sup> Geciteerd in Walter, *Geschichte des Theaters*, p. 269.

<sup>28</sup> Pietschmann, 'Herrschaftssymbol', 48.

<sup>29</sup> Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 385.



Het gebouw bestond uit niets meer dan een vertimmerd wapenarsenaal, dat ook nog eens een opleidingsinstituut huisvestte. Het lokaal werven en opleiden van acteurs, zangers en personeel was veel goedkoper dan het aantrekken van buitenlands talent dat zijn sporen al had verdiend. Deze theorie gaat wel uit van een scherp ontwikkelde langetermijnvisie bij Karl Theodor, want tot 1778 blijven de onkosten van het hoftheater torenhoog.<sup>30</sup>

Daarom moet distinctie ten opzichte van zijn medevorsten Karl Theodors belangrijkste motivatie geweest zijn bij het oprichten van een *Nationaltheater*. In 1775 ziet hij in Schwetzingen de eerste Duitstalige opera, *Alceste*, van Anton Schweitzer (1735-1787) op een libretto van, nota bene, Wieland, die twee jaar eerder in Weimar première was gegaan. Verder verklaart hij in 1776 dat het voorbeeld van keizer Joseph II hem heeft geïnspireerd om zelf ook een *Nationaltheater* op te richten met uitsluitend Duits werk.<sup>31</sup> Deze overwegingen zijn des te logischer wanneer men bedenkt dat Karl Theodor een reputatie hoog te houden had. Zijn aanzien was afhankelijk van de kwaliteit, kwantiteit én diversiteit van de hofmuziek. Mannheim moest trendsetter zijn, geen trendvolger. Dit verklaart direct waarom het *Nationaltheater* het hoftheater niet zou vervangen, zoals in Wenen: dat zou ten koste gaan van de diversiteit.

### Totstandkoming en uitvoering van *Günther von Schwarzburg*

Terwijl de bouw van het nieuwe *Nationaltheater* vorderde, verstrekte Karl Theodor aan Anton Klein en Ignaz Holzbauer de opdracht om een Duitse opera te componeren ter inhuldiging van het theater. Librettist Klein was een voormalig Jezuïet, werkzaam als hoogleraar dichtkunst en filosofie.<sup>32</sup> Zijn maatschappelijk engagement en betrokkenheid bij de oprichting van de *Kurpfälzische Deutsche Gesellschaft* moeten de vorst het vertrouwen hebben gegeven dat Klein de juiste persoon was om een libretto te schrijven, iets wat hij nooit eerder had gedaan.<sup>33</sup> Holzbauer daarentegen was een doorgewinterde componist, die al sinds 1753 de functie van ‘kapelmeester’ bekleedde, degene die verantwoording droeg voor alle muziek en muzikale activiteiten van het hof. Hij componeerde missen, opera’s, instrumentale werken en reisde gedurende zijn loopbaan naar Turijn en Milaan om zich verder te ontwikkelen, op kosten van de vorst.<sup>34</sup> Dit duo zag zich voor de taak gesteld om een type werk te schrijven waarvan niemand eigenlijk wist wat het moest zijn. Het resultaat was *Günther von Schwarzburg – Ein Singspiel in drei Aufzügen*.



Afb. 3. Keurvorst Karl Theodor van de Palts in de privésfeer van zijn kabinet, waar hij zich aan zijn grote passie muziek kon wijden. Een schilderij uit 1757 van Johann Georg Ziesenis uit de collectie van het Bayerisches Nationalmuseum.

<sup>30</sup> In 1777 volgde Karl Theodor Maximilian III Joseph (1727-1777) op als keurvorst van Beieren. Het jaar daarna verhuisde de vorst zijn hof van Mannheim naar München, waardoor aan de faam van de stad een abrupt einde kwam. Zie voor een gedetailleerde beschrijving van de financiën van het hoftheater Daniel, *Hoftheater*, 183-188.

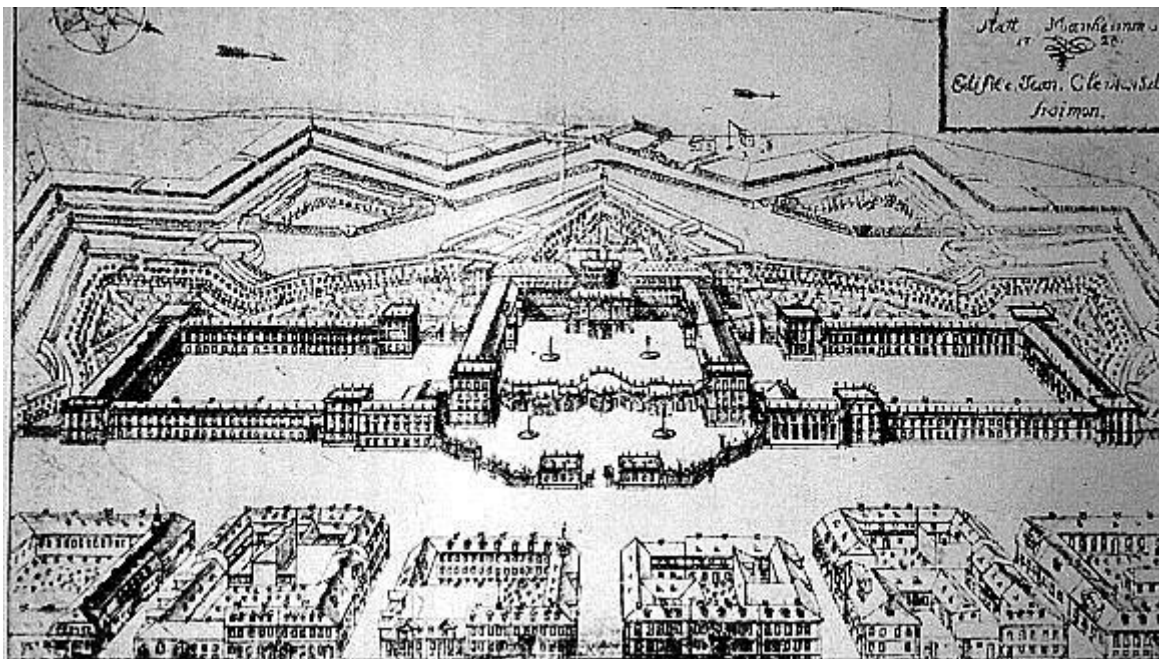
<sup>31</sup> Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 357 noot 11.

<sup>32</sup> De orde der Jezuïeten werd in 1773 opgeheven, op bevel van de Duitse keizer, met toestemming van de paus.

<sup>33</sup> Lühning, ‘Aufkündigung’, 100.

<sup>34</sup> Hermann Kretzschmar, ‘Vorwort’, in: Hermann Kretzschmar en Hans Joachim Moser (red.), *Günther von Schwarzburg. Oper in drei Akten* (Wiesbaden 1957) III-XVII, aldaar VII.

