

Die Thurn und Taxis'sche Hofmusik in Regensburg. Höfische Musikkultur unter reichspolitischen Vorzeichen

In memoriam Hugo Angerer (1932–2009)

Christoph Meixner (Weimar)

Quellenlage und Forschungsstand

Quellenlage

Die Entwicklung der Thurn und Taxis'schen Hofkapelle in Regensburg lässt sich heute nur noch phasenweise detailliert nachzeichnen. Zu lückenhaft sind die Quellenbestände zur Hofmusik im Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv in Regensburg, zu indifferent und zahlenmäßig zu gering sind die Berichte von Zeitgenossen über dieses Ensemble, als dass sich ein allen Ansprüchen und Fragestellungen gerecht werdendes Bild entwerfen lassen würde. Insbesondere jene für die Forschung wichtigen Bereiche der Personalentwicklung, der Repertoirepolitik, der Notenbeschaffung oder der Vernetzung des fürstlichen Musikbetriebes mit anderen Musikzentren sind meist nur noch schlaglichtartig belegbar. Erhalten geblieben sind eine geringe Zahl an Personalakten sowie mehrere Faszikel zum Musikdepartement und zum Theaterwesen, die für die Erstellung von detaillierten Spielplänen oder auch lückenlosen Besetzungslisten jedoch nur bedingt geeignet sind. Im Laufe der Zeit konnten einige Faszikel, meist Korrespondenzen, aus verschiedensten Teilbeständen des fürstlichen Zentralarchivs wieder zusammengetragen werden, deren Quellenwert in Detailfragen von Bedeutung ist. Neben einigen wenigen Gehaltslisten sind Quittungen und Rechnungsunterlagen lediglich aus den Jahren 1775–1777, 1791 und 1805 überliefert, die zumindest einen kleinen Einblick in das tägliche Leben des Musikbetriebes bieten; in den erhaltenen Rechnungsbüchern der fürstlichen Generalkasse sind (ab 1774 lückenlos) zumindest die jährlichen Gesamtsummen für den Musik- und Theaterbetrieb verzeichnet (ab ca. 1793 zusätzlich die Pensionszahlungen).

Die Musiksammlung in der fürstlichen Hofbibliothek mit ihrem reichen Bestand an historischen Aufführungsmaterialien – darunter fast 1.000 Sinfonien und ca. 400 Instrumentalkonzerte in unterschiedlichster Besetzung – lässt hingegen noch heute umfassende Rückschlüsse auf ein reiches Musikleben zu, das dazu beitrug, den Thurn und Taxis'schen Hof im Alten Reich zu einem berühmten »glänzenden deutschen Hof«¹ werden zu lassen. Zum tatsächlich bei den unzähligen Anlässen gespielten Repertoire finden sich mit Ausnahme des Opernbetriebes aber kaum konkrete Informationen, da etwa die dem Fürsten vorzulegenden Planungslisten für die jeden Donnerstag stattgefundenen Hofkonzerte verschollen sind. Nicht auszuschließen ist allerdings, dass künftig in einigen umfangreichen, allerdings schwer überschaubaren Beständen (z. B. die Berichte der Wiener Agenten) noch einzelne Dokumente auftauchen, die wichtige Informationen enthalten. Gleiches gilt für zeitgenössische Berichte, die sich etwa in Form von Gesandtschaftskorrespondenzen oder privaten Tagebüchern noch in zahlreichen europäischen Bibliotheken, Archiven oder Privatsammlungen befinden können.

¹ Schubart, *Ideen*, S. 189.

Forschungsstand

Eine erste Aufarbeitung der Geschichte der Hofkapelle erfolgte bereits 1866 durch Dominicus Mettenleiter [2], der im Rahmen seiner *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* einen in manchen Teilen noch heute gültigen ersten Überblick zur Entwicklung und einige tiefer gehende biografische Notizen zu den wichtigsten Hofmusikern verfasste. Für zahlreiche Einzelhinweise muss seine Arbeit sogar als Sekundärquelle herangezogen werden, da die von ihm verwendeten (leider nicht exakt dokumentierten) Quellen meist nicht mehr auffindbar sind. Eine deutliche Erweiterung des Forschungsstandes erfolgte erst 1936 mit der Dissertation von Sigfrid Färber [3] zum fürstlichen Hoftheater, die bis in jüngere Zeit die Grundlage der Forschung geblieben ist; eine Forschung, in der mittlerweile durch zahlreiche Aufsätze und Lexikon-Artikel viele spezielle Aspekte und Fragestellungen aufgearbeitet worden sind. Insbesondere durch die Katalogisierung des Musikalienbestandes durch Gertraut Haberkamp [1] und die darin enthaltene von Hugo Angerer [4], dem langjährigen Kustos der Sammlung, verfasste Geschichte des Musikalienbestandes wurde 1981 der Grundstein gelegt für eine weitere Beschäftigung mit der Hofmusik, die in der Folge auch in kleineren Editionsprojekten eine zunehmende Internationalisierung erfahren hat. Häufig dient das Quellenmaterial zur fürstlichen Hofmusik aber nur als Vergleichsmaterial zu anderen Studien. Ergänzt werden die Forschungen durch zahlreiche Abschlussarbeiten Regensburger Studenten und Abiturienten, die bisweilen zu beachtlichen Ergebnissen geführt haben. In jüngster Zeit konnte der Forschungsstand durch die Dissertation des Verfassers [5] erheblich erweitert und durch eine vertiefte Aufarbeitung der Quellen besonders für den Bereich des Opern- und Theaterbetriebes auf eine neue Grundlage gestellt werden.

Eine Frage der Ehre – Fürstliche Repräsentation unter besonderen Vorzeichen

Nach heutigem Forschungsstand zu urteilen, ist die Thurn und Taxis'sche Hofkapelle wohl zu den bedeutendsten und in ihrer Qualität herausragendsten Ensembles nicht nur im süddeutschen Raum zu zählen. Doch obwohl in Organisationsstruktur und Repertoire mit anderen Einrichtungen durchaus vergleichbar, nahm sie eine gewisse Sonderstellung ein, die in dem außergewöhnlichen Status des Fürstenhauses begründet lag – einem Status, der, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, für die Bewertung dieser Hofkapelle von zentraler Bedeutung ist.

Denn das weit verzweigte Haus Thurn und Taxis (Hauptlinie: Brüssel–Frankfurt–Regensburg, Nebenlinien u. a. in: Venedig, Rom, Mailand, Prag, Augsburg und Innsbruck) stellte in der Reihe der europäischen Fürstenhäuser insofern eine Besonderheit dar, als der Fürstentitel nicht von einer alten Grundherrschaft abgeleitet wurde, sondern seine Wurzeln in der im Spätmittelalter erfolgten Einrichtung jenes Kurierdienstes hatte, der seit 1490 durch Johann Baptist und Franz von Taxis die Grundlage des kaiserlichen Postwesens in Europa bildete. Auf der Basis des durch den Kaiser verliehenen Reichspostgeneralats erfolgte somit der Aufstieg nicht in der Konsequenz einer von Grundherrschaft und persönlichen Abhängigkeitsverhältnissen geprägten gesellschaftlichen Stellung der Familie, sondern (ähnlich wie der Aufstieg der Familie Fugger) aus der Position eines wirtschaftlich erfolgreichen, kaisertreuen Unternehmertums heraus. Erst die Erhebung des Reichsamtes des Generalpostmeisters zum kaiserlichen Erblehen (1615) schuf zusammen mit einer geschickten Heiratspolitik die Voraussetzungen für den weiteren Aufstieg der Familie in den Hochadel. Nach einem ersten Adelsbrief bereits im Jahr 1512 und der Erhebung in den Freiherrenstand

(1608) folgte daher die Nobilitierung in den Reichsgrafenstand (1624), in den spanischen Fürstenstand (1681) und schließlich in den Reichsfürstenstand (1695).

Der Repräsentationsanspruch des Taxis'schen Hofes unterschied sich somit fundamental von jenem der übrigen kurfürstlichen oder reichsfürstlichen Hofhaltungen, die ihre Außenwirkung (auch durch die Hofmusik) zum Zweck der eigenen Herrschaftslegitimation entsprechend prunkvoll entfalten mussten, während für die Inhaber der Reichspost eine fürstenmäßige Hofhaltung im Grunde eine Frage der rein standesgemäßen Repräsentation bleiben konnte – eine Frage, die jedoch äußerst sensibel zu behandeln war, da gerade die lange Zeit umstrittene, im Sinne der Reichsverfassung vollständige Anerkennung des Reichsfürstenstandes des Hauses Thurn und Taxis mit dem Erwerb eines fürstenmäßigen Grundbesitzes erst im Jahr 1786 (also nach 90 Jahren!) auch formaljuristisch verwirklicht wurde. Hinzu kam, dass der Hofhaltung zunächst aufgrund des Reichspostgeneralats, später in besonderer Weise durch die zusätzliche Übernahme des Prinzipalkommissariats am Immerwährenden Reichstag (1742–1745, 1748–1806) Aufgaben erwuchsen, die einerseits die eigentliche Bedeutung des fürstlichen Hauses überstiegen und indirekt überhöhten, die andererseits aber den imperialen Repräsentationsansprüchen gemäß des Reichszeremoniells Rechnung tragen mussten. Die Gratwanderung zwischen der angemessenen Darstellung des hauseigenen Ranges und den zeremoniellen Notwendigkeiten des hohen Amtes am Reichstag bildete somit seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine stets mitschwingende Grundkonstante der Hofpolitik und der daraus resultierenden Gestaltung des Hoflebens.

Ein weiterer Aspekt für die Sondersituation des Thurn und Taxis'schen Hofes ist in der für einen Fürstenhof eigentlich zu erwartenden *stabilitas loci* zu sehen, die besonders für das 18. Jahrhundert die Frage nach der eigentlichen Residenz des Fürstenhauses aufwirft. Hatte man seit dem frühen 16. Jahrhundert kontinuierlich in Brüssel und Umgebung sesshaft werden, neben dem habsburgischen Statthalter prunkvoll residieren und unter der spanischen Krone die Grafschaft Braine-le-Château sogar als fürstenmäßigen Besitz erwerben können, so änderte sich dies schlagartig mit dem Spanischen Erbfolgekrieg². Brüssel musste durch die französische Konfiszierung 1702 aufgegeben werden. Das Ergebnis für Fürst Eugen Alexander (1652–1714) war die Übersiedlung des Hofes in die freie Reichsstadt Frankfurt am Main, wo man – der Stadtmagistrat hatte den Erwerb von Grundbesitz untersagt – einige Gebäude vorübergehend anmieten konnte. Zwar erfolgte 1715 unter seinem Sohn Fürst Anselm Franz (1681–1739) die Rückkehr nach Brüssel, doch wurden nach Aufforderung durch Kaiser Karl VI. bereits die Vorkehrungen für einen endgültigen Umzug ins Reichsgebiet getroffen. Durch einen Mittelsmann gelang 1724 der Erwerb des Grundstücks *Zum Weidenhof* in Frankfurt, wo seit 1731 nach Plänen des Versailles-Baumeisters Robert de Cotte ein Palais errichtet wurde, das nach seiner Fertigstellung 1739 eines der »eindruckvollsten Zeugnisse der Rezeption französischer Hofkunst auf deutschem Boden [war], ersichtlich geprägt durch das Bedürfnis des Hauses Thurn und Taxis, sich der in Europa gefeierten Formen zur Repräsentation des eigenen Standes wie der kaiserlichen Stellvertretung zu bedienen«³. Das Palais in Brüssel und Schloss Beaulieu bei Machelen wurden für die Hofhaltung aufgegeben, während nun unter Fürst Alexander Ferdinand (1704–1773) das Frankfurter Palais mit seinen mehr als 140 Räumen als neuer Hauptsitz des Fürstenhauses diente und sogar dem anspruchsvollen kaiserlichen Hof bei seinen Aufenthalten regelmäßig als repräsentatives Quartier zur Verfügung stand. Nach Darstellung des in Mannheim, Mainz und Hannover tätigen französischen Gesandten Louis Augustin Blondel zählte

² Die folgende Darstellung nach Piendl, *Das fürstliche Haus Thurn und Taxis*, S. 44–49.

³ Sangl, »Das Palais Thurn und Taxis in Frankfurt«, S. 67.

man die Frankfurter Hofhaltung, deren Etat allein im Jahr 1744 mehr als 250.000 Gulden aufwies, zu diesem Zeitpunkt zu den prunkvollsten in Deutschland⁴.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum wenige Jahre später, nach der endgültigen Übernahme des Prinzipalkommissariats durch Fürst Alexander Ferdinand 1748, der Regensburger Magistrat den Umzug des fürstlichen Hofes an die Donau misstrauisch beobachtete und dafür sorgte, dass weder die für die fürstliche Hofhaltung notwendigen Gebäude noch Grundstücke vom Fürsten gekauft, allenfalls angemietet werden konnten⁵. Das Oberhaupt des ›Postkonzerns‹ übersiedelte allerdings nur mit seinem Hofstaat in die dem Wiener Kaiserhof geografisch nächstgelegene Reichsstadt, die zentrale Postbehörde als Verwaltungszentrum verblieb in Frankfurt am Main. Fürst Alexander Ferdinand und sein Sohn und späterer Amtsnachfolger Fürst Carl Anselm (1733–1805) residierten folglich nicht als souveräne Landesherren, die quasi an ›die Scholle gebunden‹ waren, sondern als Vertreter des Kaisers und damit als höchste Diplomaten am Immerwährenden Reichstag in Regensburg, die, falls das Amt des Prinzipalkommissars ihnen wieder entzogen worden wäre, rasch auch wieder die Stadt hätten verlassen können⁶. Wie sehr der fürstliche Hof in den Augen der Zeitgenossen dennoch das Bild der Reichsstadt als einer fürstlichen Residenzstadt prägte, belegen viele zeitgenössische Berichte, wie etwa folgender aus dem Jahr 1784:

Der Fürst von Thurn und Taxis [Carl Anselm] ist notorisch einer der liebenswürdigsten deutschen Fürsten. Er machte eigentlich die Honeurs des Reichstages und der Stadt. In den Sommermonaten wohnt er gewöhnlich zu Donaustauf; im Winter in der Stadt im Freisinger Hof. [...] Sein schönes Orchester ist bekannt. Er giebt Pferderennen, Freischießen, Bälle, Schlittenfahrten, Musiken; kurz, er wendet sein großes Vermögen auf eine eines Fürsten würdige Art an; er läßt das Publikum mit genießen; Verunglückte und Nothleidende finden bei ihm sichere Hilfe.⁷

Die finanzielle Grundlage des fürstlichen Hofes waren die enormen Überschüsse, die die zahllosen Poststationen jährlich erwirtschafteten. Wie Siegfried Grillmeyer verdeutlichte, unterschied sich die Thurn und Taxis'sche Haushaltsplanung daher insofern von den meisten mittleren und großen Fürstentümern, als sie nicht auf »Schuldenpolitik aufgebaut«⁸ war, sondern aus dem laufenden Etat finanziert werden konnte. »Aber auch wenn die Palais in Brüssel und Frankfurt bereits prächtige Orte höfischer Repräsentationskultur waren, erst mit dem Antritt des Prinzipalkommissariats [...] kam es zu einem Quantensprung der Prachtentfaltung«⁹. Ausgehend von den seit den 1760er-Jahren nicht mehr unter den Betrag von 500.000 fl. fallenden Netto-Einnahmen (nach Abzug sämtlicher Ausgaben der Reichspost und des fürstlichen Hofstaates) machte Grillmeyer die pekuniäre Größenordnung sichtbar, die es dem Prinzipalkommissar ermöglichte, den Kaiser in Regensburg angemessen zu repräsentieren: So beliefen sich in derselben Zeit z. B. die Brutto-Einkünfte des Fürstentums Lippe auf ca. 220.000 fl. oder die der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rochefort auf durchschnittlich 70.000 fl., während das durchschnittliche Staatsdefizit Kurbayerns auf eine den Thurn

⁴ Vgl. Piendl, *Das fürstliche Haus Thurn und Taxis*, S. 48.

⁵ Der Hof des Prinzipalkommissars war sowohl im sog. *Freisinger Hof* als auch in eigens bereitgestellten Gebäudeflügeln des Reichsstiftes St. Emmeram untergebracht. Das Theater wurde ab 1760 im angemieteten reichsstädtischen Ballhaus eingerichtet.

⁶ Nach dem Ende des Alten Reiches und der damit verbundenen Auflösung des Immerwährenden Reichstages 1806 wurden Pläne für den Wegzug des fürstlichen Hofes tatsächlich für einige Zeit diskutiert, jedoch später wieder aufgegeben.

⁷ Pezzl, *Reise durch den bayerischen Kreis*, S. 36–37.

⁸ Grillmeyer, *Habsburgs Diener*, S. 103.

⁹ Ebd., S. 107.

und Taxis'schen Einnahmen entsprechenden Betrag geschätzt wurde¹⁰. Doch der Höhepunkt dieser positiven Entwicklung sollte erst in den 1790er-Jahren erreicht werden, als der jährliche Überschuss den Betrag von einer Million Gulden überstieg. Mit Blick auf die Finanzkraft des fürstlichen Hofes und auf den bereits in Frankfurt zum Ausdruck gebrachten »Anspruch auf Repräsentationsformen von kaiserlicher Dignität«¹¹ lassen sich die Ansprüche an die für Regensburg seit 1748 eingerichtete Hofhaltung, zu der auch der Bereich der Musik und des Theaters zu zählen ist, heute wohl nur noch in Ansätzen erahnen.

Die Hofmusik bis 1748 (Brüssel und Frankfurt am Main)

Auch wenn bereits seit dem 17. Jahrhundert die Existenz eines Musikensembles anzunehmen ist, das zur Gestaltung der prunkvollen Hofhaltung in Brüssel und später in Frankfurt am Main beitrug, so enthält erst ein Brief von Fürst Anselm Franz aus dem Jahr 1736 konkrete Hinweise auf die Existenz von Hofmusikern, die zu regelmäßiger Probenarbeit verpflichtet wurden, um sich auch weiterhin der fürstlichen Gnade als würdig zu erweisen¹². Offensichtlich genügte die Qualität der Aufführungen nicht immer den Ansprüchen des Fürsten, der unter den Musikern auch eine »Harmonie wie unter den Instrumenten« forderte, wenn die Musik vollkommen sein soll¹³. Doch namentlich genannt werden erst für das Jahr 1739 in einer heute verschollenen Quelle Musiker wie der spätere Brüsseler Hofkapellmeister Henri-Jacques de Croes, Jean Joseph Boutmy, ein/e gewisse/r Aubui, die Sängerin Mll. Regnix, die anscheinend vom württembergischen Hof gewechselten (Georg Zacharias?) Denner und Schiavonetti¹⁴, sowie vier Trompeter und ein Pauker¹⁵. Als Leiter der Hofmusik fungierte offenbar ein Freiherr von Zettwitz.

Während zum Musikleben am Hof in dieser Zeit ansonsten nichts weiter überliefert ist, lässt sich immerhin ein beachtliches kulturelles Engagement in der Unterstützung prominenter Theatertruppen und der Beteiligung an Festivitäten in Frankfurt feststellen. So genoss beispielsweise neben dem als Hanswurst bekannten Johann Ferdinand Beck anscheinend auch die berühmte italienische Operntruppe von Antonio Peruzzi, die 1731 nach Frankfurt gekommen war, das fürstliche Wohlwollen. Darauf lässt sowohl die für den 2. September 1731 überlieferte Vorstellung des *dramma comico-pastorale L'incostanza schernita*¹⁶ von Tommaso Albinoni zu Ehren der Fürstin Maria Ludovica als auch die Vorstellung von Giuseppe Maria Nelvis¹⁷ *dramma per musica Siface, Re di Numidia*¹⁸ im Januar 1732 zu Ehren von Fürst Anselm Franz schließen. Zu beiden Opern haben sich gedruckte Libretti erhalten, die bereits auf dem Titelblatt die Widmung an die Fürstin bzw. den Fürsten dokumentieren. In die Frankfurter Residenzzeit fällt außerdem das Gastspiel von Friederike Caroline Neuber in den Jahren 1736 und 1745, das der französischen Truppe um Jean Baptiste

¹⁰ Vgl. ebd., S. 104.

¹¹ Sangl, »Das Palais Thurn und Taxis in Frankfurt«, S. 68.

¹² Vgl. Lübbecke, *Das Palais Thurn und Taxis*, S. 257.

¹³ Ebd.

¹⁴ Möglicherweise handelt es sich hier um den Venezianer Giovanni Schiavonetti, der mit seiner Ehefrau und Opernsängerin Elisabetta Pilotta zwischen 1710 und 1713 im Opernhaus am Haymarket in London tätig gewesen war.

¹⁵ Vgl. [3], S. 19.

¹⁶ Textbuch in: D-MZp (4/2634).

¹⁷ Laut Eitner (1902), 7. Bd., S. 169, soll Nelvi angeblich 1731–1733 bei Hof angestellt gewesen sein. Dies ist jedoch bislang nicht belegbar.

¹⁸ Textbuch, in: D-F (W 330) und D-Rtt (8/K PrD 15).

Gherardi zur Krönung Karls VII. (1742) sowie – während der Festivitäten anlässlich der Kaiserkrönung von Franz I. (1745) – das der berühmten Truppe um Pietro Mingotti und der nicht minder bekannten, später auch in Regensburg (1746) gastierenden *compagnia dei piccoli Hollandesi* von Philipp Nicolini. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Fürst Alexander Ferdinand bereits als Prinzipalkommissar Karls VII. immer wieder auch Maskenbälle und Redouten¹⁹ veranstaltete und damit vor den Augen der zwischen 1742 und 1745 in Frankfurt versammelten Reichstagsgesandten bereits jene Aktivität entwickelt hat, die später der Regensburger Bevölkerung so außergewöhnlich prunkvoll erschien, obwohl er bei seiner Übersiedlung an die Donau keine für ihn völlig neuen Formen der Hofhaltung und Repräsentation einführte.

Nicht unerwähnt bleiben darf für diesen Zeitraum, dass auch der Familienzweig in Venedig, der dort traditionell den amtierenden Postmeister stellte, eine bis heute weitgehend unerforschte Rolle im kulturellen Leben der Lagunenstadt eingenommen hat. Darauf lassen zumindest die zahlreichen Widmungen von Opernaufführungen zwischen 1670 und 1737 schließen. Prominentestes Mitglied dieser Linie ist der von Charles Burney in dessen Reisetagebüchern²⁰ und Ernst Ludwig Gerber²¹ mehrfach lobend erwähnte Postmeister Graf Carlo Ferdinando delle Torre e Tassis (1735–1796), Musiker, Komponist²² und enger Freund Giuseppe Tartinis.

