

## VI Von der »Weibertreue« zur »Wette«: Hamburg 1796/97

### 1 *Così fan tutte* in Hamburg und die Abschrift HH

#### a Schröder und Mozart

Friedrich Ludwig Schröder, der berühmten Schauspielerin und Theaterdirektorin Sophia Charlotte Ackermann nicht minder berühmter Sohn, hatte sich Ende 1779 dazu entschlossen, die Leitung des Hauses am Gänsemarkt, die er nach dem Tod seines Stiefvaters (1771) zusammen mit seiner Mutter innegehabt hatte, niederzulegen und sich als Schauspieler weiterzubilden. Es war ihm erst wenige Jahre zuvor gelungen, vom Hamburger Publikum auch als Tragöde anerkannt zu werden; angefangen hatte er in der Compagnie des Conrad Ernst Ackermann nämlich als Tänzer, Ballettdirektor und im komischen Fach. Darin glänzte er in Bedientenrollen und (trotz seiner Jugend) als alter Mensch, und zwar nicht nur als alter Mann und auch nicht nur im Lustspiel: Seine Verkörperung der betagten Mutter Anne in Monsignys Singspiel *Rose und Colas*, für die er sogar die Einlage »Ja, die Tugend ist eine Schatz!« komponierte, blieb lange Zeit unvergessen.<sup>1</sup>

Die damals übliche Vielseitigkeit der Mitglieder einer Theatergesellschaft – zumal einer reisenden, wie sie auch die Ackermannsche gewesen war –, führte zur Ausbildung von »Sängerschauspielern«,<sup>2</sup> also Schauspielern, die auch als Sänger, und Sängern, die auch als Schauspieler eingesetzt werden konnten. So hatte auch Schröder eine solide musikalische Ausbildung genossen, selbst wenn er in späteren Jahren nur noch im Sprechtheater auftrat: »Die Tonkunst liebte er fast leidenschaftlich, kannte ihre Regeln und übte sie. Er spielte die Violine nicht ohne Fertigkeit, setzte die Musik seiner Ballette selbst, und machte in Hannover, Schleswig und Hamburg großes Glück durch gesellschaftliche Tanzmelodien, worin Gluck und Haydn seine Muster waren. Auch seine Gesangsweisen empfahlen sich durch Gefälligkeit, Herzlichkeit und richtige Deklamation. Sie sind einfach und wahr, wie er selbst.«<sup>3</sup>

Als Schröder 1780 mit seiner Frau, einer ebenfalls anerkannten Mimin, nach Wien ging, wo sie zuerst gastweise, dann ab 1781 bis 1785 fest am Burgtheater engagiert waren, galt er als »itzt der erste Schauspieler Teutschlands, der Bühne einziger Stolz!«<sup>4</sup> Der fast eine Generation jüngere Iffland bewunderte und verehrte ihn sehr und seine Darstellungskunst beeinflusste sogar die Aktion der Sänger auf der Wiener Hofopernbühne. So bemerkte Kaiser Joseph II. 1783 anlässlich einer Aufführung von Paisiellos *Il barbiere di Siviglia*, dass der Sänger Francesco Benucci, der spätere Guilelmo, »dans des certains moments a copié et presque frisé Schroeder.«<sup>5</sup>

1 Meyer: Schröder I, S. 358. Die Noten zu dieser Einlage sind leider nicht erhalten; vgl. dazu meine Einleitung: Vom Ackermannschen Comödienhaus zum Hamburgischen Deutschen Stadt-Theater. Das Theater beym Gänsemarkt und seine Operaufführungen, in: Musiktheater in Hamburg um 1800, S. 11–27, hier S. 17.

2 Vgl. dazu Neubacher: Von Telemann zu Mozart. Ehemalige Hamburger Kirchensänger als Sängerschauspieler auf Theaterbühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ebd., S. 29–55, hier S. 30 f.

3 Meyer: Schröder I, S. 355.

4 *Der dramatische Faustin für Hamburg*, 1784, Erstes Stück, S. 7.