De première vond op plaats op 6 januari 1777 in het hoftheater, want het *Nationaltheater* was nog niet gereed.. Decors vol vorstenportretten en wapenschilden werden afgewisseld met balletten, om zo een avondvullend spektakel van vier uur te creëren waaraan elk lid van het hoftheater bijdroeg.<sup>35</sup> Er waren die avond meer dan 30 vorstelijke personen aanwezig, van wie sommigen in het keurvorstelijk paleis mochten verblijven omdat de pensions de toeloop van gasten niet aan konden.<sup>36</sup> Na de première vielen Klein allerlei eerbewijzen ten deel: Karl Theodor benoemde hem tot *poeta laureatus*, terwijl Ludwig Günther II van Schwarzburg-Rudolstadt (1708-1790) hem tot hofpaltsgraaf verhief. Door deze daden bestendigde de vorst de aloude hiërarchie van het hoftheater, waarin zijn beschermheerschap over de kunsten een middel was om te midden van binnen- en buitenlandse aristocratie zijn vorstelijke macht tentoon te spreiden. Hoewel *Günther von Schwarzburg* als iets compleet nieuws was gepresenteerd en zodoende veel beroering had gewekt, verschilde het werk qua uitvoering niet van een serieuze Italiaanse opera.



**Afb. 4.** Vogelvluchtperspectief van de keurvorstelijke residentie te Mannheim in 1726 met het Noorden rechts. De tekening is van de hand van J.C. Froimont, een van de eerste bouwmeesters. Het hoftheater bevindt zich in de noordelijkste vleugel, geheel rechts op de tekening. Na uitbreiding door Alessandro Galli da Bibiena in 1741 kon het theater, dat in 1795 verwoest werd, 2000 mensen herbergen.<sup>37</sup>

## Receptie

Wie het spektakel niet tijdens de première kon aanschouwen, kreeg de rest van het jaar nog de kans. Tot 1792 stond *Günther von Schwarzburg* op het speelplan van andere Duitse hoftheaters, maar verdween daarna voorgoed van het repertoire.<sup>38</sup> Daarnaast liet Klein het complete libretto in 1777 drukken, ongetwijfeld in het vuur van het moment, overtuigd dat zijn werk uit zou groeien tot een mijlpaal in de Duitse opera. Uit de reacties op zowel de uitvoeringen als op Kleins publicatie blijkt dat dat vuur slechts van korte duur was.

<sup>35</sup> Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 360.

<sup>36</sup> Anoniem, *Litterarisches Leben des königlich-baierisch Geheimen Rathes und Ritters Anton von Klein mit Rückblicken auf die schönste und wichtigste Epoche der deutschen, besonders der pfälzischen Litteratur* (Wiesbaden 1818) 22.

<sup>37</sup> Wolf, *Manuscripts*, 27.

<sup>38</sup> Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 362.

De enige twee geheel positieve reacties dateren namelijk van vlak na de première en moeten in de eerste plaats als propaganda gezien worden. De opera is volgens de *Mannheimer Zeitung* en de *Frankfurter gelehrte Anzeigen* al geslaagd puur vanwege het feit dat het een Duitse opera is, zonder in te gaan op de tekst of muziek.<sup>39</sup> Een dergelijke reactie valt te verwachten van een krant uit Mannheim, waar strenge censuur gold, maar ook voor een periodiek uit Frankfurt, omdat de opera zich in deze stad afspeelt.<sup>40</sup> Beide steden waren gebaat bij het welslagen van *Günther von Schwarzburg*.

Al in het jaar van de première maken de loftuitingen plaats voor een ander type reactie. Dit type is overwegend positief over de muziek van Holzbauer, maar zeer negatief over het libretto van Klein, al wordt kritiek immer indirect geformuleerd. Zo schrijft de *Allgemeines Verzeichniß neuer Bücher* in 1778 dat het werk voorafgaand aan de première grote verwachtingen had gewekt, maar dat deze danig werden bedrogen: ‘in plaats van een model van Duitse opera zag men slechts een middelmatig product’.<sup>41</sup> De anonieme auteur van de catalogusvermelding wijst fijntjes op het feit dat Holzbauer niet alle tekst van Klein in de compositie heeft verwerkt. Sarcastisch vraagt hij zich of Holzbauer tot inkorting overging omwille van de lengte, zoals Klein zelf in het gepubliceerde libretto beweert, of dat er wellicht een andere oorzaak speelt.<sup>42</sup> Die ‘andere oorzaak’ laat zich raden: de belabberde kwaliteit van Kleins dichtkunst, waar zelfs Holzbauers muziek weinig aan kon repareren. Deze recensie zet de toon voor de reacties die in de jaren erna volgen.<sup>43</sup> Zonder uitzondering nemen die het zwart-witte oordeel over, louter verschillend in de manier waarop ze Holzbauer ophemelen en Klein afkraken. Niemand minder dan Mozart schrijft: ‘de muziek van Holzbauer is erg mooi. De poëzie is zulke muziek niet waard. Het meest verwondert me dat een zo oude man als Holzbauer nog zoveel geest heeft; want het is niet te geloven wat voor vuur in de muziek is’.<sup>44</sup> Al met al is in plaats van het werk als geheel het contrast tussen libretto en muziek centraal komen te staan.

## Conclusie

*Günther von Schwarzburg* was een opera die tot stand kwam aan het hoftheater, bij keurvorstelijk besluit, enigermate in navolging van verlichte literatoren, maar grotendeels in navolging van andere vorsten. Economische tegenspoed speelde wellicht een rol bij het ontslaan van de Franse theatercompagnie in 1770, maar zeven jaar later ging voor *Günther von Schwarzburg* de geldkraan wijd open. Met het uitvoeren van een Duits werk profileerde het hoftheater zich opnieuw als trendsetter, als een instituut dat zich van andere hoftheaters onderscheidde gelijk Karl Theodor zich van andere vorsten wilde onderscheiden. Waar het om ging in Mannheim was de trend *an sich*. Vernieuwing vond plaats om concurrenten voor te blijven, niet vanwege verlichte motieven, die hoogstens dienden om de vernieuwingen van grotere legitimiteit te voorzien.

<sup>39</sup> Anoniem, *Mannheimer Zeitung* IV (Mannheim 1777) 18; Anoniem, *Frankfurter gelehrter Anzeige vom Jahr 1777* (Frankfurt 1777) 59.

<sup>40</sup> Daniel, *Hoftheater*, 94.

<sup>41</sup> ‘[...] statt eines Musters von deutscher Oper, sahe man nur ein mittelmäßiges Product [sic].’ Anoniem, *Allgemeines Verzeichniß neuer Bücher mit kurzen Anmerkungen nebst einem gelehrten Anzeiger auf das Jahr 1778* II/III (Leipzig 1778) 836.