Die Hofmusik im Zeichen des Immerwährenden Reichstages (1748–1806)

Festliche Musik gehörte im Kontext des Reichstages stets zum festen Bestandteil des Zeremoniells und lag offenbar in der Verantwortung des jeweiligen Prinzipalkommissars. Immer wieder berichten die Quellen, dass bei diversen Anlässen eine prächtige Musik zu hören war, die wohl meist durch die jeweilige Hofkapelle des Amtsinhabers gespielt worden war. Genauere Informationen sind den zahlreichen offiziellen Berichten jedoch kaum zu entnehmen, da im Kontext der zeremoniell geprägten Veranstaltungen die Erwähnung standesgemäßer Instrumente wie Trompeten und Pauken und das Erklingen von einer dem Anlass entsprechend prächtigen und damit politisch korrekten Musik selbstverständlich im Vordergrund zu stehen hatte. Denn daraus war für den Außenstehenden der korrekte Ablauf einer zeremoniellen Handlung ebenso ablesbar wie die gültige politische Rangordnung, deren Einhaltung besonders am Immerwährenden Reichstag mit seinem hoch entwickelten Gesandtschaftswesen von elementarer Bedeutung war. Die für die moderne Forschung so wünschenswerte Berichterstattung über das zu diesen Anlässen wirklich gespielte Repertoire war für die Zeitgenossen ganz offensichtlich von eher sekundärem Interesse und unterblieb daher weitestgehend.

Mit Blick auf die verschiedenen Prinzipalkommissare vor den Fürsten von Thurn und Taxis gilt die Anwesenheit etwa der Eichstätter Hofkapelle des Fürstbischofs Marquard von Schenk zu Castell (1668–1685) als sicher, dessen Hofkapellmeister Caspar Prentz sowohl als Musiklehrer in Regensburg wirkte, als auch für das hiesige Jesuitentheater einige Dramen vertonte. Auch die Passauer Hofkapelle begleitete ihren Dienstherrn – zunächst Fürstbischof Sebastian von Pötting (1685–1687), später Kardinal Johann Philipp von Lamberg (1700–1712) – regelmäßig zu den Sitzungsperioden nach Regensburg. Georg Muffats Mitwirkung als Passauer Kapellmeister ist daher in diesem

¹⁹ Vgl. Mentzel, *Geschichte der Schauspielkunst*, S. 184.

²⁰ Burney, *The Present State*.

²¹ Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, S. 650.

²² Werke, in: I-Mc.

Zusammenhang sehr wahrscheinlich. In der Amtszeit der Fürsten von Fürstenberg (Frobenius Ferdinand und Joseph Wilhelm) hingegen scheinen auch Regensburger Musiker wie der städtische Kantor Christoph Stolzenberg (z. B. bei den Namensfesten für den Kaiser und die Kaiserin) beteiligt gewesen zu sein.



Abb. 1. Auffahrt der Gesandten vor der Residenz des Prinzipalkommissars in der Reichsabtei St. Emmeram, Kupferstich 1732 (© Regensburg, Historisches Museum)

Für die Taxis'sche Hofkapelle dürfte sich folglich seit 1748 das Aufgabenspektrum, das vom Musizieren im höfischen Kreis, über die Mitgestaltung der traditionellen Gottesdienste für die Reichstagsgesandten (in der Augustinerkirche und der Basilika St. Emmeram) und regelmäßig am Donnerstag bei Hof stattfindende Konzert-Akademien bis hin zur Umrahmung hochoffizieller Anlässe im Kontext der Reichstagsgeschäfte reichte, kaum von jenem der Ensembles der Amtsvorgänger unterschieden haben; zu eng war das Hofleben an die Amtsführung des Prinzipalkommissars und damit an das bis ins kleinste Detail geregelte Zeremoniell angebunden. Selbst die Besetzung war offensichtlich dem Anlass und den daraus resultierenden zeremoniellen Erfordernissen angepasst: So traten beispielsweise in den Jahren 1756 und 1757 an den jeweiligen Geburtstagen der Fürstin Maria Henrica von Thurn und Taxis am 3. Mai die Hofmusiker als »Cam[m]er=Music«²³ auf, beim Ehrentag für die Königin Maria Theresia am 13. Mai 1757 ließ hingegen die »Hochfürstl. Hofcapelle die trefflichsten Concerte«²⁴ hören. Neben den weltlichen Anlässen standen aber auch Auftritte im Rahmen kirchlicher Feste auf dem Dienstplan, wobei nur jene zu den traditionellen Karfreitagsmusiken für die katholischen Reichstagsgesandten sporadisch überliefert sind²⁵.

²³ Zit. nach: [5], S. 94.

²⁴ Zit. nach: ebd.

²⁵ Darunter die durch die Hofkapelle am Karsamstag 1791 erfolgte Uraufführung von Johann Lukas Schubaurs Psalm 106 *Dankt dem Herrn denn er ist freundlich* (Textfassung: Moses Mendelssohn).

Die Hofmusiker scheinen sich durchaus am städtischen Musikleben intensiv beteiligt zu haben. So war etwa Joseph Riepel als bekannter Musiklehrer ebenso aktiv wie der Violinist Wilhelm Kafka oder die Hornisten Anton Rudolph und Joseph Vogel. Zudem sind Aufführungen dokumentiert, die einige Hofmusiker ganz offensichtlich fern jedes reichszeremoniellen Zwanges als Akteure in einer nahezu bürgerlichen Atmosphäre zeigen. So berichtet ein Rezensent des *Neuen Teutschen Merkurs* am 15. Juni 1801:

Gestern wurde Haydn's *Schöpfung* zum zweitenmale in dem zu Redouten und Konzerten gewöhnlich bestimmten großen Saal des Gasthofes zum Kreuz aufgeführt (die erste Aufführung geschah am Pfingsttag). Das Orchester bestand aus 70 Instrumentalisten und 30 Vokalisten für die Chöre, die fünf Hauptstimmen ungerechnet, und wurde von den Konzertmeistern Croas [= Henri-Joseph de Croes] und Marchand [= Heinrich Marchand] von der fürstl. Taxischen Hofkapelle dirigir[e]rt. Mit rühmlicher Beharrlichkeit hatten beide dies ansehnliche und zum Theil wenig geübte Personale so einzustudi[e]ren gewußt, daß der Totaleindruck über alle Erwartung gelang. Wer unsere wenigen Kräfte, und den geringen Grad von Empfänglichkeit und Unterstützung kennt, welchen die Kunst überhaupt in dieser durch Schuldenlast und Kriegsdrangsale ganz ausgesogenen Stadt findet, weiß wie viel dazu gehört, bei Darstellung eines Meisterwerks den nur zur Hälfte schadlos zu halten, dem dessen vollen Genuß in einer unsrer musikalischen Hauptstädte zu empfinden versagt ist. Und dies wurde bei weitem erreicht.[...] Ich bemerkte mit Vergnügen eine vortheilhaftere Arrangierung des Saals, als bei der ersten Vorstellung. Damals war das Orchester auf gleicher Fläche mit den Zuschauern, und durch nichts von letztern getrennt. Der Schall drang zu nah und in den Chören zu grell auf uns ein. Diesmal hatte man Schranken angebracht, die ein paar Schritte von der ersten Reihe Stühle entfernt waren, und den Platz des Orchesters sehr zweckmäßig um eine Elle erhöht. Dies that sehr gute Wirkung, und eben soviel hatten die wahren Musikfreunde der Gleichgültigkeit des größern Publikums, selbst der ersten Klasse zu danken, welche diese zweite Vorstellung sehr sparsam mit ihrer Gegenwart beehrten, und den übrigen einen, wenn auch nicht dem Unternehmer, doch gewiß dem stillen Zuhörer sehr erwünschten freien Genuß des ohnehin beschränkten Lokals gewährten. Es versteht sich, daß, wie überall, wo von Beschützung der Kunst die Rede ist, die liebenswürdige Erbprinzessin von Thurn und Taxis hier eine ehrenvolle Ausnahme machte, welche nicht allein zweimal selbst gegenwärtig war, sondern auch zu dem beträchtlichen Kostenaufwand ansehnlich beitrug.²⁶

Vieles deutet darauf hin, dass der fürstliche Hof bei den Zeitgenossen als ein höchst attraktiver Ort für Virtuosen und andere Musiker angesehen war. Nicht nur, dass dem Gros der Hofmusiker außergewöhnlich hohe Gehälter – in der Regel zwischen 400 und 800 fl. – gezahlt wurden, die sicher bei auswärtigen Kollegen Begehrlichkeiten und Hoffnungen zugleich geweckt haben. Auch die Anwesenheit der zahlreichen Gesandten eröffnete den Durchreisenden wohl vielfältige Möglichkeiten, Kontakte zu knüpfen und damit der Hoffnung auf ein lukratives Gastspiel oder eine gut bezahlte Stelle als Hofmusiker andernorts neue Nahrung zu geben, sodass ein Auftritt am fürstlichen Hof in mehrfacher Hinsicht höchst erstrebenswert war.

Die Gastspiele von Virtuosen bei den Hofkonzerten waren offensichtlich so zahlreich, dass sie auf Weisung von Fürst Carl Anselm sogar vorübergehend eingestellt werden mussten. Der Umfang und das Niveau lässt sich derzeit aber nur aus den rudimentär erhaltenen Rechnungsunterlagen erahnen²⁷: So erhielten 1776/1777 die »2 Virtuosen Mr. Paisible [Louis-Henry Paisible] und Raan [wohl: Friedrich Ramm], /:welche sich in dem fürstlichen Concert zweymal haben hören lassen :/

²⁶ Seckendorf-Aberdar, »Ueber die Aufführung von Haydn's Schöpfung in Regensburg«, S. 236–239.

²⁷ Es ist davon auszugehen, dass durch das DFG-Projekt *Das Regensburger Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle* der Universität Augsburg (Prof. Dr. Johannes Hoyer, Dr. Dieter Haberl) in naher Zukunft der gesamte Reiseverkehr der Musiker, Virtuosen, Sänger oder Kapellmeister von und nach Regensburg sowie der durch Verkaufsanzeigen dokumentierte Notenhandel für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts systematisch aufgearbeitet und durch ein kommentiertes Register detailliert erschließbar sein wird. Für wichtige, vorab gegebene Hinweise sei an dieser Stelle Herrn Dr. Haberl herzlich gedankt.

354 fl.«²⁸. Am 14. und 16. November 1780 gab die Berliner Hofsängerin Gertrud Elisabeth Mara-Schmeling (gen. »La Mara«) eine Kostprobe ihres Könnens; Muzio Clementi machte auf seiner Reise nach Wien in Regensburg Station, trat zunächst am 28. November 1781 zusammen mit den Taxis'schen Virtuosen Giovanni Palestrini (Oboe) und Joseph Touchemoulin (Violine) beim kurbayerischen Gesandten Graf von Lerchenfeld auf und spielte wenige Tage später (7. und 9. Dezember) offensichtlich am Hof des Prinzipalkommissars²⁹. Weitere Auftritte sind für das Rechnungsjahr 1791 überliefert³⁰: der »Churpfälzische Kam[m]jer-Hoboist« Friedrich Ramm (200 fl.), der Salzburger Cellist Luigi Zandonati (60 fl.), eine blinde Virtuosin auf der Harmonica (60 fl.)³¹, der Oboist Joseph Fiala (130 fl.), der sachsen-gothaische Bassist Christian Wunder (130 fl.) und die Münchner Hofsängerin Margaretha Danzi (geb. Marchand) (600 fl. für einen sechsmonatigen Aufenthalt)³². Felix Lipowsky erwähnt des Weiteren Auftritte von Anton Fladt (1793)³³, Anton Schröpfel³⁴ und von Johann Nepomuk Kunz, Letzter »in der Absicht bei Dessen Hofmusik angestellt zu werden«³⁵. Nicht auszuschließen ist, dass Giovanni Palestrini und auch der Hornist Anton Rudolph durch ein solches Gastspiel erfolgreich waren und tatsächlich eine Anstellung bei Hof erhalten haben³⁶. Die mehrfachen Bemühungen Leopold Mozarts um ein Vorspiel seines Sohnes, die jedoch aus unterschiedlichsten Gründen erfolglos blieben, weisen ebenfalls auf die offensichtlich bekannte karrierefördernde Bedeutung dieses fürstlichen Hofes hin³⁷.

Auch Charles Burneys ursprünglicher Plan, auf dem »Wege nach Wien von München aus dahin [Regensburg] zu gehen«³⁸ zeigt sein Interesse und seine Kenntnis über eine fürstliche Hofmusik, die ihm wohl besonders durch ihren Kapellmeister Joseph Riepel als besuchens- und hörens-wert erschien. Aus heutiger Sicht wirkt es daher geradezu tragisch, dass sowohl Burney (1772) als auch Wolfgang Amadeus Mozart (1777) aus demselben Grund scheiterten: Sie hatten den Fürsten verpasst, der mit dem Hof regelmäßig zwischen Regensburg und der Sommerresidenz Schloss Trugenhofen (heute: Schloss Taxis bei Dischingen *Tischingen*) wechselte.

²⁸ Regensburg, Fürstliches Zentralarchiv (FZA), HFS 2430, *Music Rechnung vom Ersten April 1776 bis I[e]zten Martii 1777*, S. 18.

²⁹ Vgl. [5], S. 239.

³⁰ Für das Folgende vgl. Regensburg, FZA, HFS 2432, *Musicdepartements Rechnung per anno 1791*, S. 18.

³¹ Gemeint ist die blinde Glasharmonikavirtuosin Mariane Kirchgeßner, die am 16. 3. 1791 in Augsburg konzertierte und auf der Weiterreise nach Linz (dort Konzert am 24. 5.) auch München und Regensburg besuchte (vgl. Schneider, *Der Musikverleger Heinrich Philipp Bößler*, S. 317).

³² Es handelt sich hier um die Schwester des fürstlichen Kapellmeisters Heinrich Marchand.

³³ Vgl. Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, S. 82–83.

³⁴ Ebd., S. 317.

³⁵ Ebd., S. 162.

³⁶ Ebd., S. 234–235 (Palestrini), S. 288 (Rudolph).

³⁷ Schon 1766 hatte Leopold Mozart in Paris mit dem Wallersteiner Hofmusiker Ignaz von Beecke einen Besuch bei Fürst Alexander Ferdinand auf der Sommerresidenz Schloss Trugenhofen bereits arrangiert (Brief vom 16. 8. 1766), der offensichtlich jedoch nicht zustande kam. Die Erkrankung seines Sohnes verhinderte kurz darauf einen Besuch in Regensburg (Brief vom 15. 11. 1766). Und selbst elf Jahre später (im Herbst 1777) versuchte er intensiv auf seinen Sohn wegen des Besuches am fürstlichen Hof einzuwirken, da er offensichtlich von einem Vorspiel beim Fürsten von Thurn und Taxis eine große Bedeutung oder zumindest eine hilfreiche Beförderung für den weiteren Werdegang seines Sohnes erhoffte; vgl. Briefe vom 13., 15. und 30. 10. 1777, 20. und 26. 11. 1777 sowie erneut 1. 10. 1778. Inwieweit das frühere Dienstverhältnis Leopold Mozarts bei Johann Baptist Graf von Thurn-Valsassina (1706–1762), der ebenfalls dem Brüsseler Familienzweig entstammte, hierbei eine Rolle spielte, wäre noch zu untersuchen.

³⁸ Burney, *Tagebuch*, 3. Bd., S. 254.

Die negativen Nachrichten über die Qualität der Hofkapelle, die Burney angeblich davon abhielten, dem Fürsten und seinem Hof nachzureisen³⁹, weisen eine gewisse Ähnlichkeit zu jenen auf, die Christian Friedrich Daniel Schubart wohl unter dem Eindruck der Kerkerhaft auf der Festung Hohenasperg in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (vermutlich um 1784) formulierte: »Regelmässige Anordnung eines Orchesters muss man von einem solchen Hofe nicht erwarten, wo das Vergnügen als letzter Endzweck betrachtet wird«⁴⁰. Ob hier möglicherweise derselbe Berichterstat-ter die Quelle war, lässt sich bislang nicht belegen. Vor dem Hintergrund aber, dass viele andere Zeitgenossen über die Hofkapelle ein deutlich anderes, positives Bild zeichneter, ist der Wahrheitsgehalt der oben erwähnten Kritik nicht erst heute anzuzweifeln⁴¹. Exakt aus jenen Jahren, als Schubart seine kritischen Äußerungen verfasste, zählte Johann Nikolaus Forkel die Hofkapelle zu den führenden Ensembles der Zeit, und auch Joseph Martin Kraus schrieb in einem Brief an die Eltern vom 23. März 1783 über seine Eindrücke in Regensburg: »Was alle Erwartungen übertraf war, dass alle Tage meinewegen bei Hofe Konzert angestellt ward, wo ich über die Vollkommenheit des Orchesters mich nicht genug verwundern konnte«⁴².

Die Ursachen für die teils widersprüchlichen Äußerungen der Zeitgenossen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Hofkapelle gelegentlich lobend erwähnen, aber kaum ausführlicher über eine entsprechend positive Außenwirkung berichten, könnten, wie es Gertraut Haberkamp 2001 vermutete⁴³, durchaus in dem enormen Arbeitspensum zu finden sein, das die Musiker fest an den Hof band und kaum Zeit etwa für Konzertreisen ließ. Doch dürfte der eigentliche Grund für die fehlende detaillierte Berichterstattung wohl eher in der bereits skizzierten Funktion des Hofes im Kontext des Reichstages liegen: Denn den Hof des kaiserlichen Stellvertreters und Generalpostmeisters besonders zu rühmen, hätte wohl – im Verständnis der Zeit – bedeutet, dass man damit auch den Kaiser indirekt in dieses Lob mit einbezogen hätte, was vor dem Hintergrund des stets angespannten Verhältnisses zwischen Kaiser und Reich und gerade mit Blick auf die herrschende Prestigekonkurrenz im Grunde undenkbar war. In diesem Zusammenhang ist möglicherweise auch Johann Joachim Bodes Versuch aus dem Jahr 1775 zu werten, als Übersetzer von Burneys Reisebericht dessen kritische Meinung zu relativieren und für die hohe Qualität dieses Orchesters zu sprechen. Denn er erwähnt einen Gewährsmann, dessen namentliche Nennung er jedoch (um ihn politisch zu schützen?) strikt vermeidet:

Einer der angesehensten Männer von Hamburg, dessen Namen ich in keiner Note nennen will, der aber, wenn er nicht wäre, was er ist, ein ungemein guter Kapellmeister seyn würde, der eine gründliche Wissenschaft in der Musik besitzt und dabey öftere Gelegenheit gehabt hat, von den besten Orchestern Musiken aufführen zu hören, worunter auch das, von Herrn Burney mit Recht gerühmte Mannheimer ist, – dieser so einsichtsvolle als unpartheyische, angesehene Mann, hat vor wenigen Jahren noch die Kapelle

³⁹ Ein »Beurtheiler der Musik« versicherte ihm, dass er »sowohl dort [Schloss Trugenhofen] als zu Regensburg, aber niemals an seinen Concerten ein grosses Vergnügen gefunden hätte, ob seine Kapelle gleich zahlreich genug wäre. Denn sie führte ihre Musiken auf ohne Eleganz und Ausdruck, mit einer fast gänzlichen Vernachlässigung des Piano und Forte, oder Lichts und Schatten, so, daß die Stücke, die sie executirten, so gut sie auch an und für sich selbst waren, ihm dennoch wenig Vergnügen verursachten« (ebd., S. 254–255).

⁴⁰ Schubart, *Ideen*, S. 189.

⁴¹ Möglicherweise war der fürstliche Hof in seiner Stellvertreter-Funktion am Reichstag in eine Kampagne geraten, die mit ihrer Kritik eigentlich gegen den Kaiser gerichtet war, der in diesen Jahren bereits intensive Verhandlungen um die bayerische Erbfolgefrage führte und dabei eine klare hausmachtpolitische und gegen das Reich gerichtete Politik verfolgte (vgl. [5], S. 86–90).

⁴² Zit. nach: [5], S. 95. Gerade der private Charakter dieses Briefes lässt keinen Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Einschätzungen des schwedischen Hofkapellmeisters zu.

⁴³ Haberkamp, »Die Musik am Hofe der Fürsten von Thurn und Taxis«, S. 152.

des verstorbenen Fürsten von Thurn und Taxis nicht nur oft gehört, sondern von seinen eignen Singkompositionen mit derselben aufgeführt, und so ein guter und genauer Zuchthalter eines Orchesters er auch ist, so habe ich doch von ihm selbst vernommen, daß er mit Sängern und Instrumentisten sehr zufrieden gewesen ist.⁴⁴

Die Hofkapelle und ihre Mitglieder

Wie eingangs erwähnt, gewähren die erhaltenen Musiker- und Gehaltslisten nur einen groben Überblick über die generelle Entwicklung der Besetzung der Hofkapelle. Eine befriedigende Darstellung etwa zum Grad der Fluktuation in diesem Ensemble oder der exakten Datierung von Zu- und Abgängen ist daraus nicht ableitbar. Auch fehlen in diesem besonderen Fall die bei klassischen Herrscher-Höfen üblichen Staatskalender mit ihren detaillierten Verzeichnissen der Hofmitglieder. Und so lassen sich nur in Einzelfällen aus den Biografien gewisse Rückschlüsse auf das Engagement bei Hof ziehen. Insbesondere der Versuch, die innere Struktur der Hofkapelle mit ihrem Intendanten, dem Musikdirektor, den Kapell- und Konzertmeistern oder auch den Kammermusikern in den jeweiligen durch Quellen geöffneten Zeitfenstern korrekt wiedergeben zu wollen, führte in der Forschung bisweilen zu höchst widersprüchlichen Angaben. Gleiches gilt für das Engagement fremder Stadtmusiker, die für besondere Anlässe (Hochzeiten usw.) zwar kurzfristig als zusätzliche Kräfte verpflichtet wurden, deren Position im Gefüge der Hofkapelle jedoch weitgehend im Dunkeln liegt.