5 Joseph II., Handbillet vom 14. August 1783 an Graf Rosenberg, zit. nach Otto Michtner: *Das alte Burgtheater als*

VI Es war unvermeidlich, dass der Schauspieler während dieser Zeit auch Mozart kennenlernte.  
 1 Wie dies geschah, ist ungeklärt. Vielleicht wurde die Bekanntschaft durch Mozarts Schwäge-  
 a rin Aloysia Lange vermittelt, die ebenfalls Mitglied des Hoftheaters war und die Schröder als  
 Sängerin sehr schätzte und später auch nach Hamburg engagierte. Vielleicht trafen der Kom-  
 ponist und der Schauspieler auch bei Fanny und Nathan Arnsteiner aufeinander;<sup>6</sup> in deren  
 Haus am Graben verkehrte Schröder, und Mozart wohnte dort einige Monate vor seiner Heirat  
 mit Constanze im dritten Stock, zusammen mit anderen Mietern neben dem (weiblichen)  
 Personal des Arnsteinschen Haushalts.<sup>7</sup> Eine wenigstens flüchtige Bekanntschaft beider lässt  
 sich aber schon früher nachweisen: Im Juni 1781 berichtete Mozart seinem Vater davon, dass  
 Schröder im Auftrag des Grafen Rosenberg für ihn ein geeignetes Singspiellibretto suchen  
 sollte. Schröder, der »alle achtung« für Mozart hatte, besorgte ihm als erstes ein vieraktiges  
 Textbuch, dessen erster Akt »ohnvergleichlich« war, die folgenden drei aber nicht, weshalb  
 Mozart sich nur vorstellen konnte, dass daraus erst nach gründlicher Bearbeitung etwas wer-  
 den könne. Mozart erwähnte seinem Vater gegenüber in den folgenden sechs Woche weder  
 etwas über den »vornehmen Acteur« noch über ein neues Buch, so dass es durchaus möglich  
 ist, dass es sich dabei tatsächlich um die Vorlage für das Libretto handelte, das Gottlieb  
 Stephanie ihm dann Ende Juli zur Komposition gab: »Bellmont und konstanze. oder die verführung  
 aus dem Serail«.<sup>8</sup>

Bretzners Textbuch enthielt zwar drei Akte, aber Jörg Krämer hat darauf hingewiesen, dass Johann  
 André, dessen Vertonung davon gerade am 25. Mai 1781 in Berlin uraufgeführt worden war, daraus  
 vier Akte gemacht hatte.<sup>9</sup> Denn er war mit der Position des Aktionsensembles, in dem die eigentliche  
 Entführung stattfand, in der Mitte des III. Aktes nicht zufrieden, sondern sah darin vielmehr einen

Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792), Wien  
 1970 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 3: Wien), S. 158.

6 Schröders Biograph Meyer wies darauf hin, dass der Schauspieler in Wien geistreiche Freunde hatte und ange-  
 nehme Unterhaltung genoß (Meyer: Schröder I, S. 370), und über den Wien-Besuch im Frühsommer 1791 schrieb  
 er, am 26. Mai habe Arnsteiner den Schauspieler Herzfeld aus Schikaneders Gesellschaft bei Schröder einge-  
 führt (II/1, S. 89); auch Herzfeld kam später ans Hamburger Theater. Seinem Vater schrieb Wolfgang Mozart  
 am 29. August 1781, er ziehe demnächst aus der Wohnung Cäcilie Webers aus (Mozart. Briefe und Aufzeichnungen  
 III, S. 153, Nr. 620), wo er spätestens im Mai untergekommen war, und logiere sich am Graben ein; am 5. Sep-  
 tember 1781 teilte er ihm mit, er sei schon im neuen Zimmer (ebd., S. 154, Nr. 621). Dagegen steht im Trauungs-  
 register unter dem 4. August 1782, er habe im Haus »Zum Auge Gottes« ein Jahr gewohnt, am Graben nur fünf  
 Monate und die letzten 12 Tage schon in der gemeinsamen Wohnung (Mozart. Dokumente, 1961, S. 181). Wenn  
 beide Angaben nicht ungenau sind oder verwechselt wurden – was nur denkbar ist, wenn die Brautleute sie  
 nicht selbst gemacht hätten –, wäre er erst am 1. Februar oder 1. März in Arnsteins Haus gezogen und hätte  
 zuvor schon seit Frühjahr 1781 bei den »Weberischen« gewohnt. (Deutsch ging offenbar davon aus, Mozarts  
 Auskunft an seinen Vater sei richtig, denn er hielt die Angaben im Register für falsch. Möglich ist aber auch,  
 dass Mozart seinen misstrauischen Vater hatte beruhigen wollen und dass er sich einige Monate lang die Post  
 im Arnsteinschen Hause abholte, bevor er tatsächlich dorthin zog.)