<sup>42</sup> ‘Was mit den Strichen ‘ ’ bezeichnen ist, ward Kürze halber nicht in Musik gesetzt.’ Klein, *Günther von Schwarzburg*, 83.

<sup>43</sup> Anoniem, *Theaterjournal für Deutschland* V (Gotha 1778) 87-88; Anoniem, *Journal von und für Deutschland* III (Fulda 1786) 516; Christian Friedrich David Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, red. Ludwig Schubart (Wenen 1806) 131-133.

<sup>44</sup> ‘die Musick von Holzbauer ist sehr schön. die Poesie ist nicht werth einer solchen Musick. an meisten wundert mich, daß ein so alter Mann, wie holzbauer, noch so viell geist hat; denn das ist nicht zu glauben was in der Musick für feuer ist.’ Brief van Wolfgang Amadeus Mozart aan zijn vader Leopold Mozart, 17 november 1777, in: *Briefe und Aufzeichnungen* II, red. Ulrich Konrad (Kassel 2006) 125.

Bekeken vanuit deze context is *Günther von Schwarzburg* een voortzetting van de Italiaanse traditie in de Duitse taal, ten opzichte van de canon der *Nationaloper* inderdaad slechts een ‘op zichzelf staand experiment’.

De reacties die *Günther von Schwarzburg* in zijn tijd losmaakte nuanceren deze conclusie over het algemeen niet. Ondanks de censuur kwamen de anonieme critici tot een consensus over de waardering van het werk. Die spitste zich niet toe op de al dan niet vernieuwende inhoud ervan, maar op de (on)kunde van componist en librettist. Het was uitgesloten dat dit werk ooit tot voorbeeld voor Duitse opera zou kunnen strekken. Na een korte tournee langs andere hoftheaters raakte *Günther von Schwarzburg* aan het begin van de negentiende eeuw zo goed als vergeten.<sup>45</sup> Klein heeft nooit een weerwoord geformuleerd of memoires achtergelaten die de communis opinio hadden kunnen veranderen, Holzbauer evenmin.

Er is slechts één auteur die zich aan een inhoudelijke opmerking waagt, eentje die de wenkbrauwen doet fronzen: ‘Zou dit slechte stuk niet verheven worden door de voortreffelijke muziek van de oude, 82-jarige [sic] Holzbauer, die kapelmeester en *Hofkammerrat* is, dan zou het een ware helden- en staatsactie zijn’.<sup>46</sup> De auteur verwijst met deze laatste woorden naar de *Haupt- und Staatsaktion*, een moralistisch volkstheatergenre uit de eerste helft van de achttiende eeuw, dat ver buiten de hoftheaters had bestaan. Maar bij het zien van *Günther von Schwarzburg*, in 1777 nota bene, kan de auteur niets anders dan terugdenken aan dit verouderde genre. Zijn opmerking maakt dan ook nieuwsgierig naar de inhoud van het werk.

---

<sup>45</sup> Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 362.

<sup>46</sup> ‘Würde dieses schlechte Stück nicht durch die vortrefliche Musik des alten 82 jährigen Holzbauers, der Kapelmeister und Hofkammerrath ist, gehoben, so wäre es eine wahre Helden- und Staatsaktion.’ *Theaterjournal*, 88.



## Hoofdstuk 2: Het libretto van Anton Klein

### Het verhaal

Anton Klein baseerde zijn libretto (afb. 1) op een waargebeurde episode uit de middeleeuwse, Duitse keizersgeschiedenis.<sup>47</sup> In 1347 overleed keizer Ludwig IV (1282-1347) van het Heilige Roomse Rijk, waarna een hevige strijd over de opvolging losbarstte. De edelen die op de hand waren van het Huis Luxemburg, de grootste rivaal van de vorstelijke dynastie der Wittelsbachers, hadden in 1346 reeds Karl van Bohemen (1316-1378) als tegenkoning gekozen. Twee jaar later herhaalde de Wittelsbachse partij deze truc door de Thüringse graaf Günther von Schwarzburg (1304-1349) in Frankfurt am Main als tegenkoning te laten kronen. Karl wist echter zijn kansen danig te vergroten door datzelfde jaar een huwelijk te sluiten met Anna van de Palts (1329-1353), de dochter van paltsgraaf Rudolf II (1306-1353), die op zijn beurt de neef van keizer Ludwig was. Zonder politieke steun en zonder voldoende militaire slagkracht zag Günther zich gedwongen al zijn aanspraken op te geven, tegen een waarschijnlijk riante schadeloosstelling. Hij stierf echter in datzelfde jaar, door een onbekende oorzaak.

Klein legt in het voorwoord uit waarom hij juist voor deze episode koos. Günther was in de optiek van Klein een vorst die het vaderland op de eerste plaats stelde.<sup>48</sup> Geen veroverende vorst, maar een vredelievende en rechtvaardige, een ‘steun van landen die ten onder dreigden te gaan’.<sup>49</sup> Het is de vurige hoop van Klein dat zijn Duitse tijdgenoten zich zullen spiegelen aan deze helden uit hun eigen geschiedenis, niet aan de helden uit het oude Athene en Rome, die het publiek ‘buitenlands model van deugdzaamheid’ presenteren.<sup>50</sup> ‘Hoe vruchtbaar is onze bodem! Hoe rijk is het gebied van onze geschiedenis!’, houdt hij de lezer voor.<sup>51</sup> Zoals de historische Günther een voorbeeld was voor de middeleeuwse Wittelsbachers, zo moest het personage Günther een voorbeeld zijn voor de vroegmoderne Wittelsbachers, in bijzonder uiteraard Karl Theodor. Klein koestert een ideaal dat zich het beste laat omschrijven als verheven patriottisme: het kweken van een Duits bewustzijn onder de bevolking onder de vaderlijke leiding van de vorst. Het ideaal van verheven patriottisme dat uit de inleiding spreekt, zet de toon voor de rest van het libretto.

### Kenmerken van de serieuze Italiaanse opera en van Wielands *Singspiel*

De serieuze Italiaanse opera is opgebouwd uit drie aktes, waarin vijf of zes personages, verbonden door dicht web van familie- en liefdesrelaties, in een intrige verzeild raken.<sup>52</sup> De intrige bestaat uit een hoofdplot en een nevenplot, met als meest gangbare thema de onverenigbaarheid van liefde en plicht. De personages zijn zonder uitzondering veldheren, edelen of goden die ondanks hun verhevenheid geweld niet schuwen. Wielands *Singspiel* daarentegen is opgebouwd uit vijf aktes en de intrige bestaat uit een familiedrama zonder nevenplot, waarin het innerlijk leven van de vijf of zes personages centraal staat.<sup>53</sup> Volgens Wieland dient het *Singspiel* niet afstand, maar verbinding te zoeken met het publiek.