Als gesichert gelten kann, dass seit dem Umzug des fürstlichen Hofes nach Regensburg eine stetige Vergrößerung der Besetzung von zunächst 14 (1755), dann 28 (1766) und 36 (1782), bis hin zu 42 Mitgliedern im Jahr 1787⁴⁵ erfolgt ist. Erst der rapide Einbruch der Posteinkünfte führte seit 1797 zu finanziellen Turbulenzen, in deren Umfeld die Mitgliederzahl zum Zeitpunkt der Auflösung des Orchesters am 31. Oktober 1806 auf letztlich 23 Mitglieder reduziert wurde.

Bemerkenswert ist, dass neben hervorragenden Streichern offensichtlich schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt auch exzellente Bläser, insbesondere Hornisten, zur Verfügung standen und damit die Hofkapelle neben den Orchestern in Mannheim und Wallerstein laut James Murray Barbour wohl zu denjenigen zu zählen ist, »where the horns must have been superlative in the middle of the eighteenth century«⁴⁶. Zu einem sehr frühen Zeitpunkt scheinen bereits auch Klarinetten sowie das Bassethorn verwendet worden zu sein⁴⁷. Ergänzt wurde die fürstliche Hofmusik durch ein standesgemäßes Ensemble von vier Hoftrompetern und einem Pauker. Daneben existierte offensichtlich auch in der Sommerresidenz Schloss Trugenhofen eine kleine Gardemusik, die 1776 als »Türkische Musique«⁴⁸ erwähnt wurde und mit einem Gehaltsetat von immerhin 1.188 fl. finanziert war⁴⁹.

⁴⁴ Burney, *Tagebuch*, 3. Bd., S. 255. Ob es sich dabei vielleicht um Carl Philipp Emanuel Bach handelt, von dem in D-Rtt eine *Sinfonia* (neben einigen Werken seines Halbbruders Johann Christian) erhalten ist, lässt sich bislang nicht mit Sicherheit feststellen. Als ein mögliches Indiz einer direkten Beziehung nach Hamburg ist bislang nur die in A-Wgm (Q 610) aufbewahrte Partitur von Theodor von Schachts *Stabat mater* zu werten, auf deren Titelblatt vermerkt ist: »Geschrieben in Hamburg 1783«.

⁴⁵ Vgl. [2], S. 270 f.

⁴⁶ Zit. nach: Grünsteudel, »Die Hornisten«, S. 233. Aus dem Stimmenmaterial ergibt sich zudem, dass in den 1780er Jahren offensichtlich bis zu vier Hornisten gleichzeitig für die Hofkapelle tätig waren.

⁴⁷ Vgl. Grass/Demus, *Das Bassethorn*, S. 46–50. Die von Peter Gradenwitz (»The beginnings of clarinet literature«) bereits 1936 besprochene Existenz des frühen Klarinettenkonzerts B-Dur von Johann Stamitz (in D-Rtt) kann ebenfalls als ein Indiz dafür gewertet werden.

⁴⁸ Besetzung: 1 Trompeter, 2 Waldhornisten, 2 Klarinetten, 2 Oboisten, 2 Fagottisten und 1 Obertambour.

⁴⁹ Vgl. Regensburg, FZA, HFS 2355, ohne Folierung. Die Uniform bestand u. a. aus blauen Röcken mit silbernem Portepée.

Kostenentwicklung der Thurn und Taxisschen Hofmusik und des Theaters (1755-1806)

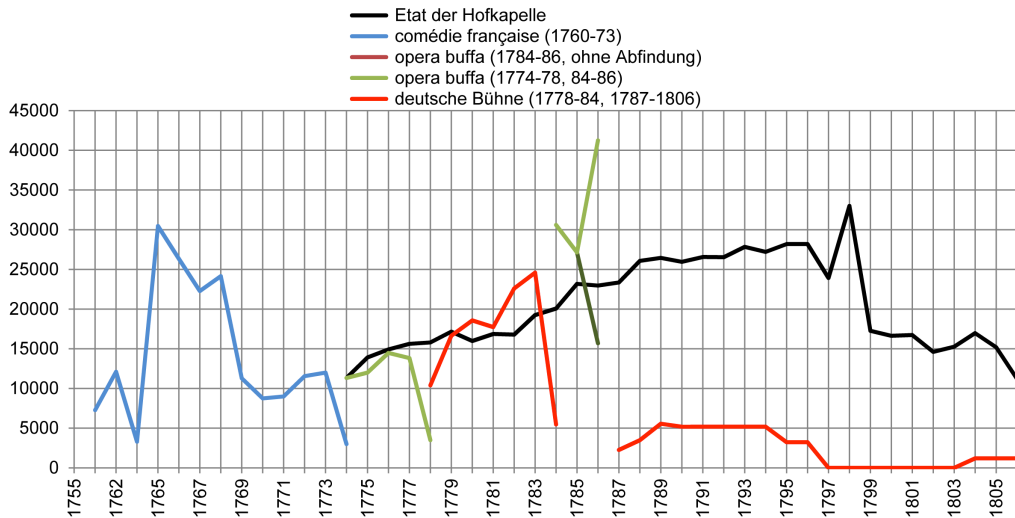


Abb. 2. Kostenübersicht über die fürstliche Hofkapelle und den Theaterbetrieb (nach den Rechnungsbüchern der fürstlichen Hofhaltung)

Die Entwicklung des Gesamtetats der fürstlichen Hofmusik ist von 1774 bis 1806 durch die Rechnungsbücher der Generalkasse lückenlos dokumentiert⁵⁰. Wie aus der Grafik erkennbar ist, stieg der Etat von zunächst 11.324,40 fl. (1774) über mehr als 20.000 fl. (ab 1784) bis hin zur Rekordhöhe von mehr als 33.000 fl. (1798) und erfuhr erst in den folgenden Jahren eine deutliche Reduzierung. Zum Zeitpunkt der Auflösung 1806 wurde mit 11.192 fl. 30 kr. nahezu dasselbe Niveau wie 1774 wieder erreicht. Buchhalterisch von der Hofmusik getrennt war der gesamte Bereich des Theaters, dessen Etat ebenfalls mit deutlichen Schwankungen hohe Summen verschlang und in den Jahren 1779–1786, also exakt zum Zeitpunkt der geschilderten politischen Auseinandersetzungen um die bayerische Tauschfrage, den Etat der Hofkapelle sogar deutlich überstieg. Die eigentliche Größenordnung des fürstlichen Engagements für Musik und Theater am Immerwährenden Reichstag lässt sich allerdings erst in der Gesamtsumme ermessen, die sich aus den zur Verfügung stehenden Rechnungsbüchern von 1755 bis 1806 ergibt und trotz einiger Lücken bereits zu einem Betrag von 1.182.359 fl. führt⁵¹.

Dies zeugt einerseits von der enormen Finanzkraft des Thurn und Taxis'schen Hofes, der den von außen als hoch erscheinenden Aufwand für Musik und Theater nahezu aus der ›Portokasse‹ bestreiten konnte, andererseits lässt sich daran ablesen, dass der regierende Fürst von Thurn und Taxis sein Amt des kaiserlichen Prinzipalkommissars durchaus auf eine dem Kaiser gebührende Art und Weise ausfüllte. Für die Zeitgenossen war das Ergebnis dieses Aufwandes bei den entsprechenden Anlässen erfahrbar, für die Hofmusiker hingegen in einem Gehalt spürbar, das häufig weit

⁵⁰ Beginnend mit 1732 sind die Rechnungsbücher ab 1749 lückenlos vorhanden, in denen besonders die Zahlungen für das Theater zunehmend erscheinen. Die Hofkapelle wird als ›Music-Departement‹ erst ab 1774 eigenständig aufgelistet. In den Rechnungsbüchern sind nur die Gesamtbeträge genannt, in Ausnahmefällen erscheinen auch Einzelbelege für besondere Zahlungen.

⁵¹ Für Oper und Theater sind überliefert: 498.861 fl.; für die Hofkapelle: 683.498 fl. Ausgehend von den überlieferten Daten lässt sich der tatsächliche Betrag wohl auf etwa 1,5 Millionen Gulden schätzen.

über den entsprechenden Zahlungen an anderen Höfen lag⁵² und wohl mit ein Grund dafür war, dass in nahezu allen Bereichen professionelle Musiker von Rang engagiert werden konnten, von denen auffallend viele über Jahre hinweg in fürstlichen Diensten blieben und Regensburg letztlich nicht mehr verlassen haben.

Zu ihnen zählt JOSEPH RIEPEL (1709–1782), der nach längeren Aufenthalten in Dresden, Polen und Wien seit etwa 1749 mit einem Grundgehalt zwischen 400 und 500 fl. angestellt war und sich sowohl als Violinist, Kammermusikus, Kapellmeister und Musikdirektor als auch als Musiklehrer einen Namen gemacht hat. Überregionale Bedeutung erlangte er indes durch die seit 1752 im Druck erschienenen musiktheoretischen Werke, die von den Zeitgenossen hochgelobt wurden und die noch heute für die Geschichte der Musiktheorie von großer Bedeutung sind.

Aus Mannheim kam der seit 1754 als Kammermusikus nachweisbare FERDINAND DONNINGER (ca. 1715–1781)⁵³, der später auch als Kopist tätig war und daher offensichtlich zwei Gehälter erhielt. Seine *Musikalische Darstellung einer Seeschlacht*, die, folgt man Rechnungsunterlagen, wohl anlässlich der Hochzeit von Fürst Hieronymus von Radzivil mit der Fürstentochter Sophia Friederica im Januar 1776 aufgeführt wurde, gilt heute als ein wichtiges Zeugnis der frühen Programm-
musik.

Ab ca. 1754 erwähnt ist der Violinist JOSEPH KAFFKA (ca. 1730–1796), dessen Söhne ebenfalls Violinisten wurden. Doch während WILHELM (1752–1806) in Regensburg blieb und offensichtlich bis zur Position des ersten Kapellmeisters aufstieg, verließ JOHANN CHRISTOPH (1754–1815) um 1778 die Heimat und wurde in Berlin und Breslau als Komponist von Singspielen, Balletten und Sinfonien bekannt.

Lehrer der beiden Kaffka-Brüder dürfte sehr wahrscheinlich der in Chalon-sur-Saône / Burgund geborene JOSEPH TOUCHEMOULIN (1727–1801) gewesen sein, der heute als einer der wenigen wirklich nachweisbaren Schüler von Giuseppe Tartini in Padua gelten darf. Um 1750 erhielt er seine erste Anstellung am kurfürstlichen Hof zu Bonn mit einem Gehalt von 900 fl., das im März 1753 auf 1.000 fl. erhöht wurde. Die hohe Wertschätzung durch Kurfürst Clemens August zeigt sich 1760 in der Ernennung zum Kapellmeister. Doch nach dem Tod des Kurfürsten und der daraufhin erfolgten massiven Gehaltskürzung durch den Nachfolger, kam er im Jahr 1761 mit einem Gehalt von 750 fl. als Violinist nach Regensburg. 1777 belief sich sein Gesamteinkommen bereits auf knapp 1.000 fl. (inkl. Grundgehalt, Kostgeld, Kleidergeld und Wohngeld). Wie auch bei Riepel lässt sich seine Position in der Hofkapelle jedoch nicht exakt feststellen. Auf seinem erhaltenen Grabstein wird er als Kapellmeister bezeichnet, ein Amt, das er möglicherweise nach Riepels Tod 1782 erhalten hatte. Angesichts der Tatsache, dass er einer der höchstdotierten Musiker war, ist anzunehmen, dass er als Kammermusikus und vielleicht auch als Musikdirektor die zentrale Persönlichkeit im Ensemble gewesen war. Um 1798 schied er aus dem aktiven Dienst aus und starb nach schwerer Krankheit 1801. Nicht klar zuzuordnen ist ein Sohn Touchemoulin, der bereits für 1766 als »Touchemoulin cadet« mit einem Gehalt von 400 fl. erwähnt wird und offensichtlich bis in die 1790er-Jahre als Violinist (500 fl.) tätig war. Es könnte sich hierbei um Franz Ägidius handeln, der

⁵² Dass das hohe Regensburger Gehaltsniveau in den »Fachkreisen« auch andernorts wahrgenommen wurde, belegt ein Brief des Münchner Theaterintendanten Graf Seeau vom 17. 1. 1774, der vier seiner Opernsänger nach Regensburg mit dem Argument zu vermitteln versuchte, dass sie, selbst wenn sie Gehälter wie in München erhielten, für den Regensburger Hof noch sehr billig wären (vgl. Regensburg, FZA, HFS 2443-1, fol. 67r–68r).

⁵³ Sohn des Düsseldorf, später Mannheimer Hoftrompeters Johann Gerhard Donninger (vgl. Strahl, »Ferdinand Donninger«).

später krankheitsbedingt das Musizieren aufgeben musste und als Zeichenlehrer am Hof blieb⁵⁴. Er machte sich als Zeichner einen Namen, der insbesondere mit der neuen Technik der Lithografie Pionierarbeit geleistet hat. Von seiner Hand stammt auch das bislang einzige bekannte Porträt des Vaters⁵⁵. Die Tochter Anna Catharina (1757–1844) war am fürstlichen Hof als Sängerin tätig und blieb bis zu ihrem Tod 1844 in Regensburg; die Spur ihrer jüngeren Schwester Charlotte (* 1776) hingegen, die offensichtlich als Pianistin Aufsehen erregte⁵⁶, verliert sich nach 1821.

Touchemoulins Kollege als zweiter Violinist war über viele Jahre hinweg der spätere fürstliche Kammermusikus⁵⁷ FRANZ XAVER POKORNY (1729–1794), der seine Ausbildung sowohl bei Joseph Riepel in Regensburg als auch beim Hofkapellmeister Ignaz Holzbauer in Mannheim erfahren hatte⁵⁸. Zunächst als Violinist am Hof von Oettingen-Wallerstein engagiert, wurde Pokorny ab 1766 in der Thurn und Taxis'schen Hofkapelle für zunächst 350 fl., später für 450 fl. Grundgehalt tätig⁵⁹. Um 1769/1770 erfolgte die Festanstellung in Regensburg. Mit seinen wohl teils schon in Wallerstein entstandenen ca. 145 Sinfonien und 61 Instrumentalkonzerten zählt er zu den produktivsten Musikern des Thurn und Taxis'schen Hofes. Aufsehen erregten in der Forschung die durch den Musikintendanten Theodor von Schacht nach Pokornys Tod in betrügerischer Absicht durchgeführten Katalogfälschungen, die bis zu ihrer Aufdeckung durch James Murray Barbour (1963) den Blick auf sein Œuvre weitgehend verdeckt hatten.

Wann der Violinist JAKOB TAUBER (ca. 1729 – 1792) engagiert wurde, ist nicht exakt zu bestimmen. Nach seinen Engagements in Bonn (ca. 1753) und Stuttgart (ca. 1771) erscheint er erstmals 1775 als Kammermusiker mit einem Grundgehalt von 600 fl. Der für ca. 1793 in der Literatur genannte Aufenthalt des aus Wien stammenden Franz Tauber/Teyber (1758–1810), der wohl von seinem Vater Matthäus und von Georg Christoph Wagenseil ausgebildet worden war, ist hingegen bislang nicht belegbar⁶⁰.

Wohl um 1776 schickte der schon erwähnte Henri-Jacques de Croes seinen Sohn HENRI-JOSEPH DE CROES (1758–1842) von Brüssel aus nach Regensburg, wo dieser eine Anstellung als Violinist mit einem Gehalt von 400 fl. erhielt. Nach der Pensionierung Joseph Touchemoulins wurde er 1799 zum Musikdirektor ernannt⁶¹, blieb auch nach der Auflösung der Hofkapelle in Regensburg und unterstützte möglicherweise noch in den 1820er-Jahren die neu gegründete fürstliche Gardemusik⁶². Hoch betagt starb er im Jahr 1842. Neben seiner 1781 im Ballhaus-Theater aufgeführten großen zweiaktigen Oper *Der Zauberer* sind zahlreiche Kompositionen für den höfischen Gebrauch (v. a. *Divertimenti* und *Parthien*) in der Thurn und Taxis'schen Bibliothek in Regensburg erhalten⁶³.

⁵⁴ Gegen diese Namenszuschreibung spricht allerdings, dass Franz Ägidius nach derzeitigem Stand im Jahr 1760 geboren wurde, somit also schon mit sechs Jahren das Gehalt eines professionellen Geigers erhalten hätte.

⁵⁵ Porträt siehe [5], S. 561.

⁵⁶ Eine Komposition von ihrer Hand ist überliefert in: D-Rp.

⁵⁷ Diese Bezeichnung ist auf dem in St. Emmeram erhaltenen Grabstein überliefert.

⁵⁸ Vgl. Schiedermaier, »Die Blütezeit«, S. 119.

⁵⁹ In der Besoldungsliste von 1777 wird zusätzlich ein Betrag von 391 fl. (Kostgeld, Kleidergeld usw.) genannt.

⁶⁰ Vgl. Art. »Teyber (Familie)«.

⁶¹ In einer 1801 gedruckten Mitgliederliste der Regensburger Freimaurer-Loge *Carl zu den drei Schlüsseln* wird er als »Hofkapellmeister« bezeichnet. Das Regensburger Stadtarchiv besitzt Mikrofilm-Kopien des im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, aufbewahrten alten Logenarchivs (Bestand: Logen 5.2.R-12). Als Logenbrüder sind des Weiteren überliefert: Ignaz Ludwig Fischer (seit 1786), Heinrich Marchand (seit 1793), Andreas Schopf (1782), Emanuel Schikaneder (1788/89), Josef Stumm (seit 1802) und Wolfgang Wack (seit 1801), vgl. Bauer, *Regensburger Freimaurer*, S. 129–146.

⁶² In dem für die Gardemusik neu erstellten Notenmaterial finden sich in D-Rtt immerhin einige Werke von ihm.

⁶³ Sein Klarinettenkonzert B-Dur wurde 2007 in Antwerpen erstmals wieder aufgeführt.

Spätestens nach Auflösung der deutschen Nationalschaubühne von Andreas Schopf (1784) wurden dessen »Kompositor« IGNAZ PAUL KÜRZINGER (1750 – nach 1820) und der Operndirektor IGNAZ GSPAN (1750–1794) als Violinisten in die Hofkapelle übernommen. Während Kürzinger, der in den 1770er-Jahren Mitglied der Münchner Hofkapelle gewesen war, um 1786 zusammen mit seiner Frau, der früheren Bonner (bis 1765) und Regensburger (1774–1778) Opernsängerin Maria Anna Paduli, nach Wien ging, blieb Gspan in Regensburg, wo er nach 1791 pensioniert wurde. Von beiden haben sich Singspiele und Ballette in der Thurn und Taxis'schen Bibliothek in Regensburg erhalten.

Mit HEINRICH MARCHAND (1776 – nach 1817) kam etwa um 1789 nicht nur der Sohn des berühmten Mannheimer und Münchner Theaterdirektors Theobald Marchand an den fürstlichen Hof, sondern zugleich ein bekannter Schüler von Leopold Mozart. Als Klaviermeister und Violinist avancierte er rasch zu einem der führenden Mitglieder des Orchesters mit einem Gehalt von 600 Gulden. In einer 1804 gedruckten Mitgliederliste der Regensburger Freimaurer-Loge wird er als »Konzertmeister« bezeichnet⁶⁴. Während einer Konzertreise nach Paris kündigte er 1805 jedoch seinen Dienst und blieb in der französischen Hauptstadt, wo sich nach 1817 seine Spur verliert⁶⁵.

An dieser Stelle dürfen die Violoncellisten der Hofkapelle nicht unerwähnt bleiben, denn auch in diesem Bereich waren hoch qualifizierte Musiker tätig, die von den Zeitgenossen entsprechend wahrgenommen wurden. JOHANN KONRAD GRETSCH (ca. 1710 – 1778) erscheint bereits in der Musikerliste von 1766 als eine der Spitzenkräfte mit dem Gehalt von 600 fl., das er bis zu seinem Tod 1778 bezog. ANTON KARASCHEK (vor 1750 – 1789) war wohl zwischen 1750 und 1760 in der Hofkapelle tätig und ging später in ein Kloster, wo er 1789 starb. Von ihm haben sich einige wenige Kompositionen in der Thurn und Taxis'schen Bibliothek in Regensburg erhalten⁶⁶. CLEMENS AUGUST TAUBER, Sohn des Hofviolinisten Jakob Tauber, ist für 1787 kurz erwähnt. Er dürfte noch in demselben Jahr seine Heimat verlassen haben, um nach Esterháza zu gelangen, wo er von Februar 1788 bis September 1790 unter der Leitung Joseph Haydns spielte.

MAXIMILIAN WILLMANN (ca. 1768 – 1812) galt als einer der ersten Violoncellisten der Zeit. Er war offensichtlich um 1789 an der Bonner Hofkapelle und kam zwischen 1794 und 1798 nach Regensburg in fürstliche Dienste, wo er für einige Monate auch den Cellisten Johann Gottfried Arnold (1773–1806) unterrichtete, dessen Werke zur »besten Literatur seiner Zeit« zählten⁶⁷. Nach der Reduzierung der Hofkapelle im Jahr 1798 verließ Willmann den Thurn und Taxis'schen Hof und ging als Solo-Cellist an das Theater an der Wien (Emanuel Schikaneder).

Die sich schon für die Streicher abzeichnende, auf hohe Qualität achtende Besetzungspolitik findet ihre Bestätigung auch im Bereich der Bläser: So kamen um 1766 mit JOHANNES TÜRRSCHMIDT (1725–1800) und JOSEPH FRITSCH († nach 1806) zwei exzellente Hornvirtuosen aus der Wallersteiner Hofkapelle nach Regensburg. Folgt man Ernst Ludwig Gerber, so galt besonders Türrschmidt als einer »der besten seiner Zeit«⁶⁸. Die Konzerte für zwei Hörner, die Pokorny als Musikdirektor schon in Wallerstein geschrieben hat, zeugen von der hohen Spielkultur dieser Virtuosen. Während Türrschmidt 1774 wieder zurück nach Wallerstein ging, blieb Fritsch in Regensburg. In der Folge

⁶⁴ Vgl. auch Fn. 61.

⁶⁵ Rätselhaft ist eine Pension für einen 1792 offensichtlich verstorbenen »Herrn Marchand«, die in den Rechnungsbüchern der Generalkasse für 1791 (Eintrag 286) und 1792 (Eintrag 339) erwähnt ist; denn Marchand erscheint noch 1805 als regulär besoldeter Hofmusiker in den Listen.