7 Vgl. Mittenzwei: *Zwischen gestern und morgen*, S. 260 f.

8 Briefe Mozarts an seinen Vater vom 16. Juni und 1. August 1781, in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen III, S. 131 f.,  
 Nr. 606 und S. 143, Nr. 615.

9 Vgl. die korrespondierenden Einträge in Johann Andrés autographischer Partitur: »Hier kann der 3<sup>te</sup> Akt ge-  
 schlossen werden.« (in Andrés Handschrift, S. 229) und »Vierter Act.« (S. 230), abgedr. in der Faksimilé-Edition  
 des Singspiels von Thomas Bauman: *German Opera 1760–1800. A Collection of Facsimiles of Printed and Manuscript  
 Full Scores*, Bd. 6, New York/London 1985, S. 229 f. Vgl. dazu auch Jörg Krämer: *Deutschsprachiges Musiktheater im  
 späten 18. Jahrhundert*, Teil I, Tübingen 1998, S. 419 f.

wirkungsvollen Aktschluss. So verwies er die anschließende Entdeckung und die glückliche Lösung, das Wiedererkennen von Belmont als Sohn des Bassa, in einen sehr kurzen IV. Akt – eine gewiss nicht sehr glückliche Lösung dieses ohnehin dramaturgisch problematischen Librettos. Da Schröder im Frühjahr 1781 eine kurze Reise nach Deutschland unternommen hatte, von der er im April aus Berlin kommend zurückkehrte, ist es durchaus denkbar, dass er bei dieser Gelegenheit von der in Vorbereitung befindlichen Premiere von André/Bretzners Singspiel *Belmont und Constanze* erfuhr und sich einige Wochen später von Wien aus eine Abschrift des Librettos in der Fassung Andrés besorgte.

Aber auch wenn Schröder Mozart Ende Mai ein anderes Singspiellibretto angeboten hatte – und dies ist deswegen wahrscheinlich, weil Stephanie Bretzners Singspiel erst umarbeitete, nachdem Mozart Anfang August bereits die ersten Nummern daraus vertont hatte –, ist es gut möglich, dass er weiterhin auf der Suche gewesen war und Mozart und Stephanie auf das neue Drama des Leipzigers Bretzner aufmerksam gemacht hatte.

Einen Beleg für die genauere Bekanntschaft beider stellt ein Notenbuch Schröders dar,<sup>10</sup> das aus seiner Wiener Episode stammen muss. Denn die ersten beiden Stücke, die er eigenhändig ab- und in dieses Buch hineinschrieb, sind Werke von Mozart: Das erste ist das Terzett mit Streichquartett »Liebes Mandel, wo ist's Bandel?« KV 441 von 1782/83, das bis zur Publikation in der *Neuen Mozart Ausgabe* nur in der Fassung der drei Stimmen mit Klavierbegleitung veröffentlicht war und von dem hier – im Unterschied zur Vorlage, auf die sich die Gesamtausgabe stützt – eine Abschrift zugänglich ist, in der der vollständige Instrumental- und Vokalsatz von einer Hand stammt. Ihm folgt der Kanon »O du eselhafter Peierl« KV 560<sup>a</sup>. Diese Abschrift hilft auch bei der Datierung beider Stücke. Das Terzett war lange Zeit infolge einer Notiz auf einem autographen Fragment, die auf Constanze Mozart zurückgeführt wurde, ins Jahr 1783 datiert worden, wird aber neuerdings aufgrund des Papiers dem Jahr 1786 oder sogar 1787 zugeordnet. Die Entstehungszeit des Kanons dagegen wurde in der *Neuen Mozart Ausgabe* mit 1785 bis 1787 angegeben. Für beides kann nun als terminus ante quem der Januar 1785 gelten, denn anschließend zog Schröder zurück nach Hamburg.