---

<sup>47</sup> Historische details overgenomen van de synopsis bij de CPO CD-opname van 1995: Michael Schwarte, ‘*das ist nicht zu glauben was in der Musick für ein Feuer ist*’ *Anmerkungen zu Ignaz Holzbauers deutscher Oper ‘Günther von Schwarzburg’* (Osnabrück 1995) 9.

<sup>48</sup> ‘Das Vaterland war sein erster Gegenstand.’ Klein, *Günther von Schwarzburg*, 4

<sup>49</sup> ‘[...] Stütze sinkender Länder.’ Ibidem.

<sup>50</sup> ‘[...] fremde Tugendmuster [...]’ Klein, *Günther von Schwarzburg*, 3.

<sup>51</sup> ‘Wie fruchtbar ist unser Boden! Wie reich ist das Gebiet unserer Geschichte!’ Klein, *Günther von Schwarzburg*, 4.

<sup>52</sup> Herbert A. Frenzel, *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1840* (München 1979) 152-153 en 160.

<sup>53</sup> Wieland, *Versuch*, 238.

De goden en edelen communiceren met menselijke emoties, zij het in geïdealiseerde vorm zonder enig conflict. De toegevoegde waarde van muziek is dat zij de innerlijke dimensie van deze emoties voelbaar maakt. Wieland waarschuwt tegen elke vorm van politiek op de *bühne*. Lange dialogen, redes of politieke debatten hebben niets te zoeken in het theater, omdat zij volgens hem niet in de muziek tot uitdrukking kunnen worden gebracht.<sup>54</sup> ‘Werkelijke geschiedenis’, zoals in het geval van *Günther von Schwarzburg*, is toegestaan, al verdient mythologie de voorkeur.<sup>55</sup>

### **Het libretto van *Günther von Schwarzburg***

Op het eerste gezicht lijkt Klein de Italiaanse traditie te volgen. *Günther von Schwarzburg* bestaat uit drie aktes, terwijl de intrige is opgebouwd uit een hoofdplot rondom de keizerskroning van Günther en een nevenplot rondom het huwelijk tussen Karl en Anna, net als alle andere personages van hoge adel. Verder heeft Klein voorzien in een aantal spektakelscènes, zoals de veldslag tussen de legers van Karl en Günther. Hier kan tegenin gebracht worden dat het meer romantische nevenplot bijna evenveel aandacht krijgt als het meer politieke hoofdplot en dat in de uitingen van de personages de emotie centraal staat. ‘Ik ben een ongelukkig vorst ... een van troost beroofde vader’, zingt Rudolf in de naar een climax bouwende derde akte, wanneer hij een keuze tussen Günther en Karl moet maken.<sup>56</sup> Daarbij laat hij zich dus niet leiden door politiek inzicht, maar door gevoelens van vaderlijke bezorgdheid. Karl op zijn beurt strijdt volgens het libretto louter voor het keizerschap zodat hij met Anna kan trouwen. Deze manier van werken brengt Krämer tot de conclusie dat Klein de serieuze Italiaanse opera als model heeft genomen, maar dit volgens de principes van Wieland heeft ingevuld.<sup>57</sup> Een nadere blik op de door Klein gecreëerde intrige laat echter zien dat die voorstelling van zaken te simplistisch is.

Het bijzondere aan de intrige is namelijk dat deze vrijwel non-existent is. Om te beginnen ligt een groot deel van de handeling besloten in regieaanwijzingen (afb. 6). Waar die gewoonlijk beperkt blijven tot vermeldingen als ‘personage X verlaat het podium’, heeft Klein de aanwijzingen uitgewerkt tot uitgebreide beschrijvingen van ruimtes, emoties en handelingen. Het optreden van de personages is dientengevolge solistisch, bijna ieder voor zich. Ze declameren hun gevoelens en meningen richting het publiek, terwijl onderlinge interactie en karakterontwikkeling ontbreken. In zijn poging om eventuele spanningen tussen de personages nog rigouzeuzer uit te vlakken wijkt Klein op sommige punten zelfs af van de werkelijke geschiedenis zoals die hem bekend was.<sup>58</sup> In de opera geven Karl en Günther onophoudelijk uiting aan de bewondering die ze voor elkaar koesteren, hoewel ze vanaf het begin al rivalen zijn. Verder is niet Günther de tegenkoning, maar Karl. Anders dan in het echt blijft Rudolf gedurende de aktes trouw aan de eerste, die uiteindelijk uit pure naastenliefde de kroon aan Karl overdoet. Er is geen sprake van gedwongen abdicatie, al helemaal niet in ruil voor een schadeloosstelling. Ten slotte buit Klein de mysterieuze omstandigheden rondom Günthers dood uit om een dramatische gifmoord te creëren, uitgevoerd door Asberta, de machtsbeluste moeder van Karl en het enige fictieve personage in de opera. Zij vormt niet alleen de grootste discrepantie tussen realiteit en libretto, maar is ook de enige die een duidelijke karakterontwikkeling doormaakt. Presenteert ze zich in de eerste scènes nog als een zorgzame moeder, daarna ontpopt ze zich al snel tot duivelse stokebrand.<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Wieland, *Versuch*, 222.

<sup>55</sup> ‘[...] wirkliche Geschichte [...]’ Wieland, *Versuch*, 237.

<sup>56</sup> ‘Ich bin ein unglücklicher Fürst ... ein trostberaubter Vater.’ Klein, *Günther von Schwarzburg*, 47.

<sup>57</sup> Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 369.

<sup>58</sup> In het voorwoord citeert Klein omstandig uit Johann Daniel von Olenschlager, *Erläuterte Staatsgeschichte des römischen Kaisertums in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts* Frankfurt a. M. 1755. Discrepancies gesignaleerd door Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 365-367.

<sup>59</sup> Voor een analyse van deze ontwikkeling zie Lühning, ‘Aufkündigung’, 170-171.

Haar handelend optreden drijft zowel hoofd- als nevenplot en daarmee de gehele intrige van de opera. Het is een intrige die ver weg staat van de onderlinge lotsverbondenheid in de Italiaanse serieuze opera, maar ook van de persoonlijke familietragiek die Wieland voorschrijft. Kleins unieke libretto valt dus niet volgens een van beide modellen te verklaren.