⁶⁶ In einem der drei Flötenkonzerte nennt er sich »Padre Wendel Karaoschek«; eine Cello-Sonate, in: US-Wc (Moldenhauer Archiv), Box 27.

⁶⁷ Art. »Arnold«, Sp. 984.

⁶⁸ Zit. nach: Grünsteudel, »Die Hornisten«, S. 232.

wurden u. a. mit dem durch seine Konzertreisen bekannt gewordene ANTON RUDOLPH (1742–1812)⁶⁹, mit FRANZ XAVER ZEH (1756 – nach 1811), JOSEPH STUMM und JOSEPH VOGEL weitere gute Hornisten mit je 600 bis 800 fl. Gehalt verpflichtet, die der Hofkapelle meist lebenslang treu geblieben sind. Auch als Lehrer genossen sie ein guten Ruf, wie etwa Joseph Vogel, der mit seinem Unterricht den Grundstein für die große Karriere der Brüder Ignaz und Anton Böck legte, die zwischen 1783 und 1790 auf ihren Konzertreisen durch ganz Europa mit ihrer Virtuosität und der Kunstfertigkeit auf dem gestopften und gedämpften Instrument großes Aufsehen erregten und später für je 800 fl. in der Münchner Hofkapelle von Kurfürst Carl Theodor fest engagiert wurden. Auch der ansonsten wenig erwähnte Waldhornist JOSEPH WEISS scheint als Lehrer etwa des späteren Münchner Hofmusikers und Hofsängers Joseph Anton Hanmüller tätig gewesen zu sein. Über den Hornisten ANDREAS MINY ist bis auf seine Tätigkeit seit ca. 1784 hingegen nichts weiter bekannt.

Der Flötist FIORANTE FRANCISCUS AGUSTINELLI (1741–1809), zunächst im Ensemble von San Marco (Venedig, 1766/1767) tätig, war von 1769 bis 1772 in der württembergischen Hofkapelle in Stuttgart angestellt und kam spätestens Anfang November 1774 nach Regensburg. Die zahlreichen in der Thurn und Taxis'schen Bibliothek in Regensburg vorliegenden Flötenkonzerte verschiedenster Komponisten belegen einerseits ein umfangreiches Repertoire, das er zu bewältigen hatte, andererseits lassen sie auch auf seine Qualität als einen Musiker schließen, von dem Lipowsky berichtet: »Sein reiner Silberton, den er der Querflöte zu entlocken verstand, war für jeden Zuhörer entzückend«⁷⁰. Aus fürstlichem Besitz waren ihm drei, heute nicht mehr erhaltene Flöten von Carl Augustin Gremser aus Dresden zur Verfügung gestellt worden, »wovon 2 mit 3 Mittelstück sind. Eine mit acht Mittelstück in Elfenbein garnirt mit silbernen Klappen« sowie »1 Octavflöte mit silbernen Klappen«⁷¹. Als Kollegen im Flötenfach standen ihm offenbar der altgediente GEORG ZACHARIAS DENNER († 1778) und ab etwa 1775 JOSEPH WALDHAUSER zur Seite, die beide als zweite Flötisten immerhin ein Grundgehalt von 400 bis 440 fl. erhielten⁷².

Mit dem in Venedig geborenen GIOVANNI PALESTRINI (1744–1829) kam um 1772 ein Oboenvirtuose nach Regensburg, der nicht nur durch seine Konzertreisen in ganz Europa bekannt geworden war, sondern dessen »gefühlvoller Vortrag und die Leichtigkeit, dann [seine] ausserordentliche Fertigkeit, mit der er dieses Blasinstrument behandelte, und jede Schwierigkeit auf demselben überwand jedermann zur Verwunderung hin[riß]«. Laut Lipowsky »gefiel sein vorzüglich schöner Ton. [...] Nach Le Brun und Ramm, jenen zwei großen Künstlern auf der Oboe, wird man den Namen Palestrini immer mit ausgezeichneter Achtung nennen«⁷³. Mit einem Grundgehalt von 600 fl. zählte er zu den Spitzenkräften des Ensembles. Nach seiner Pensionierung blieb er mit der Familie in der Donaustadt und gab am 12. Mai 1822 im *Goldenen Kreuz* sein Abschiedskonzert, für das er offensichtlich ein von einem Unbekannten später als »Schwanengesang« bezeichnetes Konzertstück komponiert hatte⁷⁴. Im Oktober 1829 starb er im hohen Alter von 85 Jahren⁷⁵. Als zweiter Oboist spielte zunächst FRANZ oder GOTTFRIED MÜLLER († 1776), gefolgt von dem 1749 in Prag geborenen FRANZ HANISCH, der wie Palestrini mit bis zu 600 fl. Gehalt in den Listen geführt wird.

⁶⁹ Rudolphs Sohn Johann Anton (1770 – nach 1835) kam als Violinist um 1787 und blieb nach 1806 als Musikdirektor am Städtischen Theater in Regensburg.

⁷⁰ Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, S. 11.

⁷¹ Zit. nach: [5], S. 159.

⁷² Im Vergleich Agustinelli: 500 fl.

⁷³ Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, S. 234–235; Porträt siehe [5], S. 562.

⁷⁴ Heute in: D-Rp.

⁷⁵ Die letzte direkte Nachfahrin Palestrinis starb 1962 in Regensburg.

Als ersten Fagottisten nennt Lipowsky JOSEPH SCHMIDTNER (1748–1808), der ab ca. 1775 tätig war. Etwa zur selben Zeit – möglicherweise aber schon 1766/1769 – erhielt der aus Prag stammende Fagottist WENZEL KNISCHEK (1743–1806) eine Anstellung als zweiter Fagottist mit einem Gehalt von 400 fl. Beide blieben bis in die 1790er-Jahre aktiv. Knischek ist einer der wenigen Hofmusiker, die mehrfach ein beachtliches Zusatzhonorar für Kompositionen ausgezahlt bekamen. Seine sechs Klarinettenkonzerte führten in der Forschung zu der Vermutung, dass er offenbar auch ein hervorragender Klarinetist gewesen sein muss.

Schon zu einem frühen Zeitpunkt fanden Klarinetten und auch Bassetthörner in der Hofkapelle Verwendung. Dafür spricht nicht nur das früheste Klarinettenkonzert von Johann Stamitz⁷⁶, das in der Thurn und Taxis'schen Bibliothek in Regensburg erhalten ist, auch Theodor von Schachts *Sinfonie in F* mit der Stimmenbezeichnung »Corno di Bassetto« gilt mit dem Aufführungsvermerk vom 3. Februar 1772 als die früheste Partitur mit dieser Bezeichnung. In diesem Zusammenhang ist JOHANN PAUL PLEIDINGER zu erwähnen, dessen Instrument heute zu den ältesten noch erhaltenen Bassetthörnern gezählt wird. Er hat sich darauf als Thurn und Taxis'scher Musiker verewigt⁷⁷, ist allerdings in den Akten nirgends erwähnt. Ähnliches gilt für JOHANN SCHULTZ, der in einer auf den 13. Oktober 1772 datierten *Concertante B-Dur* von Theodor von Schacht als Klarinetist genannt wird, und der offensichtlich den spätestens ab 1782 tätigen zweiten Hofklarinetisten WOLFGANG WACK (ca. 1757 – nach 1811) unterrichtet hat⁷⁸, ansonsten jedoch nicht nachweisbar ist. Wack und sein Kollege JOHANN JOSEPH SCHIERL (1757–1797), dessen »milder Ton die Zuhörer verzauberte«⁷⁹, waren jene Musiker, die später wohl regelmäßig die Partien für das Bassetthorn gespielt haben.

Nicht unerwähnt bleiben darf in der Reihe der herausragenden Hofmusiker der hoch angesehene Cembalist JOHANN JAKOB PAUL KÜFFNER (1727–1786), der ab ca. 1755 mit ca. 400 fl. in fürstlichen Diensten stand und mit seinen sogar in Paris und Frankfurt am Main im Druck erschienenen Werken bekannt wurde. Er und sein ihm nachfolgender Sohn David Gottlieb (* ca. 1757) dürften »als Schöpfer des Claviergeschmacks, der gegenwärtig am taxischen Hofe herrscht«, mit ihrem Unterricht für die fürstliche Familie dazu beigetragen haben, dass insbesondere »das Clavier an diesem Hofe ausnehmend geschätzt und cultivirt«⁸⁰ wurde; ein Sachverhalt, der in den zahlreichen in der Thurn und Taxis'schen Bibliothek in Regensburg vorhandenen Cembalo-Konzerten Niederschlag gefunden hat.

Zeigt sich mit den hier genannten Musikern die über viele Jahre hinweg konstant hohe Qualität der Hofkapelle, so gilt dies sogar für jene Personen, die etwa mit der Pflege der Instrumente betraut waren, wie etwa FRANZ JAKOB SPÄTH (1714–1786) und CHRISTOPH FRIEDRICH SCHMAHL (1739–1814), die sich als Klavierbauer einen guten Namen gemacht haben. Für Mozart, dem im Oktober 1777 »die spättischen Clavier die liebsten«⁸¹ waren, und Christian Friedrich Daniel Schubart gehörten die Instrumente von Späth, neben jenen von »Frick in Berlin, Silbermann in Straßburg, Strouth in London und vor allen anderen Stein in Augsburg«, in die Reihe der »besten Fortepianos, die man kennt«⁸². Der von Späth und Schmahl entwickelte Tangentenflügel stellte in seiner Kombination

⁷⁶ Vgl. Gradenwitz, »The beginnings of clarinet literature«.

⁷⁷ Vgl. Grass/Demus, *Das Bassetthorn*, S. 50: »Jo. Paul Pleidinger, Mus. De S.A.S. Mons. Le Prince De La Tour Et Tassis A Ratisbonne«, und S. 262.

⁷⁸ Vgl. Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, S. 365.

⁷⁹ Ebd., S. 307.

⁸⁰ Schubart, *Ideen*, S. 190.

⁸¹ Mozart 1962, 2. Bd., Brief vom 17. 10. 1777, Nr. 352, S. 68.

⁸² Schubart, *Ideen*, S. 288.

von Klavichord, Cembalo und Hammerklavier eine für die Entwicklung des Klavierbaus wichtige Entwicklungsstufe dar, ohne sich allerdings langfristig durchsetzen zu können.

Die zentrale Figur der Thurn und Taxis'schen Hofmusik war ab 1773 der Musik- und Theaterintendant Freiherr THEODOR VON SCHACHT (1748–1823). In Straßburg als Sohn des württembergischen Kammerherrn Karl Ludwig von Schacht geboren, kam er bereits 1756 in die Thurn und Taxis'sche Hofpagerie nach Regensburg, wo er vermutlich durch Küffner und Riepel auch Musikunterricht genoss. Um 1766 kam er offensichtlich an den Stuttgarter Hof, wo er weiteren Unterricht durch Niccolò Jommelli erhielt⁸³. Spätestens 1769 war Schacht als Kavalier in Diensten von Fürst Carl Egon von Fürstenberg-Stühlingen, der in Wetzlar im kaiserlichen Auftrag die Visitation des Reichskammergerichtes durchführte. 1771 kehrte er an den fürstlichen Hof nach Regensburg zurück und übernahm hier im Jahr 1773 nach Wiener Vorbild als »cavaliere di musica« die Leitung der gesamten Hofmusik. Als Dienstvorgesetzter hatte er offensichtlich auch die Rechtsprechung über die Mitglieder der Hofkapelle inne⁸⁴. Nach seiner Pensionierung am 25. November 1805 ging er für mehrere Jahre nach Wien, kehrte um 1812/1813 nach Scheer (Schloss Scheer) zu seiner Familie zurück. Seinen Lebensabend verbrachte er zusammen mit seiner Frau ab 1819 in Regensburg, wo er am 20. Juni 1823 starb.

Mit Theodor von Schacht begegnet uns ein typischer Vertreter des Hofadels, der mit zahlreichen Hofämtern verschiedenste Aufgaben übernahm⁸⁵. Im Zentrum stand allerdings das Musikdepartement, für das er nicht nur die gesamte Organisation (z. B. des italienischen Opernbetriebs) übernahm, sondern mit vielen eigenen Kompositionen, darunter Sinfonien, Konzerte und Opern, wesentlich zur Erweiterung des Repertoires beitrug. In seinem deutlich erkennbaren Dienstfeifer sorgte er zwar mittels seiner bisweilen dubiosen, zum Zweck der eigenen Bereicherung (Schuldentilgung) verschleierte Beschaffungspraxis für bis heute nachwirkende Probleme in der korrekten Zuordnung mancher Musikalien, andererseits schuf er zugleich die Grundlagen für die noch heute bestehende Musiksammlung mit ihren unzähligen Sinfonien, Konzerten und Opern auch der großen europäischen Meister.

VI. Fürstliches Mäzenatentum zwischen Hoftheater und Reichstagstheater

Wandertruppen unter fürstlichem Schutz

Eine besondere Bedeutung für das Kulturleben in der Stadt des Immerwährenden Reichstages hatte traditionell das Theater, das geprägt war einerseits durch durchreisende Schauspielergesellschaften, andererseits durch die verschiedenen Schultheater, die mit ihren alljährlichen Aufführungen großes Aufsehen erregten und bis zur Auflösung des Reiches eine wichtige, vom Hof des Prinzipalkommissars unabhängige Konstante im reichsstädtischen Kulturleben darstellten. Dies gilt gleichermaßen für die Theater im reichsstädtisch-protestantischen *Gymnasium poeticum*, im fürstbischöflichen Seminar, in der Jesuitenschule St. Paul, im Reichsstift St. Emmeram oder im Benediktinerkloster Prüfening.

⁸³ In einem in Wien erschienenen Druck bezeichnete sich Theodor von Schacht als »scolare di Nicola Jomelli«, zit. nach: Färber, »Der fürstlich Thurn und Taxissche Hofkomponist Theodor von Schacht«, S. 16.

⁸⁴ Ebd., S. 22.

⁸⁵ 1779: Reisemarschall, 1790: Geheimer Rat und 1795: Oberstallmeister.

Schon während des Dreißigjährigen Krieges hatte die regelmäßige Anwesenheit des kaiserlichen Hofes die Stadt zu einem der ersten Orte nördlich der Alpen gemacht, in dem vor den versammelten Kurfürsten und Fürsten des Reiches die Frühformen der Oper (Februar 1723: *Inventione in musica*) ebenso wie die ersten großen Prunkopern (Februar 1653: Antonio Bertalis *L'inganno d'amore*) aufgeführt wurden. Und bereits in dieser Zeit zog es hochrangige Theatertruppen wie jene von Pier Maria Cecchini (1613), Charles Spencer (1613), Hans Mühlgraf (1630) oder Georg Jolly (1653) hierher. Mit dem nicht mehr endenden Reichstag von 1663 (daher später ›Immerwährender Reichstag‹) übernahmen offensichtlich nun die jeweiligen Prinzipalkommissare diese durch den Kaiserhof vorgeprägte Funktion, die jedoch nur anhand weniger Quellen nachweisbar ist⁸⁶. Gerade die Feiern zu den kaiserlichen Namens- und Geburtstagen waren stets ein Höhepunkt im Jahresverlauf gewesen, zu denen etwa durch verschiedene Schauspielergesellschaften oder Laienvereinigungen *Der Flüchtige Virenus* (1686), *Das Lob-Opffer der Jahreszeiten* (1692) oder *Der um den kayserlichen Tugendruhm streitende Himmel* (1692) aufgeführt wurden. Der spätere Kasseler Hofkapellmeister Ruggiero Fedeli empfahl sich 1690 mit seiner Operntruppe den Reichstagsgesandten mit der Auf-führung der opera pastorale *Silvia*, und der aus Prag kommende Opernimpresario Antonio Denzi⁸⁷ gab mit seiner Truppe anlässlich der Feiern zu den Geburtstagen von Kaiser Karl VI. und seiner Frau Elisabeth Christina (1733) die beiden Opern *Il condannato innocente* und *Filindo*.

Es scheint, als ob die Stadt Regensburg durch den Reichstag lange Zeit ein besonderer Anziehungspunkt für die fahrenden Theatergesellschaften war, die hier vor dem gesandtschaftlichen und reichsstädtischen Publikum nicht nur eine lukrative Auftrittsmöglichkeit erhielten, sondern die wohl auch – vergleichbar der erwähnten Funktion des Thurn und Taxis'schen Hofes für die durchreisenden Virtuosen – auf Engagements in anderen Teilen des Reiches hofften, für die sie von hier aus empfohlen werden konnten. Unter den anwesenden Theaterprinzipalen sind durchaus prominente Namen zu finden, wie beispielsweise Elisabeth Velten, Heinrich Rademin, Gottfried Prehauser oder Friederike Caroline Neuber⁸⁸.

Mit der Übersiedlung der Fürsten von Thurn und Taxis erhielt das Theaterwesen in Regensburg jedoch eine neue Basis, die sich schon bei den Vorbereitungen des Umzuges des Hofes zeigte: Fast zeitgleich mit den umfangreichen Umbaumaßnahmen für die künftige Residenz von Fürst Alexander Ferdinand im sog. *Freisinger Hof* wurde auf dessen Anweisung hin in den Gebäuden des Gasthofes *Zum Goldenen Kreuz* ein neues Theater mit einer Größe von ca. 25m x 13m x 6m eingerichtet, das bereits am 27. Dezember 1748 durch die zusammen mit dem fürstlichen Hof gekommene Truppe von Franz Schuch »unter einer unbeschreiblichen Frequenz Hoher und Niederer«⁸⁹ eröffnet wurde. In den Jahren bis 1760 traten hier unter fürstlichem Schutz u. a. folgende Impresarii mit ihren Opern- und Schauspieltruppen auf: Franz Anton Nuth (1748), zum wiederholten Male Antonio Denzi (1748), Johann Michael Brenner (1753), Johann Felix Kurtz gen. Bernadon (1753), Girolamo

⁸⁶ Vgl. [5], S. 54–78.

⁸⁷ Denzi zählte zu den führenden Opernprinzipalen der Zeit. Nach der Übernahme der Truppe von Antonio Peruzzi hatte er die böhmische Hauptstadt Prag (Sporck'sches Theater) binnen weniger Jahre (mit Unterstützung durch Antonio Vivaldi) zu einem wichtigen Zentrum der italienischen Opernpflege gemacht. Bereits 1733 und 1747 ist ein Gastspiel in Regensburg überliefert, das unter dem besonderen Schutz des Prinzipalkommissars Fürst Frobenius Ferdinand von Fürstenberg stand (vgl. [5], S. 70–74).

⁸⁸ Für eine generelle Übersicht der in Regensburg anwesenden Theatertruppen siehe [5], S. 553–554.

⁸⁹ Zit. nach: [5], S. 96.

Bon⁹⁰ (1753–1755/1756), möglicherweise auch Giovanni Locatelli (1756) sowie Franz Gerwald Wallerotty (1760).

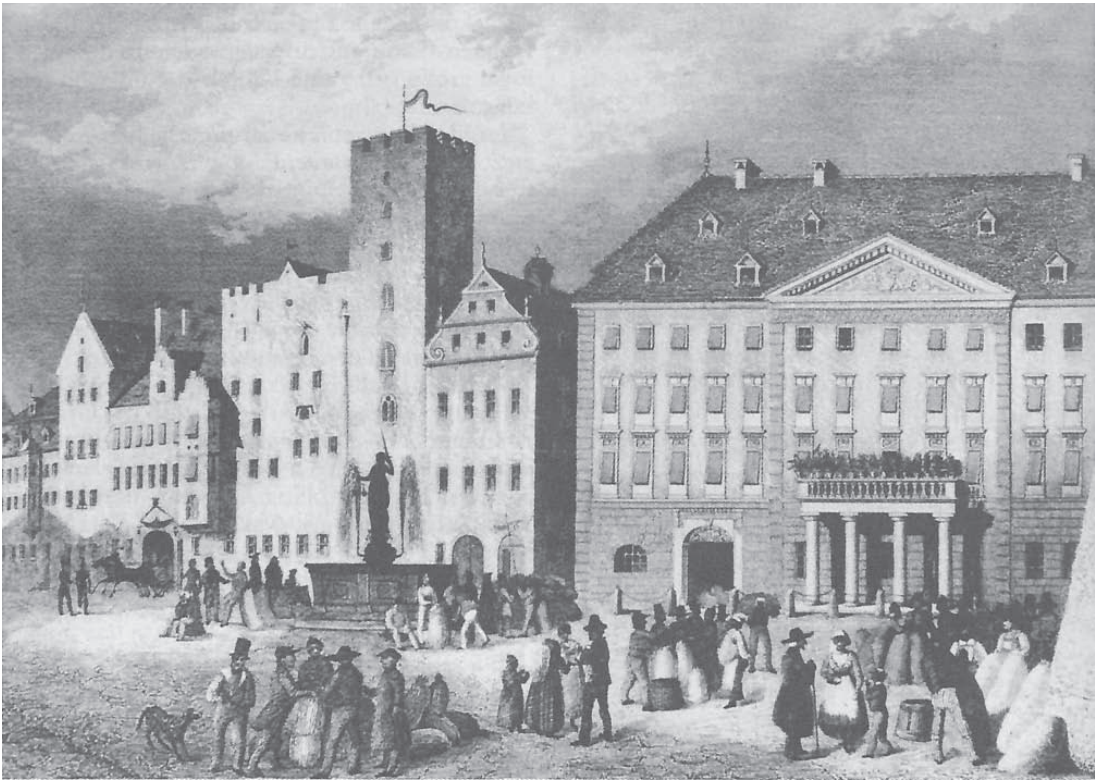


Abb. 3. Gasthof *Zum Goldenen Kreuz* (links), Stich von Emil Höfer und Hans Kransberger, Stahlstich um 1840 (© Regensburg, Historisches Museum)

Wie sehr von Seiten des fürstlichen Hofes dieser neue Theaterbetrieb von Anfang an nicht als ein ›Hoftheater‹ im eigentlichen Sinn, sondern als ein ›Reichstagstheater‹ verstanden wurde, das de facto vom Mäzenatentum des Prinzipalkommissars abhängig war, zeigt der ausdrückliche Hinweis des Fürsten, dass der Theaterbau »theils zu der selbst eigenen, wie auch der Reichstagsgesandten Unterhaltung, theils aber auch zu dem Ende und hauptsächlich [geschehe], damit dabei die Gelegenheit noch mehrers erleichtert werden möchte, dass bei vorfallenden Allerhöchsten Kayserlichen

⁹⁰ Mit ihren hervorragenden Gesangskräften und ihrem speziellen Repertoire an Opern von Johann Adolf Hasse zählte diese Truppe zu den bedeutendsten der Zeit. Girolamo Bons Ehefrau Rosa Ruvinetti hatte sich zusammen mit ihrem weithin berühmten Sängerkollegen Domenico Cricchi in Oberitalien einen Namen als Interpretin der neuesten Intermezzi Hasses gemacht und nach der Eheschließung (1735) mit ihrem Mann, der als herausragender Bühnenbildner bekannt war, eine Truppe zusammengestellt, die durch ihre Gastspiele in St. Petersburg (1735–1746), Dresden (1746–1748) und an der Hofbühne Friedrichs II. in Potsdam und Berlin (1748–1751?) wesentlich zur Verbreitung der italienischen Intermezzi in Europa beigetragen hat. Nach ihrem Aufenthalt in Regensburg wurden die Bons zunächst am Bayreuther Hof engagiert, später gelangten sie nach Wien, wo Rosa Bon-Ruvinetti 1759 erneut mit Domenico Cricchi in den Repertoirestücken *Il conte immaginario* und *Madame Vezzosa* auftrat. In der Spielzeit 1761/1762 wurde sie zusammen mit ihrer Tochter Anna Bon für das Ensemble am Burgtheater engagiert. Dies legte wohl den Grundstein für die späteren erfolgreichen Gastspiele in Pressburg und Eisenstadt (Sommer 1762) sowie letztlich auch für das langjährige Engagement auf Schloss Esterháza.