### **Verheven patriottisme**

De verklaring moet gezocht worden in Kleins ideaal van verheven patriottisme, dat hij zo volhardend wil manifesteren in het libretto. Door de intrige naar de fictieve Asberta te verplaatsen verschaft hij de mannelijke hoofdpersonen namelijk een aura van onaanraakbaarheid. De nadruk ligt niet op hun historische betekenis, maar op de deugd die zij personifiëren. Günther staat voor (trouw aan) het vaderland, Karl voor broederlijke liefde en Rudolf voor vaderlijke trots. Trouw, broederschap en trots zijn dan ook thema's typisch voor het Duitse patriottisme van de late achttiende eeuw.<sup>60</sup> Musicoloog Klaus Pietschmann wijst voorts op de religieuze trekken van dit patriottisme, waarin Duitsland wordt voorgesteld als een goddelijk ideaal.<sup>61</sup> Deze religiositeit weerklinkt eveneens in het libretto. Ten eerste stellen de personages het idee 'Duitsland' nooit ter discussie. Ten tweede treedt Günther op als het mensgeworden vaderland, vrij van wereldse smetten en zorgen. Zo bezien valt te begrijpen dat dit personage uiteraard onmogelijk in conflict kan zijn met andere personages. Ten derde focust Klein sterk op het lijden van Günther. Günther trotseert zijn moordenares Asberta niet, maar zoekt in een lang uitgesponnen sterfscène zijn toevlucht tot smeekbedes.

Deze slotmonoloog vormt het interessantste en opvallendste deel van het libretto. Klein laat Günther hier uit zijn rol van koning stappen om zo het evangelie van het verheven patriottisme nog eens in volle hevigheid te verkondigen. Dat blijkt wel uit zinsneden als 'Ontmoedigender dan tweedracht is de drang naar buitenlandse gewoonte. Trots Duits te zijn is jullie grootsheid.'<sup>62</sup> In de haast drie uur die de opera duurt passeert 'het buitenland' geen enkele keer de revue. Günthers uitspraak heeft dan ook geen verhaaltechnische functie, maar moet opgevat worden als een rechtstreekse terugwijzing naar het voorwoord, waarin Klein zich afvraagt of 'liefde voor het buitenlandse de drang van onze natie' is.<sup>63</sup> Klein verbindt hiermee de rol van de vorst, Günther of Karl Theodor, aan zijn eigen ideaal van verheven patriottisme.

### **Conclusie**

Klein stond voor de taak om een libretto te schrijven voor een Duitse opera, op te voeren bij de opening van het nieuwe *Nationaltheater* in Mannheim. Blijkens het voorwoord wilde hij daarin zowel gestalte geven aan zijn loyaliteit aan de koning als aan zijn Duits maatschappelijk engagement. Dat was nog niet zo eenvoudig. Concrete voorbeelden uit de serieuze opera kwamen immers voort uit de Italiaanse traditie, terwijl concrete voorbeelden van Duitse opera tot het komische genre behoorden en alleen in de volkstheaters te vinden waren. Aangezien Wieland in zijn *Versuch* uiteenzette hoe een opera zowel serieus als Duits kan zijn, zou het niet vreemd zijn geweest wanneer Klein diens principes nauwkeurig had gevolgd. Hoewel de invloed van Wieland merkbaar is in de aandacht die Klein schonk aan het gevoelsleven van zijn personages, koos Klein het verheven patriottisme als uitgangspunt van zijn libretto, zich waarschijnlijk beseffende dat hij op deze manier zelf de fundamenten voor een nieuw genre kon leggen.

---

<sup>60</sup> Pietschmann, 'Herrschaftssymbol', 53.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> 'Entnervender als Zwietracht ist Hang zu fremder Sitte. Stolz, Deutsch zu sein, ist eure Größe.' Klein, *Günther von Schwarzburg*, 82.

<sup>63</sup> '[...] Liebe zum Fremden der Hang unserer Nation.' Klein, *Günther von Schwarzburg*, 4.



Dit uitgangspunt is tweeledig. Enerzijds zorgde Klein dat de keurvorst en zijn entourage zich duidelijk met de personages konden identificeren. Het personage Rudolf, bijvoorbeeld, is net als Karl Theodor een Wittelsbachse vorst die de rol van bemiddelaar speelt. Anderzijds vermeed hij enig conflict tussen de personages, door de handeling in regieaanwijzingen onder te brengen en bij de fictieve Asberta. Dit stelde Klein in staat zijn personages van een betekenis te voorzien die boven de historische verwickelingen uit zou stijgen. Het belang van Duitsland kwam op de eerste plaats, immers belichaamd door de hoofdpersoon Günther, het belang van het Huis Wittelsbach op de tweede.

Klein werkte dit uitgangspunt uit binnen een traditionele, hoofse context, die zoals in hoofdstuk één is aangetoond nog op de traditie van serieuze Italiaanse opera gericht was. Dat maakt het libretto tot amalgaam van oude conventies en nieuwe idealen, die niet één op één van elkaar te onderscheiden zijn. Ofschoon invloeden van de Italiaanse traditie en van Wieland zijn volop aanwezig zijn, kan de tekst noch als Duitse voortzetting van de traditie, noch als vroege *Nationaloper* aangemerkt worden. Zoals de theorie laat zien begonnen de verhoudingen en functies van het hoftheater in deze jaren te veranderen, maar in 1777 stond de uitkomst van deze veranderingen allerminst vast. Klein bevond zich aldus in een overgangsfase, waarin het verheven patriottisme een oplossing vormde om conflicterende eisen met elkaar te verenigen. Eerdere studies hebben dit nooit geconstateerd vanwege enkelvoudige aandacht voor de context, waarin behalve de Italiaanse traditie ook de negatieve kritieken op de stijl van het libretto de boventoon voeren. *Günther von Schwarzburg* is echter meer dan een libretto. Om te bepalen hoe het werk als geheel zich tot de canon verhoudt, moet ook de rol van Holzbauers muziek grondig onderzocht worden.

## Hoofdstuk 3: De muziek van Ignaz Holzbauer

### De muziek van de *opera seria*, de serieuze Italiaanse opera

Serieuze Italiaanse opera's zijn nummeropera's, hetgeen betekent dat zij bestaan uit een opeenvolging van zelfstandige, afgesloten 'nummers'.<sup>64</sup> Een instrumentaal voorspel luidt elk van de drie aktes in, terwijl een koordeel ze afsluit. De aktes zelf worden opgevuld door elkaar afwisselende recitatieven en aria's. Recitatieven zijn delen waarin zangers reciteren, dat wil zeggen melodisch spreken, doorgaans alleen door een baslijn begeleid. Aria's daarentegen hebben meer muzikale inhoud, een eigen opbouw en grotere lengte. Recitatieven stuwden de handeling voort, terwijl aria's de personages individuele ruimte bieden voor reflectie op de situatie. In hoogstens één of twee gevallen wordt de aria door een duet vervangen. In duetten becommentariëren twee personages, doorgaans geliefden, tegelijkertijd de stand van zaken..

Aria's zijn standaard opgebouwd volgens de ABA-vorm: een begindeel, een contrasterend middendeel en een herhaling van het begindeel. Gedurende het herhalen van het begindeel heeft de zanger de vrijheid eigen versieringen in te voegen. Hoe complexer de loopjes, des te groter de bewondering van het publiek. Virtuositeit, zangtechnische vaardigheid, geldt in het genre de belangrijkste manier om muzikaal uiting te geven aan de voorname aard van onderwerp, gebeurtenissen en personages. Serieuze Italiaanse opera is entertainment op een verheven niveau.

### De muziek van *Günther von Schwarzburg*

Het eerste wat opvalt is dat Holzbauer (afb. 5) niet alle tekst van heeft gebruikt. In hoofdstuk één passeerden reeds critici de revue die speculeerden over Holzbauers beweegredenen. Hij zou het libretto in willen hebben korten om zodoende 'slechte' passages te kunnen schrappen. Of dit klopt valt niet te zeggen. De coupures zijn daarvoor te willekeurig; op sommige punten een enkel zinnetje, op andere punten complete strofes. De reden is ook niet zozeer interessant, als wel de daad op zich. Die toont aan dat Holzbauer zich een enorme vrijheid veroorlooft in de omgang met het libretto. Een sterk voorbeeld bevindt zich aan het einde van de zesde scène in de derde akte (afb. 6). Aan de typografie en de parallelle van de zinnen is te zien dat Klein hier een duet tussen Rudolf en Günther voor ogen stond: beide personages wisselen elkaar af totdat ze uiteindelijk tegelijkertijd dezelfde tekst zingen.<sup>65</sup> Holzbauer verwijst echter het complete duet samen met grote delen van het voorafgaande recitatief naar de prullenbak.

Selectiviteit is niet de enige manier waarop Holzbauer het libretto naar zijn smaak modelleert. Hij vervaagt ook de overgang tussen nummers door gebruik van het begeleide recitatief, een muzikale vorm waarbij het complete orkest de recitatie van de zanger begeleidt en kleur geeft. Het gebruik van het begeleide recitatief is op zich niets nieuws, maar de manier waarop Holzbauer het toepast wel.<sup>66</sup>



Afb. 5. Ignaz Jacob Holzbauer. Deze anonieme gravure is de enig bekende afbeelding van Holzbauer, voor zover na te gaan.

<sup>64</sup> Frenzel, *Geschichte des Theaters*, 158-167.

<sup>65</sup> Klein, *Günther von Schwarzburg*, 62. De recitatieven zijn links uitgelijnd, terwijl de aria's gecentreerd zijn.

<sup>66</sup> Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 384.

In plaats van het begeleide recitatief als een afgebakend nummer in te zetten, tussen gewone recitatieven en aria's, overlappen de verschillende nummers. Holzbauer weet met behulp van toonsoortveranderingen, tempowisselingen en motiefherhalingen het ene nummer naadloos in het volgende over te laten lopen.<sup>67</sup> De vijfde scène van de eerste akte begint duidelijk met een recitatief voor Asberta en eindigt eveneens duidelijk met een aria, maar waar de overgang zich bevindt is zonder de typografische aanwijzingen in het libretto voor de luisteraar niet te achterhalen.<sup>68</sup> Holzbauer handhaaft de traditionele ABA-vorm van aria's dan ook op slechts drie momenten. Door het aaneensmeden van muzikale vormen breekt hij met de kaders van de serieuze Italiaanse opera. Sterker nog, Holzbauer emancipeert de muziek.<sup>69</sup> In *Günther von Schwarzburg* fungeert muziek niet alleen als begeleiding van poëzie, maar ook als onafhankelijke kracht. Ze schetst een sfeer nog voordat de personages die onder woorden hebben kunnen brengen of juist zonder dat de personages die onder woorden brengen.

Ten slotte verdient ook Holzbauers invulling van de muzikale vormen aandacht. Die kenmerkt zich door een intelligent eclecticisme. Eerder kwam al het begeleide recitatief ter sprake, oorspronkelijk afkomstig uit de Franse operatraditie. Het treurige slotkoor doet denken aan een kerkcantate, terwijl Anna's eerste aria, 'Ihr Rosenstunden', vanwege haar eenvoudige opzet juist aan de volksopera ontleend lijkt.<sup>70</sup> Bij wijze van contrast componeerde Holzbauer Anna's tweede aria als een duizelingwekkend duet tussen zangstem en hobo, een vorm die zelfs door sommige Italiaanse critici als decadent werd gezien.<sup>71</sup>

## Conclusie

Al deze vaststellingen leiden tot het inzicht dat Holzbauer met *Günther von Schwarzburg* zijn vaardigheid en veelzijdigheid in het componeren wilde tonen. Voor het *Singspiel* bestonden geen regels, met als gevolg dat dit project Holzbauer de ruimte gaf om te laten zien dat hij niet alleen de regels beheerste, maar ze ook met succes kon overtreden. Hoewel hij als componist gevormd was in de school van de serieuze Italiaanse opera, blijkt uit zijn gebruik van andere genres dat hij de traditie allerminst slaafs volgde. Dat is niet vreemd gezien het feit dat de 65-jarige componist op dit moment al 23 jaar aan het hoofd stond van het Mannheimse hoftheater en dus precies wist aan welke eisen een hofopera moest voldoen, of het nou een *opera seria* of een *Singspiel* heette: ten eerste het bevestigen van de staatsmacht in de persoon van de vorst, ten tweede het vermaken van diezelfde vorst en zijn entourage. Ofschoon het verlangen van deze kunstminnende groep naar nieuwe muziek vrijwel onverzadigbaar was, moest Holzbauer ervoor waken geen afbreuk te doen aan de eerste eis, door een te volks werk te componeren bijvoorbeeld. De muziek van *Günther von Schwarzburg* is wat deze twee eisen betreft perfect in balans. Alle onderdelen van een serieuze Italiaanse opera zijn aanwezig, zij het verrijkt met elementen uit andere genres en op kunstige wijze aan elkaar gevlochten.

---

<sup>67</sup> Een voorbeeld van complexe toonsoortwisselingen bespreekt Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater*, 386.

<sup>68</sup> Het notenbeeld maakt geen enkel onderscheid. Zie Ignaz Holzbauer, 'Günther von Schwarzburg. Oper in drei Akten', in: Hermann Kretzschmar en Hans Joachim Moser (red.), *Denkmäler deutscher Tonkunst I 8-9* (Wiesbaden 1957) 1-311, aldaar 45.

45.

<sup>69</sup> Lühning, 'Aufkündigung', 189.

<sup>70</sup> Lühning, 'Aufkündigung', 184.

<sup>71</sup> John Warrack, *German opera: From the Beginnings to Wagner* (Cambridge 2001) 113.

Günther.

„ Ist er nicht groß? In seiner Hand ist Macht!

Rudolf.

„ Du stirbst! — wo ist die Seele meiner  
Macht?

Günther.

„ Jeder Fürst ist Rudolfs Freund!

Rudolf.

„ Karl ist Rudolfs ewger Feind!