Geschäften dieselbe mit diesem oder jenem Gesandten dem Erfordernisse nach mit wenigem Aufsehen die benöthigte Unterredung pflegen könnte«⁹¹.

Immer wieder kam es wegen des fürstlichen Engagements von Theatertruppen zu heftigen Auseinandersetzungen mit dem Magistrat der Stadt, der auf der seit 1614 rechtlich verbrieften Oberhoheit über das Theaterwesen beharrte und häufig die direkt mit dem fürstlichen Hof geschlossenen Gastspielverträge nicht anerkannte. In der Folge wurde den Bürgern bisweilen sogar der Besuch der Vorstellungen unter Androhung von Strafen verboten und die Plakate durch städtische Bedienstete entfernt⁹². Mehrfach intervenierte daraufhin der Wiener Kaiserhof zugunsten des Prinzipalkommissars gegen diese provozierende Praxis des Magistrats. Zentraler Punkt war dabei stets die Frage nach der zuständigen Jurisdiktion über die Theatertruppen und die mit Zahlungen an das städtische Ungeldamt verbundene Aufenthalts- und Auftrittsgenehmigung durch die Stadt.

In den fast vierzig Jahren des kostenintensiven fürstlichen Engagements (1748–1786) war der Besuch der Vorstellungen praktisch allen Personen (d. h. von Stand) erlaubt, die das Eintrittsgeld bezahlen konnten. Selten übernahm der fürstliche Hof jedoch alle laufenden Kosten, sondern er bezuschusste die jeweils engagierten Schauspiel- und Operntruppen, die einen Teil des Budgets durch Abonnements und andere Eintrittsgelder selbst erwirtschaften mussten. Etwaige Verluste wurden allerdings vom Hof in der Regel ausgeglichen, was zur Folge hatte, dass die Kosten für das Theaterwesen meist den ursprünglich von der fürstlichen Verwaltung vorgesehenen Etat deutlich überstiegen.

Lediglich in den insgesamt sechs Jahren des (später noch genauer zu erläuternden) italienischen Opernbetriebes (1774–1778, 1784–1786) waren die Ensemblemitglieder direkt am Hof angestellt und der gesamte Betrieb im Stil einer Hofoper organisiert. Der nach einer das Reichstagszeremoniell beachtenden strengen Sitzordnung geregelte Besuch dieser Opernaufführungen war für das nun ausgewählte Publikum – die Mitglieder des Hofes, des Reichstages oder der hohen Stände – kostenlos. Die strittige Frage zur Jurisdiktion über die Opersänger wurde in diesem speziellen Fall vertraglich mit der Stadt insofern geregelt, als sie »die dermalen in Hochfürstl. Dienste getretene und von Ihro Durchl. besoldeten Italienische Musicanten nicht tangiere, [...] so lang selbe in dieser Qualität und Eigenschaft verbleiben«⁹³. Gleichzeitig wurde im Vertragstext aber genauestens festgelegt, dass »die anderen Com[o]edianten zu ertheilende Verwilligung in Ansehung deren ausserhalb des Ballhauses aufzuführenden spectacle [davon] frey und unbenommen bleibt«⁹⁴.

Die Monopolisierung des Theaterlebens

Das Jahr 1760 markiert mit der Einrichtung einer comédie française nach Wiener Vorbild eine wichtige Zäsur im fürstlichen Engagement um das Theaterleben. Das Theater im *Goldenen Kreuz* wurde aufgegeben und das angemietete reichsstädtische Ballhaus in der Nähe der fürstlichen Residenz in ein den hohen Ansprüchen genügendes Opernhaus mit daran angeschlossenen Räumlichkeiten für Karten- und Billardspiel umgebaut⁹⁵. Somit wurde das zentrale Theatergebäude in die unmittelbare Nähe der fürstlichen Residenz verlegt und zugleich aus dem lokalen Zentrum der Reichstadt entfernt. Acht Jahre später ließ Fürst Alexander Ferdinand den Betrieb an der alten Spielstätte

⁹¹ Zit. nach: [5], S. 92.

⁹² Ebd., S. 105–109.

⁹³ Zit. nach ebd., S. 152.

⁹⁴ Zit. nach ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 109–131.

sogar verbieten und mögliche konkurrierende Theatertruppen zwangsweise an das neue Theater verweisen; diese Anweisung erfolgte allerdings nur auf indirektem Weg über den Magistrat, der dieser Regelung durch kaiserlichen Druck lediglich zustimmen ›durfte‹ und sie nach außen hin zu vertreten hatte. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war die offiziell immer propagierte Oberhoheit des Magistrats über das städtische Theaterwesen unterwandert und faktisch außer Kraft gesetzt. Die nahezu völlige Monopolisierung des Regensburger Kulturlebens durch den Prinzipalkommissar war damit erreicht.

Mit der Eröffnung des neuen Opernhauses am 27. November 1760 durch die Komödiantentruppe von Charles Forment begann eine fast 14 Jahre währende Phase der Pflege der opéra comique und der französischen Schauspiele. Nachdem sich in den Jahren bis 1769 allerdings die zunächst ausgeübte Oberaufsicht durch einen Hofbeamten offensichtlich nicht bewährte, übernahmen ab der Spielzeit 1769/1770 führende Mitglieder der französischen Bühne die Direktion: François Dupuis und Pierre Guillaume Oyez (1769/1770), le Bauld (1770/1771), François Louis Bailly (1771/1772), erneut Dupuis und Joseph le Tourneur, gen. Valville (1772/1773). Anhand der überlieferten Musikalien- und Planungslisten zeigt sich, dass das Repertoire in diesen Jahren nicht nur überaus modern und ambitioniert war, sondern dass man sich etwa 1771/1772 offenbar sogar imstande sah, innerhalb von nur zwei Monaten 25 verschiedene Opern von Grétry, Monsigny, Philidor oder Duni zeigen zu können⁹⁶.

Angesichts der besonderen Situation in Regensburg, wo die französische Gesandtschaft stets sehr hochrangig vertreten war und somit die französischen und habsburgischen Interessenssphären direkt aufeinandertrafen, ist es durchaus denkbar, dass die comédie française des kaiserlichen Prinzipalkommissars aus Paris und Wien gleichermaßen besondere Unterstützung erhielt und somit zu einem wichtigen Bindeglied einer denkbaren Achse Paris–Regensburg–Wien wurde. Die Indizien sprechen jedenfalls dafür, denn einerseits setzte sich das Personal teilweise aus ehemaligen Wiener Ensemblemitgliedern zusammen (z. B. Mlle. Dorcey, Jean François Duclos, die Familie Oyez, der Schauspieler Neuville), weshalb wohl einige Notenhandschriften aus dem direkten Umfeld Christoph Willibald Glucks nach Regensburg gelangten⁹⁷; andererseits scheinen auch die persönlichen Kontakte der Theaterdirektoren nach Paris sowie die Unterstützung durch den französischen Gesandten mitverantwortlich gewesen zu sein, dass manche Werke Pariser Provenienz erst in Regensburg und dann erst in Wien gezeigt wurden.

Auf der Basis der derzeitigen Quellenlage ist allerdings nicht erkennbar, inwieweit die fürstliche Hofkapelle in das bisher geschilderte Theaterleben intensiv eingebunden war. Da es sich immer um Theatertruppen handelte, die sich meist unter Oberaufsicht des fürstlichen Hofes weitgehend selbst organisierten, erscheint die von Sigfrid Färber 1936 erstmals geäußerte Vermutung einer Mitwirkung der Hofkapelle, insbesondere bei der comédie française, heute als sehr spekulativ⁹⁸.

⁹⁶ Für das französische Opernrepertoire vgl. [5], S. 144–145; für die Planungsliste (1772) ebd., S. 521–522.

⁹⁷ Es handelt sich um die für die Gluck-Forschung wichtigen Materialien zu *Le caduc dupé*, *Le Diable à quatre* und *La Rencontre imprévue*.

⁹⁸ Vgl. [3], S. 19–20.

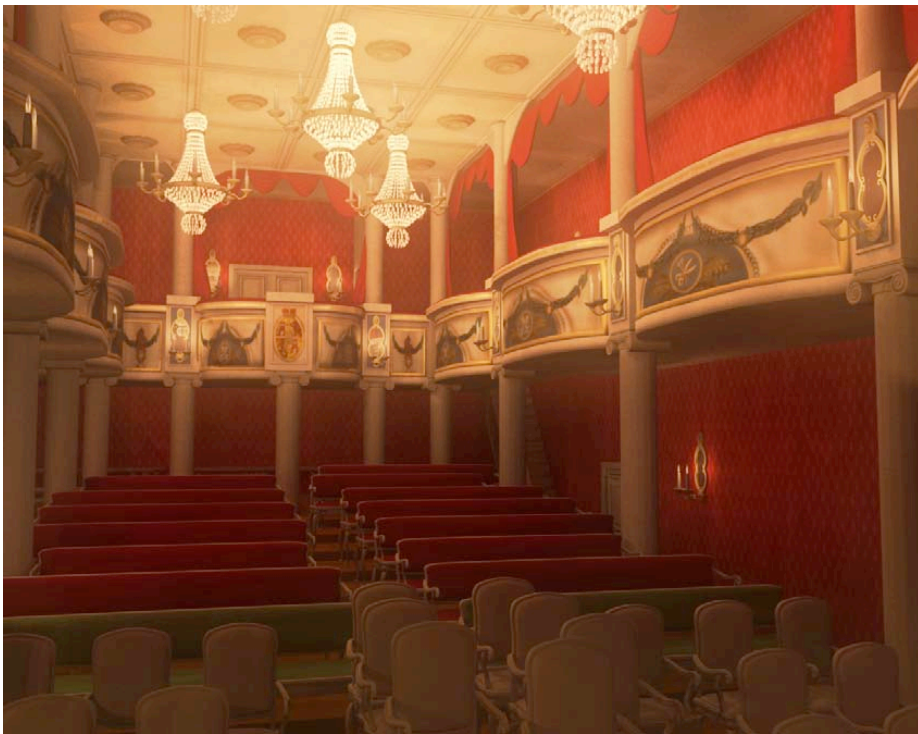


Abb. 4a–b. Der Innenraum des fürstlichen Ballhauses um 1784
(© 3D-Rekonstruktion von Martin Dechant aus dem Jahr 2010, Regensburg)

Opern- und Theaterleben unter reichspolitischen Vorzeichen

Es ist aus heutiger Sicht sehr auffallend, dass sich die Entwicklungslinien der Wiener und Regensburger Opern- und Theatergeschichte für die Zeit von etwa 1760 bis 1786 nahezu deckungsgleich überlagern. Ganz offensichtlich folgte der Prinzipalkommissar mit einem gewissen, aus organisatorischen Gründen notwendigen Abstand exakt jenen Veränderungen, die nach dem französischen Theater (Wien: 1752, Regensburg 1760) zu einem italienischen Hofopern-Betrieb (Wien: ab 1772, Regensburg: ab 1774), zu einem deutschen Nationaltheater (Wien: ab 1776, Regensburg: ab 1777/1778) und wiederum zu einem italienischen Opernbetrieb (Wien: ab 1783, Regensburg: 1784–1786) geführt hatten. Diese Parallelität fällt seit etwa 1775 zusammen mit einer überaus bewegten Phase der kaiserlichen Reichspolitik, in der mit dem in Geheimverhandlungen betriebenen ›Bayerischen Tauschprojekt‹ nicht nur der Bayerische Erbfolgekrieg (1778) ausgelöst wurde, sondern auch mit der daraus resultierenden Gründung des antikaiserlichen Fürstenbundes 1785 die Reichspolitik Kaiser Josephs II. endgültig zum Scheitern verurteilt war.

Die politischen Ereignisse beeinflussten spürbar das Theaterleben in Regensburg. Die italienischen Opernaufführungen am Ende der Sitzungstage der Reichsversammlung (Montag und Freitag) wurden gleichsam zum Bestandteil des ›Reichstagszeremoniells‹, während der Spielbetrieb in den ›Reichstagsferien‹ (Mai bis Oktober) nur Sonntags aufrechterhalten wurde. Daher waren die Aufführungen für das streng nach den zeremoniellen Kriterien des Hofes und des Reichstages ausgewählte Publikum grundsätzlich kostenlos. Doch obwohl der Opernbetrieb nach der Eröffnung im April 1774 ganz offensichtlich geduldet war, geriet er ab 1776/1777 zunehmend ins Visier der Reichstagsgesandten, die gegenüber dem Prinzipalkommissar bald den Wunsch nach einem deutschen Nationaltheater äußerten. Unter dem Eindruck der Einrichtung des kaiserlichen Nationalspiels in Wien wurde der fürstliche Hof tatsächlich aktiv und begann mit entsprechenden Maßnahmen. Zunächst konnte im März 1777 der Mannheimer Theaterdirektor Theobald Marchand mit einem ab 1. März 1778 laufenden Drei-Jahres-Vertrag zur »Aufführung deren Operettes comiques, Drames und kleineren, auch größeren Comoedien de Caractere, und was man haut comique nennet, [sowie] Ballets«⁹⁹ verpflichtet werden. Doch wurde dieser Vertrag nach hier nicht näher zu erläuternden Geheimverhandlungen zwischen den Höfen in Mannheim, Regensburg und Wien und nach einem persönlichen Bittschreiben Carl Theodors im August 1777 wieder aufgelöst¹⁰⁰. Welcher hohe Anspruch an die neu einzurichtende Nationalschaubühne von Seiten des Prinzipalkommissars gestellt wurde, zeigt sich daran, dass man als Ersatz für Marchand ganz ambitioniert an eine Verpflichtung von Abel Seyler oder Konrad Ekhof dachte. Der letztlich aber als Theaterdirektor engagierte Andreas Schopf, der zuvor mit seiner Truppe in Innsbruck und Augsburg sehr erfolgreich gewesen war, galt daher nur als eine Notlösung, die allerdings bis 1784 Bestand haben und im ganzen Reich für positives Aufsehen sorgen sollte, während man den davor und danach eingerichteten italienischen Opernbetrieb des Fürsten in den Berichten der Theaterzeitschriften nahezu stillschweigend übergang und den wiederholten Wechsel zur italienischen Oper (1784) in der Berliner *Litteratur- und Theaterzeitung* sogar als »politischen Purzelbaum«¹⁰¹ bezeichnete.

Die politische Konnotation zeigt sich in dem Theaterkampf besonders dadurch, dass dieser maßgeblich von Seiten des preußischen Gesandten Saltzmann und des kurbayerischen Gesandten von Lerchenfeld geführt wurde. Nach der für sie enttäuschenden Schließung der fürstlichen Nationalschaubühne, die sie vehement zu verhindern versucht hatten, sorgten sie dafür, dass die Reichstags-

⁹⁹ Zit. nach: [5], S. 210.

¹⁰⁰ Für die gesamte Vertragsangelegenheit siehe: [5], S. 209–215.

¹⁰¹ Zit. nach: ebd., S. 288.

gesandten den fürstlichen Opernbetrieb der Jahre 1784 bis 1786 boykottierten und stattdessen in einigen Wirtshäusern der Stadt deutsche Schauspielergesellschaften engagierten. Diese offene Konfrontation erlebte ihren Höhepunkt zeitgleich mit dem Höhepunkt der politischen Auseinandersetzungen des Kaiserhofes mit den Reichsständen 1785/1786. Das Ergebnis war in beiden Fällen ähnlich: Da für den Kaiser spätestens mit der vollzogenen Gründung des preußisch dominierten Fürstenbundes eine aktive und erfolgreiche Reichspolitik praktisch nicht mehr möglich war, beendete konsequenterweise auch der kaiserliche Repräsentant am Reichstag wenig später ein fast 40-jähriges Engagement für das Opern- und Theaterwesen, das seine prokaiserliche Repräsentationsfunktion längst verloren hatte. Fürst Carl Anselm verfügte daher im Sommer 1786, die »italienische opera noch vor Ablauf der dem Personal zugestandenen Contract-Zeit, und zwar sogleich zu verabschieden, anbey auch keine eigene Schauspielergesellschaft zu unterhalten«¹⁰², und trat im Kulturleben der Stadt in die Reihe der Gesandten zurück. Den engagierten Opersängern und Tänzern wurden daraufhin die vertraglich zugesagten Restgagen ausgezahlt. Sein Engagement für das Theater beschränkte er in den folgenden Jahren auf einen für den Prinzipalkommissar standesgemäßen Abonnementbeitrag.

Auch wenn in den Jahren nach 1786 mit Emanuel Schikaneder, Roman Waitzhofer oder Giuseppe Voltolini durchaus Theaterdirektoren von Rang den Betrieb im Ballhaus-Theater in Eigenregie¹⁰³ weiterführten und auch mehrere namhafte Schauspieler des Weimarer Hoftheaters¹⁰⁴ längerfristig engagiert waren, so konnte die Qualität der Opern- und Schauspielaufführungen nur noch sporadisch gehalten werden. Für die negative Entwicklung bis 1804 waren wohl im Wesentlichen die ständigen Intrigen und Querelen innerhalb der Gesandtschaft und der Theatertruppen verantwortlich, durch die nicht nur die tägliche Arbeit behindert, sondern auch die für eine positive Entwicklung notwendige Kontinuität im Theateralltag verhindert wurde.

Manches deutet darauf hin, dass parallel dazu der fürstliche Hof aber nach wie vor interne Opernaufführungen (z. B. Mozarts *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail* oder Touchemoulins *I furori di Orlando*) mit der Hofkapelle, den Hofgängern und einigen dilettierenden Adligen veranstaltete. Doch wie regelmäßig und in welchem Umfang diese tatsächlich stattgefunden haben, ist in den Akten nicht mehr nachweisbar.

¹⁰² Zit. nach: ebd., S. 321.

¹⁰³ Die in der Forschung immer wieder betonte Rolle Schikaneders als fürstlicher Theaterdirektor basiert auf der falschen Einschätzung der Situation. Denn Fürst Carl Anselm stellte lediglich das vom Hof weiterhin angemietete Ballhaus als Theater zur Verfügung und beteiligte sich ansonsten an den Kosten der als freie Unternehmer agierenden Theatertruppen nur mit einem festgesetzten Abonnement-Betrag, der auch für Schikaneders Nachfolger beibehalten wurde. Keine der nach 1784 auftretenden Schauspielergesellschaften erhielt einen mit dem fürstlichen Hof geschlossenen Engagementvertrag (wie etwa noch Andreas Schopf, 1777–1784); ebd., S. 347.

¹⁰⁴ Dazu gehörten: Friedrich Domaratius, Franz Anton und Elisabeth Gatto, Jakob und Karoline Amor und Johann Joseph Mattstedt mit seiner Frau Anna Theresa.

Nachricht:



Sinnach Seine Hochfürstliche Durchlaucht der Herr
 Prinzipal-Kommissarius Fürst von Thurn und Taxis etc. etc.
 einem hohen und geneigten Publicum eine italiänische Opera frey und unent-
 geltlich geben werden, welche den 14 April ihren Anfang nehmen, und wöchentlich Montags und
 Freytags, Abends um 5. Uhr, continuiren soll; Als haben sich Seine Hochfürstl. Durch-
 laucht dahin gnädigst erkläret: Daß

das ganze Parterre Höchstdero Person, denen hohen Gesandtschaften und Noblesse, als übrigen - in öffentlichen
 und andern angesehenen Privat-Characteren stehenden - auch sonstigen Honoratoribus gänzlich gewidmet seyn sollte;
 doch behalten sich Seine Hochfürstliche Durchlaucht ausdrücklich bevor, daß vom Theater an, nebst den kurzen
 Seiten- und Querbänken, auch auf den ersten 3 Bänken bloß jene Platz nehmen, welche den herkömmlichen Zutritt in
 die öffentlichen Gesellschaften bey Hofe haben.

Wenn Fremde von Character die Opera besuchen wollen, so haben sich solche vorher bey dem Hochfürstl. Hof-Cavalier,
 Herrn Baron von Tierclaes, zu melden, allwo sie sodann ein Billet, und durch solches den Eintritt nach der bestge-
 setzten Verhältniß, erhalten werden.

Es wird sich verbethen - und nicht gestattet, unter irgend einem Vorwand, Kinder oder Unerwachsene auf diesen Platz mit-
 zunehmen, da für junge und unerwachsen, sowol von hohen Gesandtschaften als Noblesse die Neben-Loge rechter
 Hand zu ihrem Platz bestimmt ist.

Denen hiesig- und fremden Herren Kaufleuten, Bürgern und sonst honetten Personen, ist die linke Gallerie angewiesen/
 und haben solche Tags vor der Opera, Morgens um 10 Uhr, sich der Billets willen, bey dem Hochfürstl. Herrn Post-
 Official, Prechtl, zu melden, als welchem solche auszutheilen anbefohlen - und hierüber instruiert ist.

Allen wirklichen Herren Haus-Officianten, sowohl von Seiner Hochfürstl. Durchlaucht, denen hohen Gesandten, als Nobles-
 se, ist die Gallerie rechter Hand gänzlich und für sie allein angewiesen; und will man dabey jedermann gewarnt haben,
 sich nicht unter falscher Vorgebung einzuschleichen, indem eine solche Person sich die Folgen einer Unannehmlichkeit selbst
 zuzuschreiben hat. Hierüber ist dem Herrn Haushofmeister Joulja die Obacht aufgetragen.

Das Opernhaus wird eine Stunde eher eröffnet, als die Opera anfängt; es haben die Liebhaber der Opera also Zeit ge-
 nug, sich auf ihre bestimmte Plätze zu begeben; und wird sich daher alles unnöthige Zudringen und Unbescheidenheit gegen
 die da aufgestellten Wachen verbethen, da ansonsten die Wachen sich des - ihnen zustehenden Rechts, zur Erhaltung guter
 Ordnung bedienen werden. Ubrigens finden die Aufhebungen der Plätze nicht mehr statt.

Seine Hochfürstliche Durchlaucht haben auch Ihren Bedienten verbotzen, sich nicht mehr in dem Parterre vor-
 zudrängen, sondern sogleich nach der Opera ausserhalb zu ihren Wagen sich zu verfügen.

So will man die hohen Gesandtschaften gleichermaßen geziemend ersucht haben, ihre Bediente auf gleiche Weise nach-
 drücklich anzuweisen, damit in keinerley Art die nöthige Ab- und Zugänge des Parterre, wie bis anher geschehen, ge-
 sperret werden, wozu die Wache um so mehr angewiesen, genau darob zu halten; als der Dienerschaft ganz allein der
 bisherige Platz hinter dem Parterre fernerhin angewiesen verbleibt.

Sunde in die Opera mitzunehmen ist für allezeit verbotzen, so wie auch zu Verhütung aller Feuersgefahr niemand erlaubt
 ist, mit einer brennenden Flambeau an das Opernhaus zu schlagen, und hat dieserwegen die allda aufgestellte Wache
 den ernstlichen Befehl, solches nicht zu gestatten, sondern im Fall es doch geschehen sollte, sogleich anzuzeigen.

Regensburg, den 12^{ten} April 1784.

NB. Währenden Sommer-Monathen vom 1^o May bis ult. Octobris wird nur alle Sonntag gespielt.

Abb. 5. Anschlagzettel zur Wiedereröffnung der fürstlichen *Opera Buffa* vom 12. April 1784
 (© Regensburg, Staatliche Bibliothek)

Die Hofkapelle als Opernorchester

Für die Mitglieder der Hofkapelle bedeuteten die bewegten Jahre zwischen 1774 und 1786 einen erheblichen Mehraufwand, denn mit dem unter den Reichstagsgesandten höchst umstrittenen italienischen Hofopernbetrieb (1774–1778 und 1784–1786) erwuchsen neue Aufgabenbereiche, die neben den ohnehin zahlreich existierenden Verpflichtungen nun auch die intensiven Probenarbeiten und die Opernaufführungen enthielten. Der Umfang dieses Mehraufwandes lässt sich anhand des Sachverhalts erahnen, dass jedes Jahr etwa 12 Opern neu in den Spielplan aufgenommen wurden, die bei stets gleichem Publikum im häufigen Wechsel gespielt werden mussten. Dabei handelte es sich um ein modernes Buffa-Repertoire, das mit Werken von Paisiello, Cimarosa, Salieri, Anfossi oder Sarti durchaus mit anderen Opernbetrieben in Wien, Dresden, Mannheim, München oder Esterháza vergleichbar war. Hinzu kamen einige Opern von Theodor von Schacht oder Joseph



Abb. 6. Maddalena Allegranti (1754 – nach 1801),
Stich von Francesco Bartolozzi, 1783, nach Richard Cosway
(© Privatbesitz)

Esterháza engagiert war und seit 1766 am Thurn und Taxis'schen Hof gemeinsam mit ihrem späteren Ehemann Henri-Joseph de Croes wirkte; Maria Anna Tauber, die später ebenfalls nach Esterháza und Wien ging und als Ehefrau des früheren Esterházy'schen Operndirektors und nachmaligen Taxis'schen Postbeamten Carl von Pauersbach später nach Regensburg zurückkehrte. Des Weiteren sind zu erwähnen: Domenico Friggieri, der als erfolgreicher Tenor und Librettist von Stuttgart kommend wohl seit ca. 1766 in Regensburg war und bis in die 1790er-Jahre blieb; Giacomo Lam-

Touchemoulin, die ebenfalls eine positive Aufnahme fanden. Das erhaltene Aufführungsmaterial zeugt von einer intensiven Beschäftigung mit der zeitgenössischen Opernpraxis. Viele der gespielten Werke wurden mit Einlagearien oder anderen Veränderungen an die lokale Bühnensituation angepasst; nicht im Sinne einer Vereinfachung, sondern eher zugunsten einer dem Rahmen der Aufführung angemessenen Erweiterung (z. B. auch mit zusätzlichen Chören oder Balletteinlagen)¹⁰⁵.

Die musikalische Qualität dürfte höchsten Ansprüchen genügt haben, hatte doch der seit 1773 amtierende Musik- und Theaterintendant Theodor von Schacht für beide Phasen des Opernbetriebes namhafte Sängerinnen und Sänger engagieren können: Für die erste Phase (1774–1778) waren u. a. engagiert: Maddalena Allegranti, Schülerin von Ignaz Holzbauer, die später in London und Dresden große Erfolge feiern konnte; Maria Antonia Brunetti aus Neapel, die als Hofsängerin in Regensburg blieb; Maria Auguste Houdière, die 1762 in

¹⁰⁵ Der Umfang des Quellenmaterials ließ bisher nur für einige ausgewählte Werke die detaillierte Untersuchung der Bearbeitungspraxis zu. Eine Aufarbeitung sämtlicher Opern würde wohl zu ähnlichen Ergebnissen führen wie die Forschungen von Bartha/Somfai zur Opernpraxis bei Joseph Haydn.

bertini, der 1769/1770 in Esterháza unter Vertrag stand und nach seinem Regensburger Engagement (1774–1778) dorthin wieder zurückkehrte (1778/1779 und 1782); ähnlich verhält es sich mit zwei weiteren Sängern, die nach ihrem Regensburger Engagement 1774/1778 bei Joseph Haydn unter Vertrag standen: Giovanni Pezzani (1778/1779) und Domenico Negri (1782–1784).

Für die zweite Phase (1784–1786) wurden mit der früheren Wiener Primadonna Clementina Baglioni-Poggi, mit dem Bassisten Ignaz Ludwig Fischer und seiner Frau Barbara (geb. Strasser) geradezu Berühmtheiten an den fürstlichen Hof geholt, die zusammen mit den in London erfolgreichen Sopranistinnen Teresa Scotti und Giovanna Lazzari-Cardarelli, mit Giuseppe Cosimi, der in Paris, Prag, Stuttgart und München aufgetreten war, und mit dem später ebenfalls in Esterháza verpflichteten Pietro Majeroni wiederum ein erstklassiges Ensemble für das kleine Ballhaus-Theater bildeten. Ergänzt wurde dieses zudem durch ein Ballett-Ensemble, das sich hauptsächlich aus ehemaligen Tänzern der Truppe um Andreas Schopf rekrutierte. Gemessen an den Ausgaben des kaiserlichen Hofes für die italienische Oper in Wien, die zwischen 1784 und 1786 durchschnittlich fast 38.000 fl. betragen, sind die den ursprünglich kalkulierten Etat (1783) deutlich übertreffenden jährlichen Kosten von fast 33.000 fl. für die Regensburger Bühne beachtlich und belegen den hohen Stellenwert, den der Hof des Prinzipalkommissars dem Operntheater in dieser Zeit beimaß – oder in kaiserlichem Auftrag beizumessen hatte?

Im Gegensatz zu den beiden Phasen des italienischen Opernbetriebes lässt sich die Funktion der fürstlichen Hofkapelle für die dazwischenliegende Phase der Nationalschaubühne unter ihrem Prinzipal Andreas Schopf (1777/1778–1784) nicht endgültig klären. Während ursprünglich im wieder aufgelösten Vertrag mit Theobald Marchand ausdrücklich die Mitwirkung der Hofkapelle bei den Singspielaufführungen vorgesehen war¹⁰⁶, scheint bei Andreas Schopf, unter dessen Leitung nicht weniger als 50 verschiedene Trauerspiele, 25 Dramen, 199 Lustspiele und 34 Singspiele durchschnittlich zweimal gegeben wurden, das Theaterorchester lediglich mit Musikern aus der Stadt besetzt worden zu sein. Jedoch zeugen zahlreiche Kompositionen (Singspiele, Schauspielmusiken, Ballette und einzelne Einlagestücke) von Hofmusikern für diese Bühne davon, dass offensichtlich eine enge Verzahnung erfolgt war, die eine getrennte Betrachtung von Hofkapelle einerseits und Nationalschaubühne andererseits aus heutiger Sicht deutlich erschwert. Angesichts des Spielplans, der neben vielen Standardwerken der deutschen Singspieltradition auch zahlreiche übersetzte italienische Opern wie Giovanni Paisiellos *Die eingebildeten Philosophen* (= *I filosofi immaginari*), *Das Mädchen von Fraskati* (= *La frascatana*), Antonio Sacchinis *Das Bauernmädchen auf dem Hofe* (= *La contadina in corte*) oder *L'isola d'amore* (= *Die Kolonie / Die Insel der Liebe*) enthielt, ist es daher durchaus vorstellbar, dass für diese anspruchsvolleren Aufführungen manchmal auch die Hofmusiker zur Verfügung standen. Im Ensemble von Andreas Schopf ragten in dieser Zeit neben einigen hervorragenden Tänzern und Schauspielern immerhin mit Margarethe Kaiser, Elisabeth Berner und ihrem späteren Ehemann Johann Nepomuk Peyerl ebenfalls erstklassige Sänger heraus, die später in München und Wien weitere Karriere machten.

¹⁰⁶ »[...] daß Ihre Hoffmusique bei deren Operetten, sodann in denen Zwischen-Actes deren Comoedien, auch zu Balletts /: wobey gleichwohl oftberührt Herr Marchand einen Vorgeiger auf seine Kosten zu unterhalten hat /: gebraucht werden könne« (zit. nach: [5], S. 210).

Die Hofkapelle und ihre Einbindung in das Netzwerk der Hofkapellen

Der bereits erwähnte Austausch des Personals mit dem Opernbetrieb in Esterháza führt zu der Frage, wie intensiv die Thurn und Taxis'sche Hofkapelle tatsächlich mit anderen Hofkapellen vernetzt war. Die Tatsache, dass die Hofkapelle verhältnismäßig selten erwähnt wurde und auch die Hofmusiker als Virtuosen andernorts offensichtlich nur wenig in Erscheinung traten, lässt auf den ersten Blick die Vermutung zu, dass dies ein Ausdruck einer fehlenden Vernetzung sein könnte. Nach Gertraut Haberkamp war – wie schon erwähnt – die Reisetätigkeit der Hofmusiker durch den enormen Arbeitsaufwand offensichtlich erheblich eingeschränkt. Zumindest finden sich bislang nur wenige Belege für auswärtige Auftritte der Hofmusiker: So trat etwa Domenico Friggieri am 5. Oktober 1773 in Frankfurt am Main als »Tenorist bey Ihro Hochfürstl. Durchlaucht von Thurn und Taxis« auf, wo er sich »mit 3 der schönsten und auserlesensten Arien von den berühmtesten Italiänischen Meistern«¹⁰⁷ hören ließ; Ignaz Ludwig Fischer gastierte am 21. März 1787 im Kärntnertheater Wien als »Kammersänger Sr. Durchlaucht des regierenden Hrn. Fürsten von Thurn und Taxis«¹⁰⁸ und Giovanni Palestrini gab am 4. Januar 1799 »auf ausdrücklichen Befehl Sr. Königl. Hoheit, des Prinzen Adolph von Großbritannien« in Hannover bereits ein »zweytes Concert«¹⁰⁹. Schon für den 9. Juli 1754 ist zudem ein Auftritt der sich auf der Durchreise nach der Sommerresidenz Schloss Trugenhofen befindenden »italiänischen Kammermusici« in Augsburg überliefert¹¹⁰. Haberkamps Argument des hohen Arbeitsaufwandes und des daraus resultierenden Zeitmangels mag zunächst durchaus plausibel erscheinen, doch verdeckt dies zugleich die mögliche Erklärung, dass derartige Gastauftritte von Seiten der Hofmusiker im Grunde nicht als notwendig erachtet wurden und daher meist unterblieben, wie es etwa für den Violinisten Vinzenz Roth dokumentiert ist: »Würde sich dieser Künstler entschließen können, Reisen in das Ausland zu unternehmen, er würde als einer der ersten Violinisten glänzen«¹¹¹.

Umgekehrt lässt die bereits erwähnte starke Frequentierung des fürstlichen Hofes durch auswärtige Virtuosen darauf schließen, dass die Vernetzung der Hofmusik doch wohl weit besser ausgeprägt war, als durch erhaltene Quellen bislang belegt werden kann. Denn derartige Besuche in Re-

¹⁰⁷ Zit. nach: [3], S. 48–49 Anm. 37.

¹⁰⁸ Vgl. [5], S. 303 Anm. 663.

¹⁰⁹ »Avertissement. Aufgemuntert durch den sehr schmeichelhaften Beyfall des Publikums, und auf ausdrückliche Befehl Sr. Königl. Hohen, des Prinzen Adolph von Großbritannien, wird Hr. Palestrini, erster Hautboist Sr. Durchlauchten, des Fürsten von Thurn und Taxis, am Freytag, den 4ten Januar 1799 im Saale auf London-Schenke, ein zweytes Concert geben, worin er sich mit einigen Hautbois-Concerten und Variationen wird hören lassen. Er schmeichelt sich des Beyfalls der Liebhaber und Kenner der Musik, und ladet gehorsamst dazu ein. Die Entrée wird mit 24 Mgr. bezahlt. Der Anfang ist um halb sechs Uhr.« (*Avertissement-Zettel* in Regensburger Privatbesitz). Bei dem Auftraggeber handelt es sich um Prinz Adolph Friedrich von Großbritannien (1774–1850), einen Cousin von Erbprinzessin Therese von Thurn und Taxis, geb. Mecklenburg-Strelitz.

¹¹⁰ »An die Cavaliers und Dames, und andere Liebhaber der Music. / Die Italiänischen Kammermusici von Ihro Durchl., dem Fürsten von Thurn und Taxis, die sich hier befinden, werden vor ihrer Abreise nach Tischeningen, mit gnäd. Erlaubnis einer hohen Obrigkeit, Dienstags den 9. Jul. Abends um 6. Uhr, in dem Gasthof zur goldenen Trauben, ein grosses musicalisches Vocal- und Instrumental-Concert mit verschiedenen Stimmen aufführen; Wozu sie dann alle resp. Herren Liebhabere hierdurch dienstgeflissenst einladen, dasselbe mit einer zahlreichen Frequenz zu beehren. Die Billets d'Entree sind in obgedachtem Gasthof zur goldenen Traube à 1. fl. und à 30. kr. zu bekommen« (*Augsburger Intelligenzzettel*, 27 [1754], zit. nach: Mančal, »Zu Musik und Aspekten des Musikmarkts«, S. 418 f. Fn. 154). Denkbar ist allerdings, dass es sich hier nicht um die Hofkapelle mit ihren Kammermusikern sondern »nur« um die in dieser Zeit in fürstlichen Diensten stehende Operntruppe des Girolamo Bon handelt, deren Ankunft in Augsburg bereits für den 22. Mai 1754 dokumentiert ist (*Augsburger Intelligenzzettel*, 22 [1754], vgl. ebd., S. 412 Fn. 116).

¹¹¹ Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, S. 287.

gensburg setzten meist wohl eine entsprechende Korrespondenz im Vorfeld voraus. Zugleich darf keineswegs übersehen werden, dass allein die Kontaktwege, die sich für den fürstlichen Hof mit dem Reichspostsystem ergaben, eine Vielzahl von Möglichkeiten eröffneten, die heute nur noch schwer fassbar sind. Kein anderer Hof in Europa verfügte quasi mit der ›Hauspost‹ über ein derart effektives und schnelles Informationssystem. Daher kann man annehmen, dass eben gerade über das Postnetz auch die europaweite Vernetzung der Hofmusik mit den Musikzentren der Zeit höchst effektiv funktionierte. Wie effektiv, belegt die bereits während der fürstlichen *comédie française* oder auch zur Zeit der italienischen Oper bestehende hohe Aktualität des Opernrepertoires, wie sie beispielsweise in der im Mai 1784 erfolgten Regensburger Aufführung von Giovanni Paisiellos eineinhalb Jahre zuvor in St. Petersburg uraufgeführten Oper *Il barbiere di Siviglia* oder in dem offensichtlich raschen Ankauf von Mozarts *Le nozze di Figaro* (vermutlich im Mai/Juni 1786)¹¹² sichtbar wird.

Nicht zu vergessen sind auch die persönlichen Beziehungen der fürstlichen Familie, die sich in einem dichten Geflecht von Verwandtschaftsverhältnissen, insbesondere mit den auch für das Musikleben wichtigsten Höfen, widerspiegeln. Als Beispiel mag Fürst Carl Anselm dienen¹¹³: Er erscheint nicht nur als Neffe des Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth oder als Cousin und Schwager von Herzog Carl Eugen von Württemberg (dessen Mutter wiederum Carl Anselms leibliche Tante war), sondern auch als Schwiegervater von Fürst Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein. Zu allen genannten Persönlichkeiten bestanden enge Kontakte, die auch in häufigen Besuchen und Gegenbesuchen dokumentiert sind. Die Hofkapelle stand zu diesen Anlässen meist zur Verfügung. Es verwundert vor diesem Hintergrund daher nicht, dass in den Lebensläufen zahlreicher Taxis'scher Musiker immer wieder die Höfe etwa von Stuttgart oder Oettingen-Wallerstein erscheinen.

Die Kontakte mit Mannheim und München basieren im Gegensatz dazu wohl eher auf der politischen Ebene, waren dennoch – wie der Schriftwechsel mit Graf Seeau, der rege gegenseitige Notenaustausch und das Engagement mehrerer Mannheimer oder Münchner Sängerinnen und Sänger belegen – nicht minder intensiv.

Neben den persönlichen Beziehungen der Musiker untereinander, die eine ebenfalls gut funktionierende, jedoch kaum rekonstruierbare Vernetzungsebene bildeten, sind verwandtschaftliche Verbindungen von Musikern von Interesse: So schickte beispielsweise der ehemalige, in Frankfurt in fürstlichen Diensten gestandene Kapellmeister Henri-Jacques de Croes von Brüssel aus seinen Sohn Henri-Joseph als Violinisten nach Regensburg, wo dieser selbst zum Kapellmeister aufstieg. Ähnliches gilt für Theobald Marchands Sohn Heinrich, der zu den wichtigsten Schülern Leopold Mozarts zählte, eng mit der Familie Mozart befreundet war und von der Salzburger Hofkapelle kommend seit 1789 in Regensburg als Violinist, Klavierlehrer und später sogar als Musikdirektor tätig war.

Inwieweit der 1782 bei Forkel erwähnte Oboist Franz Hanisch (in den Akten bisweilen auch »Janitsch« geschrieben) mit dem Wallersteiner Violin-Virtuosen Anton Janitsch verwandt war, dessen aus Regensburg stammende Frau immerhin als »Famula« bei Fürstin Maria Augusta von Thurn und Taxis erwähnt ist, bedarf noch der Klärung¹¹⁴. Bei dem 1788/1790 bei Joseph Haydn tätigen Cellisten Clemens August Tauber dürfte es sich höchstwahrscheinlich um den Sohn des Hofviolinisten Jakob Tauber handeln. Möglicherweise ist er auch ein enger Verwandter (Bruder?) der bereits erwähnten Sängerin Maria Anna Tauber, die bekanntlich 1778 ebenfalls in Esterháza engagiert gewesen war.

¹¹² Vgl. [5], S. 305–312.

¹¹³ Vgl. genealogische Übersicht, in: [5], S. 563.

¹¹⁴ Vgl. Grünsteudel, »Der Geiger Anton Janitsch (1752–1812)«, S. 19.

Die Beziehung des Thurn und Taxis'schen Hofes zum Hof in Esterháza

Offenbar bestand gerade zum Hof der Fürsten von Esterházy ein besonders enges Verhältnis. Zwar finden sich in den Musikakten keinerlei direkte Hinweise darauf, doch deuten viele Indizien in diese Richtung. Am auffälligsten ist zunächst der gegenseitige Austausch von Opernsängern. So sind nicht weniger als sechs Mitglieder des Regensburger Opern-Ensembles vor oder nach ihrem Engagement auch im Ensemble Joseph Haydns zu finden; darunter Giacomo Lambertini, Giovanni Pezzani und Maria Anna Tauber, die direkt von Regensburg nach Esterháza wechselten.

Ob der für das Opernpersonal verantwortliche Theodor von Schacht, der von Robbins Landon immerhin als »one of Haydn's most interesting *seguaci* [= Anhänger]«¹¹⁵ bezeichnet wurde, jemals persönlich Kontakt zu Haydn hatte, ist nicht bekannt. Doch deutet sich eine mögliche Zusammenarbeit beider Höfe immerhin für die Neufassung der Oper *Calipso abbanondata* an, die in der Vertonung des Esterházy'schen Violinisten Luigi Bologna zu den beliebtesten Opern in Esterháza zählte. Auf der Basis der offensichtlich autografen Partitur Bolognas¹¹⁶ schrieb Theodor von Schacht ebenfalls eine *Calipso abbandonata*, die 1786 im Ballhaus-Theater uraufgeführt wurde. Bemerkenswert hier ist, dass der Librettist Nunziato Porta explizit auf der Titelseite des Regensburger Librettos genannt wird – eine in der gesamten Librettotoproduktion für den italienischen Opernbetrieb des Fürsten von Thurn und Taxis singuläre Vorgehensweise, die (mit Blick auf den bereits erwähnten »Theaterkampf« mit den Reichstagsgesandten) die besondere Bedeutung dieses Werks und die Wertschätzung, die der Unterstützung aus Esterháza offensichtlich beigemessen wurde, belegt.