Beide.

„ Deutsche! rettet euer Vaterland!

## Siebenter Auftritt.

Karl mit der Pfalzgräfin, die noch  
unkennbar ist. Die Vorigen.(Rudolf wendet sein Angesicht hinweg; Günther  
steht stille, sieht Karl starr ins Auge; Karl ent-  
setzt sich, und sieht die Pfalzgräfin mit Verwirrung  
an.)

Die Pfalzgräfin,

Du zitterst Held?

Karl

Afb. 6. Pagina 62 van Kleins libretto met daarop het slot van de zesde scène en de opening van de zevende scène. De tekst onderaan tussen haakjes is een voorbeeld van een regieaanwijzing.

## Conclusie

Toen het Weimarse hoftheater in 1773 de eerste Duitstalige opera op de planken bracht en keizer Joseph II in 1776 zijn hoftheater tot *Nationaltheater* omdoopte, kon Karl-Theodor uiteraard niet achter blijven. Hoewel Mannheimse *Nationaltheater* begin 1777 nog niet gebruiksklaar was, verheugde de Palts zich over de verschijning van een Duitse opera: *Günther von Schwarzburg*. De functie van dit werk verschilde echter in geen enkel opzicht van de serieuze Italiaanse opera's die tot dan toe aan het hoftheater waren opgevoerd. Het ging Karl Theodor per slot van rekening niet zozeer om de patriottische potentie van Duitse opera, maar om de promotionele potentie. Door nieuw werk op de planken te laten brengen bevestigde hij niet alleen de reputatie van het hoftheater, maar ook zijn eigen positie als mecenas. Wegens gebrek aan voorbeelden bleef de invulling van het idee 'Duitse opera' vaag. De enige harde eis vormde de taal. Nu lijkt dat wellicht een karige eis, maar voor een publiek dat decennialang in het theater alleen maar Italiaans had gehoord, betekende een grote vernieuwing. Wat 'public relations' betreft was de totstandkoming en uitvoering dan ook doorslaand succes.

Het libretto laat echter zien dat Klein de patriottische potentie wel wilde ontwikkelen. Als lid van de *Kurpfälzische Deutsche Gesellschaft* voerde hij zijn ideeën over verheven patriottisme door in de personages. De vorsten Günther, Karl en Rudolf fungeren als ideaaltypes van patriottische deugden, verheven boven het volk. Tegelijkertijd is Klein schatplichtig aan Wielands artistieke opvatting om de verinnerlijking van emoties aan muziek over te laten. Klein doet dat door een groot deel van de handeling naar regieaanwijzingen te verplaatsen. Daarmee geeft hij Holzbauer de gelegenheid om zelfs onuitgesproken emoties in muziek te vatten, een ultieme vorm van verinnerlijking.

Holzbauer heeft deze gelegenheid inderdaad geestdriftig benut, want ook in passages zonder zang weet hij sfeerbeelden op te roepen, al sluiten die niet altijd aan bij het libretto. De politieke dimensie van de tekst, het verheven patriottisme, komt namelijk nergens in de muziek tot uiting. Wieland maande al dat politieke ideeën niet in muziek uitgedrukt moesten en konden worden, maar belangrijker is dat Holzbauers intenties überhaupt niet politiek waren. Anders dan Klein wilde hij de *opera seria* hervormen in plaats van vervangen. De roep om 'Duitse' inhoud was niet aan Holzbauer besteed.

Wat op het eerste gezicht een Mannheimse hofopera met sterke muziek en een zwak libretto lijkt, blijkt dus een werk vol interne tegenstrijdigheden, die de uiteenlopende opvattingen aan het Mannheimse hof over de rol van opera reflecteren. *Günther von Schwarzburg* was noch een opera seria noch een *Nationaloper*, maar het product van Kleins verheven patriottisme en daarmee het product van een overgangsfase van hoftheater naar *Nationaltheater*. Hoewel externe politieke en economische factoren die overgang in de jaren 1780 en 1790 definitief inzetten, hadden werken als *Günther von Schwarzburg* in het decennium ervoor reeds intern de geesten rijp gemaakt. Hetzelfde geldt voor de overgang van serieuze Italiaanse opera naar *Nationaloper*, volgens de overzichtswerken een proces dat eveneens in de jaren 1780 begon. De werken van de canon hadden evenwel nooit geschreven kunnen worden zonder de experimenten die het decennium ervoor in het Duitse taalgebied plaatsvonden. Experimenten kunnen deze werken met recht genoemd worden, maar ze zijn allesbehalve 'op zichzelf staand'. Ze fungeren juist als brug tussen de oude conventies van de serieuze Italiaanse opera en nieuwe idealen van de *Nationaloper*. Dat een werk als *Der Freischütz* in alle opzichten als 'Duits' werk wordt beschouwd, is te danken aan een lang proces van 'trial and error', waarin het idee 'Duits' steeds vastere vormen krijgt. *Günther von Schwarzburg* staat geheel aan het begin van dit proces. Het verhoudt zich tot de canon van *Nationaloper* als een prototype of proefstuk.

Deze conclusie werpt nieuw licht op de canon van de *Nationaloper* zelf. *Günther von Schwarzburg* toont immers aan dat het ontstaan van de *Nationaloper* geen lineair en teleologisch proces was. Hoewel vorst, librettist en componist alle drie aan *Günther von Schwarzburg* refereren als een ‘Duitse opera’ of *Singspiel*, gaan zij op tegenstrijdige manieren met dit concept om: van teleologie is geen sprake. Van een lineair proces kan eveneens geen sprake zijn, aangezien *Günther von Schwarzburg* niet alleen Duitstalig is, maar ook een Duits onderwerp heeft. Daar hoefde het publiek niet op te wachten tot 1816, zoals de canon stelt. Ten slotte bewijst *Günther von Schwarzburg* dat de eerste aanzetten tot het ontstaan van een *Nationaloper* op eigen bodem plaatsvonden. Het zijn niet vertalingen van buitenlandse werken die dit proces opstarten.

Met deze inzichten kunnen ook andere werken onderzocht worden wier bijdrage aan het ontstaan van de *Nationaloper* niet in de canon is erkend. Een geschikt voorwerp voor analyse vormt bijvoorbeeld de opera *Oberon* (Wenen, 1789) van Paul Wranitzky (1756-1808), op een libretto van Friederike Sophie Seyler (1738-1789), die zich weer op een heldendicht van Wieland baseerde. *Oberon* inspireerde Mozart tot het schrijven van *Die Zauberflöte* en Weber tot het schrijven van een eigen *Oberon* (Londen, 1826), op een libretto van James Planché (1796-1880), eveneens op Wielands heldendicht gebaseerd. Onderzoek moet echter uitwijzen welke rol Wranitzky’s werk precies in de canon vervulde. Welke opera toekomstige onderzoekers ook zullen uitverkiezen, hopelijk slagen zij erin de opvattingen van opdrachtgevers, librettisten en componisten te achterhalen, een groot gemis in deze scriptie. Tegelijkertijd valt te hopen dat zij wel haar methode overnemen door een brug te slaan tussen muziekwetenschap en (cultuur)geschiedenis. Waar musicologen geneigd zijn tot formele analyse binnen veilige kaders, interpreteren cultuurhistorici bronnen binnen hun historische context. Geen enkele wetenschapper kan aan zijn standplaatsgebondenheid ontsnappen, maar een juiste combinatie van deze methodes kan op zijn minst de krachten van beide partijen bundelen. Deze scriptie dient daarbij, net als *Günther von Schwarzburg*, als proefstuk.