Die Existenz einer großen Zahl von Sinfonien Joseph Haydns in der Thurn und Taxis'schen Bibliothek in Regensburg, die in einigen Fällen wohl (wie Landon vermutet¹¹⁷) direkt aus Esterháza geliefert worden sind, deuten auf eine weitere Kontaktschiene hin, die aber – was das Notenmaterial betrifft – ganz offensichtlich nur einseitig in Richtung Regensburg verlief. Über die Beweggründe des fürstlichen Hofes, einen Teil der 1796 in Wien versteigerten Sammlung von Franz Bernhard von Kees anzukaufen (wodurch u. a. der überaus wichtige sog. Kees-Katalog nach Regensburg gelangt ist)¹¹⁸, lässt sich allerdings heute nur noch spekulieren.

Als Höhepunkt der Verbindung Thurn und Taxis – Esterházy ist schließlich die am 18. Juni 1812 in Regensburg stattgefundene Hochzeit zwischen Fürst Paul Anton von Esterházy-Galantha (1786–1866), dem Enkel von Haydns letztem Dienstherrn, und Prinzessin Maria Theresia von Thurn und Taxis (1794–1876), der Enkelin des Musikliebhabers Carl Anselm und ältesten Tochter von Fürst Karl Alexander und seiner Frau Therese (geb. Mecklenburg-Strelitz), besonders zu erwähnen.

Bezieht man zusätzlich das enge freundschaftliche Verhältnis zwischen Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein und seinem Schwiegervater Carl Anselm in die Überlegungen mit ein, so ergibt sich ein erstaunliches Beziehungsgeflecht dreier vergleichbarer Fürstenhöfe. Es lässt sich heute nicht mehr feststellen, welche der Beziehungen zu Haydn höher zu bewerten ist. Aufgrund der erhaltenen persönlichen Schriftstücke gebührt zweifellos Oettingen-Wallerstein der Vorzug; mit Blick auf die äußeren Faktoren (Austausch von Personal, vergleichbarer Opernbetrieb usw.) scheint die

¹¹⁵ Vgl. Landon, *Haydn*, 2. Bd., S. 608.

¹¹⁶ Heute in: D-Rtt. Auf dem Titelblatt des Partitur-Manuskripts heißt es: »Musica di me Luigi Bologna Romano Originale«.

¹¹⁷ Landon (*The symphonies of Joseph Haydn*, S. 47) vermutet dies, da es sich bei den in D-Rtt liegenden Sinfonien Nr. 79, 80 und 81 um Abschriften handelt, die von Haydns Kopisten Johann Elssler erstellt worden sind. Des Weiteren erhielt im September 1775 der Hofmusiker Rudolph für fünf Sinfonien von Haydn einen Betrag von 21 fl., woher dessen Vorlagen stammten, ist ungeklärt (vgl. Regensburg, FZA, HFS 2430, fol. 220).

¹¹⁸ Landon, *The symphonies of Joseph Haydn*, S. 10–11.

unbekanntere Beziehung des Thurn und Taxis'schen Hofes nach Esterháza aber die intensivere gewesen zu sein.

Das Ende des Immerwährenden Reichstages und die Auflösung der Hofkapelle

Nachdem mit dem Reichsdeputationshauptschluss von 1803 das Heilige Römische Reich Deutscher Nation einen radikalen Umbau seiner Strukturen erlebte, der die durch Napoleon vorgegebene Neuordnung Europas auch verfassungsrechtlich begleitete, lief die politische Arbeit am Immerwährenden Reichstag unter geänderten Bedingungen weiter. Erbprinz Karl Alexander von Thurn und Taxis (1770–1827), der seit 1797 die Amtsgeschäfte seines Vaters übernommen hatte, kam als Prinzipalkommissar nach wie vor den gewohnten Repräsentationsverpflichtungen nach. Das traditionelle Reichstagszeremoniell blieb im Grundsatz gültig und war selbst für Karl Theodor von Dalberg, der als Fürstprimas und Kurfürst von Mainz und Regensburg in der Stadt viele neue Akzente setzte, die maßgebende Größe bei seinen wenigen Amtshandlungen als Reichserzkanzler. Die politischen Ereignisse überschlugen sich in der Folgezeit jedoch und führten mit der Gründung des Rheinbundes 1806 und der Niederlegung der Kaiserwürde durch Franz II. zur Auflösung des Alten Reiches. Damit war der Reichstag funktionslos geworden und endete still. Für den Prinzipalkommissar war sein Amt und die daraus resultierenden Repräsentationspflichten ebenso erledigt wie die Aufgaben der verbliebenen Reichstagsgesandten, die nun größtenteils in den folgenden Monaten die ehemalige freie Reichsstadt endgültig verließen. Es zeugt nicht nur von der schwierigen politischen und finanziellen Lage des Hauses Thurn und Taxis, sondern auch vom Amtsverständnis als Prinzipalkommissar, dass Fürst Karl Alexander¹¹⁹ nur wenige Wochen später per Dekret vom 26. September die Hofkapelle zusammen mit dem gesamten Musikdepartement ganz formlos zum 31. Oktober 1806 auflöste. Denn sie hatte ihre Funktion im Kontext des Reichstages nun verloren und war für rein »private Zwecke« der fürstlichen Hofhaltung überflüssig und nicht mehr finanzierbar geworden. Die noch in Diensten stehenden 23 Mitglieder erhielten entweder eine angemessene Abfindung oder eine Pension, die ihnen den Verbleib in Regensburg ermöglichte, wo sie etwa im Orchester des Neuen Theaters unter Ignaz Walter weiterhin aktiv blieben¹²⁰.

Ausklang im bürgerlichen Zeitalter (1820–1828)

Die Phase bis nach dem Wiener Kongress war für den fürstlichen Hof eine Zeit großer Unsicherheiten. Nicht nur, dass mit der erledigten Reichspost die wirtschaftliche Basis völlig zusammengebrochen und eine Ersatzstruktur noch nicht gefestigt war, auch die Frage des künftigen Residenzstandortes (Dischingen, Frankfurt am Main oder Paris) wurde nach Jahrzehnten der Stabilität wieder diskutiert, jedoch im Jahr 1812 nach zahlreichen Zugeständnissen dem fürstlichen Haus gegenüber (etwa durch die Übereignung des ehemaligen Reichsstiftes St. Emmeram und durch umfangreiche Entschädigungen in Form von Gebietsabtretungen u. a. im Raum Regensburg) wieder zugunsten Regensburgs fallengelassen. In den folgenden Jahren trat der Fürst, der ein großer Musikliebhaber,

¹¹⁹ Sein Vater Carl Anselm war am 13. 11. 1805 gestorben.

¹²⁰ Vgl. Nagel, *Thema & Variationen*, S. 15–21.

selbst exzellenter Instrumentalist (Bassetthorn, Cembalo und Orgel) sowie Komponist einer *Sinfonia in C* und zweier *Angloises*¹²¹ war, als Mäzen kaum mehr in Erscheinung.

Erst als sich die wirtschaftliche Situation allmählich stabilisierte, ermöglichte dies die Wiedererrichtung eines Musikerensembles, das 1820 unter dem offiziellen Deckmantel einer militärischen Gardemusik für Schloss Taxis durch den württembergischen König genehmigt wurde und kurz darauf seine Tätigkeit aufnahm¹²². Dieses bis zu 16-köpfige Bläserensemble (mit zwei Bratschen!) rekrutierte sich einerseits aus Musikern aus der Umgebung, andererseits aus ehemaligen oder künftigen Mitgliedern des Stuttgarter Hoforchesters. Unter ihnen erwähnenswert: Alois Beerhalter, der u. a. als Flötist, Trompeter, Hornist, Fagottist und Klarinettist tätig war, jedoch im Sommer 1823 das Ensemble unerlaubterweise verließ. Er machte sich später als Klarinettenvirtuosen in Europa einen großen Namen.

Mit einem umfangreichen, größtenteils komplett neu angeschafften oder eigens vom Ensembleleiter Anton Schneider angefertigten Repertoire an Harmoniemusik (z. B. Rossini-Opern, Haydn-Oratorien) diente diese Gardemusik vor allem der Unterhaltung der fürstlichen Familie an ihrem jeweiligen Aufenthaltsort. Nach dem Tod von Fürst Karl Alexander (15. Juli 1827) wurde sie jedoch am 11. April 1828 wieder aufgelöst. Somit kam das einst rege Musikleben am Hof der Fürsten von Thurn und Taxis endgültig zum Erliegen. Die Musiksammlung in der Fürstlichen Hofbibliothek in Regensburg mit ihren Aufführungsmaterialien der Hofmusik und den im 19. Jahrhundert hinzugekommenen Beständen der ehemaligen Reichsabteien Neresheim und Obermarchtal wurde eingelagert. Dank der 1980/1981 im Auftrag von RISM erfolgten Katalogisierung findet diese Notensammlung heute zunehmend internationale Aufmerksamkeit und Wertschätzung.

Instrumentensammlung

Bedingt u. a. durch die intensiven Ausleih-Aktivitäten im 19. Jahrhundert und wohl auch durch den Theaterbrand von 1849 blieben von dem einst überreichen Instrumentenbestand nur einige wenige Stücke bis heute erhalten. Dazu gehören die insgesamt acht silbernen Gala-Trompeten des fürstlichen Trompeterkorps (u. a. Johann Wilhelm Haas, Nürnberg um 1750), ein Paar Inventionshörner (Philipp Schöller, München 1782), ein Paar Naturhörner (Philipp Schöller, München ca. 1750), ein Paar Naturhörner (Adam Ferber, Wien 1748), drei weitere Naturhörner (Johann Carl Kodisch, Nürnberg ca. 1750; C. F. Tæubert, Graslitz ca. 1750, und Friedrich Ehe, Nürnberg 1692/1742), zwei Trompeten (Johann Joseph Schmid, Pfaffendorf 1782, und Gottfried Naumann, Breslau 1801), einige kleine Posthörner in unterschiedlichster Ausführung (u. a. Philipp Schöller, ca. 1740) sowie ein Paukenpaar mit den dazugehörenden prunkvollen Paukendecken (nach 1786). Inwieweit das historische, auf etwa 1733 datierbare Paukenpaar, das noch heute in der Basilika St. Emmeram Verwendung findet, ursprünglich zum Bestand der Hofmusik gehörte, ist ebenso noch nicht endgültig geklärt wie die möglicherweise fürstliche Provenienz einiger Instrumente im Depot des Historischen Museums der Stadt Regensburg¹²³. In den Beständen des Salzburger Museums *Carolino Au-*

¹²¹ In: D-Rtt.

¹²² Vgl. Angerer, »Die Gardemusik«, und Meixner, »Die Harmoniemusik«.

¹²³ Nachweislich aus dem fürstlichen Bestand (orig. Inv. Nr. 11) stammt eine im Jahr 1986 aus Privatbesitz für das Historische Museum der Stadt Regensburg erworbene Viola von Ferdinand Andreas Kosler (1778); für diesen Hinweis sei Herrn Dr. Michael Wackerbauer, Regensburg, herzlich gedankt; vgl. Wackerbauer, *Die Musikinstrumente*, S. 68 f.

gusteum hat sich zudem eines der frühesten Exemplare eines Bassethorns erhalten, das wohl um 1766 im Besitz des in den Akten nirgends erwähnten fürstlichen Musikers Johann Paul Pleidinger war¹²⁴.

Ein Hammerflügel von Matthias Stein (nach 1802) sowie der eigens für den fürstlichen Hof angefertigte Hammerflügel von Louis Dulcken (München 1805) wurden im Oktober 1993 verkauft und befinden sich heute in Privatbesitz¹²⁵. Ein weiterer nicht mehr spielbarer Hammerflügel, der ganz offensichtlich für den fürstlichen Hof angefertigt worden war, ist in nicht öffentlichen Räumen im Schloss St. Emmeram in Regensburg aufgestellt.

¹²⁴ Salzburg, Carolino Augusteum (Inv. Nr. 18/30); vgl. Grass/Demus, *Das Bassethorn*, S. 50 und 246.

¹²⁵ Vgl. Madelung, »Ein Hammerflügel«.

ANHANG I

Chronologische Musikerliste der Thurn und Taxis'schen Hofmusik im 18. Jahrhundert¹²⁶

Hofsängerinnen und Hofsänger

Regnix (Mlle.): 1739 erwähnt

Friggieri, Domenico (ca. 1740 – † nach 1807): ca. 1766–ca. 1793

de Croes (geb. Houdière), Maria Augusta: ca. 1766–ca. 1794 (Pension)

Brunetti, Maria Antonia (1749 – 1815): 1774–1793 (Pension)

Fischer, (Ignaz) Ludwig (1745 – 1825): 1785–1789

Fischer (geb. Strasser), Barbara (1758 – ?): 1785–1789

Danzi, Margaretha: Winter 1790/1791

Touchemoulin, Catharina (1757 – 1844): 1805 (Pension)

Sängerinnen für die italienische Oper (bei Hof angestellt)

Tauber, Maria Anna: 1774–1776

Allegranti, (Teresa) Maddalena (ca. 1754/1755 – nach 1799): 1774–1778

Brunetti, Maria Antonia: 1774–1778 (u. 1784–1786?) (s.a. Hofsängerinnen)

de Croes, Maria Augusta: 1774–1778 (u. 1784–1786?) (s.a. Hofsängerinnen)

Compiani, Agata : 1774–1778

Mad. Rovisi: 1774–1778?

Kürzinger (geb. Paduli), Maria Anna: 1774–1778 (u. 1784–1786?)

Baglioni-Poggi, Clementina: 1784–1786

Lazzari-Cardarelli, Giovanna: 1784–1786

Scotti, Teresa: 1784–1786

Fischer, Barbara, geb. Strasser: 1785/1786 (s.a. Hofsängerinnen)

Sänger für die italienische Oper (bei Hof angestellt)

Lambertini, Giacomo: 1774–1778

Maroni, Carlo: 1774–1778

Negri, Domenico: 1774–1778

Pezzani, Giovanni: 1774–1778

Friggieri, Domenico: 1774–1778 (u. 1784–1786) (s.a. Hofsänger)

Cardarelli, Giovanni Battista: 1784–1786

Caselli, Michele: 1784–1786

Cosimi, Giuseppe: 1784–1786

Durelli, Giuseppe: 1784–1786

Majeroni, Pietro: 1784–1786

Fischer, Ludwig (s. o.): 1785/1786 (s.a. Hofsänger)

¹²⁶ Die hier durchgeführte Zusammenstellung ist der Versuch einer kompletten Übersicht zu den Mitgliedern der Thurn und Taxis'schen Hofmusik. Anhand teils nur sekundär überlieferter Listen, zeitgenössischer Nachschlagewerke und zusätzlicher Angaben aus der Sekundärliteratur ergibt sich ein Überblick, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Die angegebenen Jahreszahlen sind in der Regel nur als ungefähre Angaben zu werten, die vielleicht durch künftige Forschungen in Einzelfällen eine Konkretisierung erfahren werden.

Violine

de Croes, Henri-Jacques (1705 – 1782): 1729–1744
Riepel, Joseph (1709 – 1782): ca. 1749–1782
Donninger, Ferdinand? (ca. 1715 – 1781): ca. 1754–1781
Kaffka, Joseph (ca. 1730 – 1796): ca. 1754–?
Sommer, Johann Matthias: ca. 1755–ca. 1783
Touchemoulin, Joseph (1727 – 1801): 1761–1798
Pokorny, Franz Xaver (1729 – 1794): 1766–1794
Liber, Anton Joseph (1732 – 1809): ca. 1766–1805 (Pension)
Touchemoulin, (Franz?) Ägidius (1760? – 1830): ca. 1766–?
Kaffka, Johann Christoph (1754 – 1815): 1775 erwähnt¹²⁷
Tauber, Jakob (ca. 1729 – 1792): ab 1775 erwähnt (Kammermusiker)
de Croes, Henri-Joseph (1758 – 1842): ca. 1776/1777–1806
Kaffka, Wilhelm (1752 – 1806): 1776/1777 erwähnt–1806
Calw: 1783 erwähnt
Plock: 1783 erwähnt
Sadlo *Sadler*, Franz († 1829): ab 1783–1805 (Pension)
Gspan, Ignaz (1750 – 1794): 1784–ca. 1794 (Pension)
Kalb: ca. 1787 erwähnt
Rudolf, Johann Anton (1770 – ca. 1822): ca. 1787–1806
Rothweilo, Johann (ca. 1767 – 1861): ca. 1793–1806
Engel?, Johann: 1796 erwähnt
Reuss?: 1796 erwähnt
Weng: 1796 erwähnt
Marchand, Heinrich (1776 – nach 1817): 1789–ca. 1805
Kaffka, Wolfgang (1778 – 1829): bis 1806 u. 1820–1828
Houdière, Johann Baptist (zugleich Hofanzmeister): ?

Viola

Bautte *Baudi*: ca. 1782–ca. 1794 (auch Violine, Pensionist)
Nicolai: 1783 erwähnt
Rudolph, sen.: 1787 erwähnt

Violoncello

Karaushek, Anton (vor 1750 – 1789): ca. 1750–1760
Gretsch, Johann Konrad (ca. 1710 – 1778): 1766 u. 1775–1777 erwähnt
Schmid, Jakob?: ca. 1775–1783?
Pronath, Johann?: ca. 1776/1777–1806
Braunhardt: 1783 erwähnt
Schmid, Sebastian, jun.: 1787 erwähnt
Tauber?, Clemens August: 1787 erwähnt¹²⁸
Willmann, Maximilian (ca. 1768 – 1812): 1794–ca. 1798

¹²⁷ Ab 1776 Sänger und Schauspieler in Prag (Brunian).

¹²⁸ 1788–1790 in Esterháza.

Violone/Kontrabass

Gruber?, Johann Baptist :1776/1777 erwähnt

Zächerl: ca. 1787–1806

Flöte

Denner, Georg Zacharias († 1778): 1739 u. 1755 erwähnt

Agustinelli *Agostinelli Augustinelli*, Fiorante *Thorante* Franciscus (1741 – 1809): ca. 1772–1805
(Pension)¹²⁹

Waldhauser, Friedrich: ca. 1776/1777–1794 (?)

Waldhauser, Joseph, jun.: 1787 u. 1794

Poll, Georg (* 1747): ?

Oboe

Schiavonetti, Giovanni *Johann Wilhelm?*: 1739 nachgewiesen (auch Cellist und Cembalist)

Palestrini, Giovanni (1744–1829): ca. 1772–1806

Müller, Franz oder Gottfried († 1776): 1775/1776 erwähnt

Hanisch *Janitsch*, Franz (* 1749): ca. 1776–1794 (?)

Fritsch, jun.: 1787 erwähnt

Klarinette

Schierl, Johann Joseph (1757–1797): ca. 1776/1777–1796 (Pension)

Wack, Wolfgang (ca. 1757 – nach 1811): ca. 1782–1806

Rothweil?, Matthias: ca. 1790

Engel?, Engelhardt: 1796 erwähnt

Schultz, Johann: ?

Pleidinger, Johann Paul: ?

Horn

Türschmidt, Johannes (1725 – 1800): ca. 1766–1774

Fritsch, Joseph († nach 1806): 1766–1785 (Pension)

Vogel, Joseph (Johann): ab 1775 erwähnt

Rudolph, Anton (1742 – 1812): ca. 1775–1806?

Zeh, Franz Xaver (1756 – nach 1811): ca. 1775–1806

Stumm, Joseph: 1776/1777–1806

Weiß, Joseph: 1776/1777–1806 (Pension)

Spielhofer: 1783 erwähnt

Miny, Andreas: ca. 1784–1798

Baader, Joseph?: ca. 1787–1806?

Fagott

Schmid, Georg?: 1775/1777 erwähnt

Schmidtnr *Schmidt?*, Joseph: ca. 1775–1797

Knischek, Wenzel (1743 – 1806): ca. 1776/1777–1806

¹²⁹ Vorher Mitglied im Stuttgart, Namensschreibung nach Heiratsmatrikel vom 3. 11. 1774, St. Rupert Regensburg.

Trompete

Fritsch, Johann Philipp, sen.: ca. 1755–ca. 1786

Naderer?: 1755 erwähnt

Nicolai, Christian August: 1755 u. 1775 erwähnt

Fritsch, Jakob, jun.: 1776/1777 erwähnt

Neugebauer: 1776/1777 erwähnt

Menacher, Georg? († 1786?): 1776/1777–1797 (Pension?)

Schmid, Joseph Wolfgang : 1787 erwähnt

Pauke

Mayer: 1755 erwähnt

Höffelmayer: 1776/1777 erwähnt

Cembalo

Boutmy, Josse (Charles Joseph) (1697 – 1779): ca. 1736–1744

Boutmy, Guillaume (1723 – 1791): ca. 1752–1776 (Orgel/Cembalounterricht)

Küffner, Johann Jakob Paul (1727 – 1786): ca. 1755–1786

Küffner, David Gottlieb (* ca. 1757): 1787 erwähnt, 1805 pensioniert

ohne Zuordnung

Nelvi, Giuseppe Maria: 1731/1733?

Aubui (ein/e): 1739 erwähnt

Boutmy, Jean Joseph: 1739 erwähnt

Richter, Johann Christian Christoph (* 1727): um 1750¹³⁰

Janzer: 1755 erwähnt

Gramler († Juni 1777): ca. 1755–1777

Kürzinger, Ignaz Paul (1750 – nach 1820): 1784–1786¹³¹

Spring, Heinrich: 1796 (Pension)

Weimer, Thomas (1785 – 1854): bis 1806 u. 1819–1828

Musiker der fürstlichen Gardemusik (1820–1828)

Flöte

Beerhalter, Alois (* 1798/1799?/1803? – 1858): 1821–1823¹³²

Schneider, Wolfgang, jun. (* 1808): 1827/1828

Oboe

Endres, August (* 1798): 1820–1828

Wieland, Josef (* 1777): 1820/1821

¹³⁰ Vater des Schriftstellers Jean Paul (eigentlich: Johann Paul Friedrich Richter).

¹³¹ Vorher Mitglied der Schopf'schen Theatertruppe.

¹³² 1828 in Stuttgart.

Klarinette

Fischer (* 1797): 1820–1828

Schneider, Anton, sen. (* 1773): 1820–1828

König: 1823–1828

Hoppe, Philipp Wilhelm Christian (* 1798): 1824/1825

Wolfrum, Alois (* 1800): 1825–1828

Böheim: 1825?

Fagott

Ensle, Friedrich (* 1798): 1820–1828¹³³

Horn

Widtl/Wittl(?), Andreas: 1819–1825

Dannbacher, Josef Benedikt (* 1798): 1820–1828

Härtl, Johann (* 1801): 1820–1828

Zeller, Max († 1833): 1821–1828

Nast, Alois (* 1801): 1823–1828

Horacek, Mathias: 1825–1827

Schreyer, Johann Georg (1802–1837): 1825–1828

Posaune

Müller (* 1793): 1820–1828

Fagott

Stumpf (* 1785): 1820–1828

Trompete

Sedelmaier, Joseph: 1820

ohne Zuordnung

Felshut, Franz August: 1820/1821

Gaar: 1820–1828 (?)

Holenstein, Michael: 1820¹³⁴

Salat: 1820–1823

Klein: 1820–1828

Ruhthardt: 1820–1828¹³⁵

Schifferl: 1820–1828

Voitl: 1820–1828

Wiber: 1820–1828¹³⁶

¹³³ Von Stuttgart kommend.¹³⁴ Von Stuttgart kommend.¹³⁵ Von Stuttgart kommend.¹³⁶ Von Stuttgart kommend.

ANHANG II

- [1] Haberkamp, Gertraut: *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg – Thematischer Katalog (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 6)*, München 1981.
- [2] Mettenleiter, Dominicus: *Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte. Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866.
- [3] Färber, Sigfrid: »Das Regensburger Fürst Thurn und Taxissche Hoftheater und seine Oper«, in: *Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 86 (1936), S. 3–154.
- [4] Angerer, Hugo: »Geschichte des [Thurn und Taxis'schen] Musikalienbestandes«, in: [1], S. IX–XXXII.
- [5] Meixner, Christoph: *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages (= Musik und Theater 3)*, Sinzig 2008.

Quellen: 18.–19. Jahrhundert

Verwaltungsakten, Korrespondenzen, einzelne Personalakten und Rechnungsbücher der fürstlichen Generalkasse:

Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv Regensburg, in verschiedenen Beständen (siehe [5], S. 407–408).

Musikalien:

Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Musiksammlung und Bestand FK.Mus. (siehe [1]).

Textbücher des Opern- und Theaterbetriebes:

Textbuchkatalog, in: [5], S. 435–490.

Literatur

Angerer, Hugo: »Die Gardemusik des Fürsten von Thurn und Taxis 1820–1828«, in: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, hg. von Paul Mai, Tutzing 2002, S. 537–549.

Angerer, Hugo: »Die Musiksammlung der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek. Musikpflege im Haus Thurn und Taxis«, in: *Oberpfälzer Dokumente zur Musikgeschichte (= Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft 1)*, hg. von Hermann Beck, Regensburg 1976, S. 31–48.

Angermüller, Rudolph: »Schikaneders Regensburger Spielplan von 1787«, in: *Mozart-Jahrbuch 1987/1988*, S. 225–232.

Art. »Allegranti, Maddalena«, in: MGG2, Personenteil 1, 1999, Sp. 497–498 (Christoph Meixner).

Art. »Arnold, Johann Gottfried«, in: MGG2, Personenteil 1, 1999, Sp. 983f. (Wolfgang Matthäus).

Art. »Beerhalter, Alois«, in: MGG2, Supplementband, 2008, Sp. 42–43 (Hermann Ullrich).

Art. »Boutmy (Familie)«, in: MGG2, Personenteil 3, 2000, Sp. 568–571 (Susanne Clercx).

Art. »de Croes (Familie)«, in: MGG2, Personenteil 5, 2001, Sp. 118–120 (Susanne Clercx).

Art. »Marchand (Familie)«, in: MGG2, Personenteil 11, 2004, Sp. 1044–1045 (Robert Münster).

Art. »Pokorny, Franz Xaver«, in: MGG1, 10 (1962), Sp. 1380–1382 (August Scharnagl).

Art. »Pokorny, Franz Xaver«, in: MGG2, Personenteil 13, 2005, S. 721–723 (Günther Grünsteudel).

Art. »Riepel, Joseph«, in: MGG1, 11 (1963), Sp. 486–489 (Hans Günter Hoke).

- Art. »Riepel, Joseph«, in: MGG2, Personenteil 14, 2005, Sp. 85–88 (Thomas Emmerig).
- Art. »Schacht, Theodor Freiherr von«, in: MGG1, 11 (1963), Sp. 1525 f. (August Scharnagl).
- Art. »Schacht, Theodor Freiherr von«, in: MGG2, Personenteil 14, 2005, Sp. 1154–1155 (Christoph Meixner).
- Art. »Teyber (Familie)«, in: *Österreichisches Musiklexikon*, hg. von Rudolf Flotzinger, 5. Bd., Wien 2006, S. 2392 (Christian Fastl).
- Art. »Thurn und Taxis«, in: MGG1, 15 (1973), Sp. 381–382 (August Scharnagl).
- Art. »Thurn und Taxis«, in: MGG2, Supplement, 2008, Sp. 942–945 (Christoph Meixner).
- Art. »Touchemoulin, Joseph«, in: MGG1, 13 (1966), Sp. 583–585 (Barry S. Brook).
- Art. »Touchemoulin, Joseph«, in: MGG2, Personenteil 16, 2006, Sp. 969–970 (Christoph Meixner).
- Barbour, James Murray: »Pokorny und der ›Schacht-Katalog‹. Ein Beitrag zur Geschichte der fürstlichen Hofmusik«, übers. von Hugo Angerer, in: *Beiträge zur Kunst- und Kulturpflege im Hause Thurn und Taxis (= Thurn und Taxis-Studien 3)*, Kallmünz 1963, S. 269–298.
- Bauer, Thilo: *Regensburger Freimaurer. Ihre Geschichte und Literatur im 18. und 19. Jahrhundert (= Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte 13)*, Regensburg 2001.
- Becker, Janet Sue: *The eighteenth century flute concerto. A study and edition of two manuscripts from the Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg with reference to contemporary treatises*, Diss. Northwestern Univ., Ann Arbor 1992.
- Brook, Barry S.: *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1962.
- Burney, Charles: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, 2. Aufl., London 1775, Faks.-Repr. New York 1969.
- Burney, Charles: *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, hg. von Christoph Daniel Ebeling, 3. Bd., Hamburg 1773. Neu hg. von Christoph Hust in der Reihe *Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimilies* 19, Kassel u. a. 2003.
- Clercx, Susanne: *Henri-Jacques de Croes. Compositeur et maître de musique du Prince Charles de Lorraine, 1705–1786*, 2 Bde., Brüssel 1940.
- Eisensmith, Kevin E.: *Joseph Riepel's Concerto in D à clarino principale. A performing edition with background and commentary*, Diss. Temple Univ., Ann Arbor 1994.
- Eitner, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 7. Bd., Leipzig 1902.
- Emmerig, Thomas: »Die Katholischen halten seine Messen in hohen Ehren ...«. Zum kirchenmusikalischen Werk des Turntaxischen Kapellmeisters Joseph Riepel (1709–1782)«, in: *Musica sacra*, 52 (1982), S. 405–407.
- Emmerig, Thomas: *Joseph Riepel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Biographie. Themat. Werkverzeichnis. Schriftenverzeichnis (= Thurn und Taxis-Studien 14)*, Kallmünz 1984.
- Färber, Sigfrid: »Der fürstlich Thurn und Taxische Hofkomponist Theodor von Schacht und seine Opernwerke«, in: *Studien zur Musikgeschichte der Stadt Regensburg 1 (= Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6)*, hg. von Hermann Beck, Regensburg 1979, S. 10–99.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Leipzig 1782, hier: S. 102–103.
- Gerber, Ernst Ludwig: *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. Teil, Leipzig 1792.

- Gradenwitz, Peter: »The beginnings of clarinet literature. Notes on a clarinet concerto by Joh. Stamitz«, übers. von G. D. H. Pidcock, in: *Music and letters*, 17 (1936), S. 145–150.
- Grass, Thomas/Demus, Dietrich: *Das Bassethorn. Seine Entwicklung und seine Musik*, Norderstedt 2004.
- Grass, Thomas/Demus, Dietrich: »Theodor von Schacht (1748–1823) und frühe Bassethorn- und Klarinettenmusik am Regensburger Fürstenhof Thurn und Taxis«, in: *Rohrblatt*, 20 (2005), S. 62–70.
- Grillmeyer, Siegfried: *Habsburgs Diener in Post und Politik. Das ›Haus‹ Thurn und Taxis zwischen 1745 und 1867* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz* 194), Mainz 2005.
- Grünsteudel, Günther: »... daß ich meinem gnedigsten Herrn Grafen contentir«. Neues zur Biographie von Franz Xaver Pokorny«, in: *Musik in Bayern*, 69 (2005), S. 71–94.
- Grünsteudel, Günther: »Der Geiger Anton Janitsch (um 1752 – 1812). Stationen einer Karriere«, in: *Rosetti Forum*, 4 (2003), S. 15–30.
- Grünsteudel, Günther: »Die Hornisten der Wallersteiner Hofkapelle«, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben*, 97 (2004), S. 229–251.
- Haberkamp, Gertraut: »Die Musik am Hofe der Fürsten von Thurn und Taxis im 18. Jahrhundert«, in: *Reichsstadt und Immerwährender Reichstag (1663–1806). 250 Jahre Haus Thurn und Taxis in Regensburg* (= *Thurn und Taxis-Studien* 20), Kallmünz 2001, S. 139–154.
- Haberl, Dieter: *Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle*, Regensburg 2012.
- Hauser, Hildegund: »Der fürstliche Hofmusiker Ferdinand Donninger. Eine Betrachtung seiner Flötenkonzert-Handschriften«, in: *Studien zur Musikgeschichte der Stadt Regensburg 1* (= *Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 6), hg. von Hermann Beck, Regensburg 1979, S. 123–192.
- Horn, Wolfgang: »Musiktheorie [in Regensburg]. 1670–1800«, in: *Musikgeschichte Regensburgs*, hg. von Thomas Emmerig, Regensburg 2006, S. 230–251, für Riepel besonders: S. 238–248.
- Huber, Gottfried: *Zur Geschichte der Musik am Fürstlich Thurn und Taxis'schen Hofe*, Manuskript Regensburg 1914 (Exemplar in D-Rtt).
- Klotz, Lukas: »Theodor von Schachts Oratorium ›Die sieben Worte Christi am Kreuz‹«, in: *Die Sieben letzten Worte Jesu in der Musik* (= *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften* 17), Ausstellungs-Katalog, Regensburg 2001, S. 71–77.
- Knedlik, Manfred: »Zur Erhaltung des deutschen Spectakels in Regensburg«. Wanderkomödianten in der Reichsstadt (1784–1786)«, in: *Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 143 (2003), S. 331–348.
- Knedlik, Manfred: »Fürstliches Hoftheater und Nationalschaubühne. Der Theaterprinzpal Andreas Schopf als Thurn und Taxischer Schauspielerektor (1778–1784)«, in: *›Der Weg führt durch Gassen...‹. Aus Regensburgs Literatur und Geschichte. Festgabe für Eberhard Dünninger zum 65. Geburtstag*, hg. von Thilo Bauer u. Peter Styra, Regensburg 1999, S. 33–51.
- Knedlik, Manfred: »Zwischen Kunst und Kommerz. Der Theaterprinzpal Emanuel Schikaneder und seine Gesellschaft deutscher Schauspieler in Regensburg (1787–1789)«, in: *Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 141 (2001), S. 95–110.
- Knedlik, Manfred: *Deutschsprachige Dramen in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg (1750–1800). Eine Bibliographie* (= *IRIS. Forschungen zur europäischen Kultur* 19), Bern u. a. 2002.

- Knedlik, Manfred: »Das fürstliche Hoftheater«, in: *Dieser glänzende deutsche Hof ...*, Ausstellungskatalog, hg. von Martin Dallmeier u. a., Regensburg 1998, S. 42–80.
- La Rue, Jan: »Major and minor mysteries of identification in the 18th century symphony«, in: *JAMS*, 12 (1960), S. 181–196, Repr., in: *JAMS*, 18 (2001), S. 249–267.
- Landon, Howard C. Robbins: *Haydn. Chronicle and works*, 2. Bd. *Haydn at Eszterháza. 1766–1790*, London 1978, Repr. London 1994.
- Landon, Howard C. Robbins: *The symphonies of Joseph Haydn*, London 1955.
- Layer, Adolf: »Schloß Trugenhofen (= Schloß Taxis) im 18. Jahrhundert«, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins in Dillingen an der Donau*, 85 (1983), S. 179–194.
- Lipowsky, Felix Joseph: *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811.
- Lübbecke, Fried: *Das Palais Thurn und Taxis zu Frankfurt am Main*, Frankfurt/M. 1955.
- Mančal, Josef: »Zu Musik und Aspekten des Musikmarkts des 18. Jahrhunderts im Spiegel des Augsburger Intelligenz-Zettels«, in: *Pressewesen der Aufklärung. Periodische Schriften im Alten Reich (= Colloquia Augustana 15)*, hg. von Sabine Doering-Manteuffel, Josef Mančal u. Wolfgang Wüst, Berlin 2001, S. 391–432.
- Madelung, Margret: »Ein Hammerflügel des Münchner Klavierbauers Louis Dulcken aus dem Haus Thurn und Taxis in Regensburg«, in: *Musik in Bayern*, 60 (2000), S. 39–57.
- Meixner, Christoph: [Katalogbeiträge zu den Böhmisches Musikern am Thurn und Taxis'schen Hof, ohne Titel], in: *Bayern–Böhmen. 1500 Jahre Nachbarschaft, Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2007*, hg. von Rainhard Riepertinger u. a., Augsburg 2007, S. 229/230 u. S. 232.
- Meixner, Christoph: »Die Familien Oettingen-Wallerstein und Thurn und Taxis und die Fürstenhochzeit auf Schloss Trugenhofen 1774. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofmusik im 18. Jahrhundert«, in: *Rosetti-Forum*, 7 (2006), S. 13–25.
- Meixner, Christoph: »Die Harmoniemusik am Hof der Fürsten von Thurn und Taxis. Musikpflege im Zeichen politischen und gesellschaftlichen Wandels«, in: *Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik (= Michaelsteiner Konferenzberichte 71)*, hg. von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky, Augsburg u. Michaelstein 2006, S. 237–247.
- Meixner, Christoph: »Die Zauberflöte und der »Marche des Pretus de L'amour««, in: *Theater um Mozart*, Kongressbericht 2006, hg. von Silke Leopold, Heidelberg (in Vorb.).
- Meixner, Christoph: »Thalia zwischen Fronten. Die Nationaltheater in Wien, Mannheim und Regensburg im Spannungsfeld politischer Geheimdiplomatie«, in: *Musik und kulturelle Identität, Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar 2004*, 3. Bd. *Freie Referate und Forschungsberichte*, hg. von Detlef Altenburg u. Rainer Bayreuther, Kassel u. a. 2012, S. 114–121.
- Meixner, Christoph: »Jiří Antonín Benda und sein wieder erkannter Xindo«, in: *Die Musikforschung*, 54 (2001), S. 47–49.
- Meixner, Christoph: »Musik und Musikleben in Regensburg in der Neuzeit«, in: *Geschichte der Stadt Regensburg*, hg. von Peter Schmid, 2 Bde., Regensburg 2000, 2. Bd., S. 981–1010.
- Meixner, Christoph: »Musik und Theater in der Zeit der Reichstage«, in: *Musikgeschichte Regensburgs*, hg. von Thomas Emmerig, Regensburg 2006, S. 131–185.
- Mentzel, Elisabeth: *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. von ihren Anfängen bis zur Eröffnung des städtischen Komödienhauses*, Frankfurt/M. 1882, Repr. Leipzig 1975.
- Merkel, Joseph: *Joseph Riepel als Komponist*, Kallmünz 1937.
- Mohr, Albert Richard: *Musikleben in Frankfurt am Main. Ein Beitrag zur Musikgeschichte vom 11. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1976.

- Nagel, Matthias: *Thema & Variationen. Das Philharmonische Orchester Regensburg und seine Geschichte*, Regensburg 2001.
- Piendl, Max: *Das fürstliche Haus Thurn und Taxis. Zur Geschichte des Hauses und der Thurn und Taxis-Post*, Regensburg 1980.
- Pigge, Helmut: *Geschichte und Entwicklung des Regensburger Theaters (1786–1859)*, Diss. mschr. Ludwig-Maximilians-Univ. München, München 1954.
- Pigge, Helmut: *Theater in Regensburg. Vom fürstlichen Hoftheater zu den Städtischen Bühnen*, Regensburg 1998.
- Riepel, Joseph: *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (= *Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge* 20), 2 Bde., Faksimileausgabe, hg. von Thomas Emmerig, Wien u. a. 1996.
- Sangl, Sigrid: »Das Palais Thurn und Taxis in Frankfurt und seine Ausstattung«, in: *Thurn und Taxis Museum Regensburg. Höfische Kunst und Kultur*, hg. von Reinhold Baumstark, München 1998, S. 66–68.
- Schiedermaier, Ludwig: »Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Adelskapellen«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 9 (1907/1908), S. 83–130.
- Schneider, Hans: *Der Musikverleger Heinrich Philipp Boßler, 1744–1812. Mit bibliographischen Übersichten und einem Anhang: Mariane Kirchgeßner und Boßler*, Tutzing 1985.
- Schöppl, Heinrich Ferdinand: *Ein Ballett am Hoftheater des Fürsten Karl Anselm von Thurn und Taxis 1783*, Regensburg 1914.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806.
- Schwarzmaier, Ernst: *Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels. Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert* (= *Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 4), Regensburg 1978.
- Seckendorf-Aberdar, L. Freiherr von: »Ueber die Aufführung von Haydn's Schöpfung in Regensburg«, in: *Der neue Deutsche Merkur*, (1801), S. 236–239.
- Sieber, Wolfgang: »Johann Lukas Schubaur als Sinfonie-Komponist«, in: *Oberpfälzer Dokumente zur Musikgeschichte* (= *Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 1), hg. von Hermann Beck, Regensburg 1976, S. 129–200.
- Strahl, Alfred: »Ferdinand Donniger, ein unbekannter Komponist«, in: *Düsseldorfer Familienkunde*, 28 (1992), Heft 1, S. 23–25.
- Traster, Jeffrey L.: *Divertimenti and parthien from the Thurn und Taxis court at Regensburg (1780–1823). A source of repertoire for wind ensembles*, Diss. Univ. of Texas, Ann Arbor 1989.
- Twittenhoff, Wilhelm: *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709–1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, Berlin 1935, Repr. Hildesheim 1971.
- Wackerbauer, Michael: *Die Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Regensburg. Katalog* (= *Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte* 18), Regensburg 2009.
- Wolf, Eugene K.: »A newly identified complex of manuscripts from Mannheim«, in: *Journal of the American Musicological Society*, 27 (1974), S. 379–437.
- 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/M. u. a. 2002.

Die württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme

Reiner Nägele (München)

Forschungsstand und Quellenlage

Der Forschungsstand in Bezug auf die Geschichte der württembergischen Hofkapelle ist – einerseits – höchst zufriedenstellend. Das Hauptstaatsarchiv in Stuttgart verwahrt den Gesamtbestand an Personal- und Verwaltungsakten zur Theater- und Kapellgeschichte seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Diese Archivalien wurden vor allem Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in mehreren Publikationen zu einem nicht geringen Teil dokumentiert, beschrieben und bewertet, allem Anschein nach erschöpfend, denn nahezu jede neuere sozial- bzw. institutionsgeschichtliche Studie zur württembergischen Theater- oder Orchestergeschichte zitiert in der Regel diese Literatur ohne weitere eigenständige Akteneinsicht. Dort, wo diese nachweislich erfolgte, erwies sich die Dokumentation in der älteren Literatur als zuverlässig.

Andererseits ist eine ca. einhundert Jahre alte Sekundärliteratur auch höchst problematisch: Die ältere Literatur verschweigt in der Regel die genaue Angabe der Archivsignatur, was ein Wiederfinden der originalen Dokumente erschwert, und sie dokumentiert natürlich auch nur auswählend mit Blick auf das seinerzeitige Publikationsinteresse. Dieses aber – und das gilt hinsichtlich des 18. Jahrhunderts vor allem für Sittard [1] und Krauß [2] – galt ausschließlich der Heroisierung der Regierungszeit Herzog Carl Eugens als historischer Legitimation für das Ende des 19. Jahrhunderts neu entfachte monarchische Theaterinteresse in Württemberg.

Es sind mit Ausnahme der neueren Studie Nägeles [6] nur zwei größere zeitgenössische und im Druck vorliegende Studien bekannt, bei denen die Autoren tatsächlich mit neuer Fragestellung und unabhängig von der älteren Literatur die Akten im Hauptstaatsarchiv in Augenschein genommen haben: es handelt sich um den Aufsatz von Mahling [3] als ein Teil seiner bislang nicht gedruckten Habilitationsschrift von 1972 sowie um die Dissertation von Samantha Owens [4] aus dem Jahr 1995. Die tendenzielle Bewertung der geschichtlichen Ereignisse aus der älteren Literatur bleibt aber in beiden Arbeiten für die behandelten Zeitabschnitte unangefochten. Die Orchestergeschichte von Ulrich Drüner [5] wartet zwar mit einer beeindruckenden und klar strukturierten Fülle an Zahlen und Fakten auf, diese sind aber weitgehend aus der erwähnten Standardliteratur (Sittard und Krauß) extrahiert, beruhen also nur in geringem Umfang auf eigenem, systematischem Quellenstudium, weshalb der Autor ebenfalls keinen Hinweis auf die Fundstellen im Hauptstaatsarchiv liefert.

Notenmaterial aus dem Besitz der Hofkapelle bzw. des Hoftheaters findet sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaum oder gar nicht; dokumentiert ist dieses allerdings zum Teil in den entsprechenden Protokoll- bzw. Aufführungsakten, auch in noch überlieferten oder bei Sittard edierten Libretti und in einem einmaligen, erst vor wenigen Jahren wiederentdeckten Bestand von etwa 400 Instrumentalmusikstücken für die herzogliche Kammermusik aus der Zeit von 1680 bis 1730, der sich heute im Besitz der Universitätsbibliothek Rostock befindet (katalogisiert bei Landmann¹ und revidiert bei Owens [4]).

Auch die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist nur spärlich mit Notenmaterial dokumentiert, Ausnahmen sind der große Jommelli-Bestand der Württembergischen Landesbibliothek, vereinzel-

¹ Vgl. Anhang II: Quellenverzeichnisse.