## Bronnenlijst

Anoniem, *Allgemeines Verzeichniß neuer Bücher mit kurzen Anmerkungen nebst einem gelehrten Anzeiger auf das Jahr 1778 II-III* (Leipzig 1778).

Anoniem, *Frankfurter gelehrter Anzeige vom Jahr 1777* (Frankfurt 1777).

Anoniem, *Journal von und für Deutschland III* (Fulda 1786).

Anoniem, *Litterärisches leben des königlich-baierisch Geheimen Rathes und Ritters Anton von Klein mit Rückblicken auf die schönste und wichtigste Epoche der deutschen, besonders der pfälzischen Litteratur* (Wiesbaden 1818).

Anoniem, *Mannheimer Zeitung IV* (Mannheim 1777).

Anoniem, *Theaterjournal für Deutschland V* (Gotha 1778).

Burney, Charles, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces I* (Londen 1773).

Holzbauer, Ignaz, 'Günther von Schwarzburg. Oper in drei Akten', in: Hermann Kretzschmar en Hans Joachim Moser (red.), *Denkmäler deutscher Tonkunst I 8-9* (Wiesbaden 1957) 1-311.

Klein, Anton, *Günther von Schwarzburg. Ein Singspiel in drei Aufzügen für die Kuhrpfälzische Hofsingbühne* (Mannheim 1777).

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Briefe und Aufzeichnungen II*, red. Ulrich Konrad (Kassel 2006) 125.

Schubart, Christian Friedrich David, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, red. Ludwig Schubart (Wenen 1806).

Wieland, Christoph Martin, 'Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände' (november en december 1775), in: G.J. Göschen, *C.M. Wielands sämtliche Werke XXVI, Singspiele und Abhandlungen* (Leipzig 1797) 199-254.



## Literatuurlijst

Abert, Anna Amalie, 'Musikalisch-litterarischer Wirrwarr auf der Opernbühne', in H. Danuser e.a. (red.), *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie* (Laaber 1988) 197-205.

Daniel, Ute, *Hoftheater: zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert* (Stuttgart 1995).

Frenzel, Herbert A., *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1840* (München 1979).

Hardtwig, Wolfgang, 'Vom Elitebewußtsein zur Massenbewegung. Frühformen des Nationalismus in Deutschland 1500-1840', in: Wolfgang Hardtwig (red.), *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500-1914. Ausgewählte Aufsätze* (Göttingen 1994).

Krämer, Jörg, *Deutschesprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Studien zur deutschen Literatur* 149 en 150 (Tübingen 1998).

Kretzschmar, Hermann, 'Vorwort', in: Hermann Kretzschmar en Hans Joachim Moser (red.), *Günther von Schwarzburg. Oper in drei Akten* (Wiesbaden 1957) III-XVII.

Leopold, Silke, 'The Idea of National Opera c. 1800', in: Tim Blanning en Hagen Schulze (red.), *Proceedings of the British Academy 134* (Oxford 2006) 19-35.

Lühning, Helga, 'Aufkündigung einer Gattungstradition. Das Metastasianische Drama, Wielands Singpielkonzept und die deutsche Oper 'Günther von Schwarzburg'', in: Roland Würtz (red.) *Mannheim und Italian – Zur Vorgeschichte der Mannheimer. Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982. Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte* 25 (Mainz 1984) 162-200.

Meyer, Reinhart, 'Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung' (1983), in: Matthias J. Pernerstorfer (red.), *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts* (Wenen 2012) 125-157.

Pelker, Bärbel, 'Ein 'Paradies der Tonkünstler'? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor', in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker en Rüdiger Thomsen-Fürst (red.), *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999. Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* 8 (Frankfurt a.M. 2002) 9-35.

Pietschmann, Klaus, 'Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit', in: S. Mecking en Y. Wasserloos (red.), *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne* (Göttingen 2012) 39-56.

Schwarte, Michael, 'das ist nicht zu glauben was in der Musick für ein Feuer ist' *Anmerkungen zu Ignaz Holzbauers deutscher Oper 'Günther von Schwarzburg'* (Osnabrück 1995).

Wagner, Wolfgang Michael, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper. Weber-Studien* 2 (Mainz 1994).

Walter, Friedrich, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe* (Leipzig 1898).

Warrack, John, *German opera: From the Beginnings to Wagner* (Cambridge 2001).

Wolf, Eugene K., *Manuscripts from Mannheim, ca. 1730–1778. A Study in the Methodology of Musical Source Research*. Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 9 (Frankfurt a.M. 2002).

## Afbeeldingenlijst

**Afb. 1.** Titelblad van Anton Kleins libretto voor de opera *Günther von Schwarzburg*. Scan: Libretto-Portal van de Bayerische Staatsbibliothek te München. [http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00054173\\_00007.html?zoom=1.00](http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00054173_00007.html?zoom=1.00)

**Afb. 2.** Kaart van de Keurpalts in 1789. Computerillustratie: Thomas Höckmann. <http://www.hoeckmann.de/deutschland/pfalz.htm>

**Afb. 3.** Johann Georg Ziesenis, *Portret van Keurvorst Karl Theodor van de Palts*, 1757, olieverf op doek, 46 x 31,8 cm, Bayerisches Nationalmuseum, München. Foto: [http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/webgos/bnm\\_online.php?seite=5&fld\\_0=00036135](http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/webgos/bnm_online.php?seite=5&fld_0=00036135)

**Afb. 4.** Vogelvluchtperspectief van de keurvorstelijke residentie te Mannheim in 1726 met het Noorden rechts. Scan: Badische Heimat/Landeskunde online. [https://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/ma/ma\\_pl02.htm](https://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/ma/ma_pl02.htm)

**Afb. 5.** Gravure van Ignaz Jacob Holzbauer. Vervaardiger onbekend. Scan: <https://klassismi.wordpress.com/2011/09/27/klassismin-koominen-ooppera/>

**Afb. 6.** Pagina 62 van Kleins libretto. Scan: Libretto-Portal van de Bayerische Staatsbibliothek te München. <http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb00054173.html?pageNo=78&zoom=1.00>