Der Kanon steht in diesem Notenbuch jedoch mit einem anderen, weniger derben Text – auch die ersten gedruckten Ausgaben, die 1804 bei Breitkopf & Härtel und bei Simrock erschienen, wurden in ein unanstößiges »Gähnst du Fauler denn schon wieder« beziehungsweise »O du dümmster aller Diener« umgedichtet –,<sup>11</sup> den Schröder vermutlich selbst ersonnen hatte und der folgendermaßen beginnt: »Weiber haben ihre Köpfe, / halten uns für dumme Tröpfe«.<sup>12</sup>

Seine Empfindlichkeit, was die Qualität eines Textes und die Sittlichkeit seines Inhalts betraf, zeigte sich auch, als der »vornehme Acteur« 1785 das Burgtheater verließ, wo man ihn sehr gern gehalten hätte, und nach Hamburg zurückkehrte. Dort bereitete er sich darauf vor, dem Theater am Gänsemarkt nach einer Periode der schnell wechselnden Direktionen im nächsten Jahr wieder als Leiter und als Unternehmer vorzustehen, und dazu gehörte auch, dass er die Stücke, die er annahm, gegebenenfalls bearbeitete.

10 StUB HH, Signatur M A/3356.

11 Nachweise bei Gertraut Haberkamp: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing 1986 (Musikbibliographische Arbeiten, hg. von Rudolf Elvers, Bd. 10/1 und 2), Textband S. 416 und 418.

12 Abgedruckt in Verf.: Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder als Initiator früher Mozartaufführungen, in: *Mozart und Hamburg*, S. 7–11, hier S. 11.

**VI** Schröder versuchte zu Beginn seiner »zweiten Direktion« (die erste datiert auf die Zeit vor  
**1** seinem Engagement in Wien, als er zusammen mit seiner Mutter das Unternehmen leitete),  
**a** an die kurze Zeit des Nationaltheater-Experiments anzuknüpfen und das Programm seiner  
»moralischen Anstalt« nur auf Schauspiele zu gründen. Damit rief er indessen großen Unwil-  
len hervor, war doch seit etwa 1783/84 das Musiktheater zur beliebtesten Gattung nicht nur  
in Hamburg avanciert,<sup>13</sup> und so sah er sich bereits im Herbst 1786 genötigt, für die Opern  
liebenden Hamburger wieder Singspiele aufs Programm des Theaters zu setzen. Der erste  
Erfolg war Neefes *Adelheit von Veltheim*. Im folgenden Sommer aber brachte Schröder zum  
ersten Mal zwei Wiener Singspiele heraus, die das Publikum begeisterte: nach Dittersdorfs  
*Der Apotheker und der Doktor*, das erst im Vorjahr in Wien herausgekommen war, auch Mozarts  
*Entführung aus dem Serail*. Dieses bereits 1782 uraufgeführte Singspiel hatte Schröder in Wien  
sicher gesehen. Seine Hamburger Inszenierung stattete er mit bemerkenswertem Aufwand  
aus, und dies trug zum großen Erfolg des Werkes bei.

Mit der *Entführung* begann die Rezeption der Mozart-Opern in Hamburg. Denn nun brach-  
te Schröder nach und nach auch die anderen Werke als Singspiele heraus: 1789 den *Dom Juan*,  
zwei Jahre später *Figaro's Heyrath*, das er wegen des guten Librettos am meisten liebte,<sup>14</sup> und  
1793 auch *Die Zauberflöte*, die wie überall ein Publikumsmagnet wurde.

Zuvor aber lernte er im Frühjahr 1791 die damals neueste Oper Mozarts, *Così fan tutte*,  
kennen, als er sich für einige Monate auf eine Kunst- und Studienreise durch ganz Deutsch-  
land begab, die ihn über Weimar und Gotha nach Frankfurt, dann nach Mannheim und  
von dort aus zu Abstechern nach Schwetzingen und Heidelberg, schließlich über München  
nach Wien führte und von dort über Prag und Berlin wieder zurück nach Hamburg.<sup>15</sup> Er  
besuchte die Theater dieser Städte, um sich danach umzuschauen, was dort an neuen und  
interessanten Stücken lief, und um gute Akteure kennenzulernen, die er für sein Haus abwer-  
ben konnte. (Tatsächlich engagierte er auf fast jeder Station einen oder mehrere Bühnen-  
künstler.)

In Frankfurt las Schröder am 28. April das deutsche Textbuch von *Così*, das auf Heinrich  
Gottlieb Schmieders und Karl David Stegmanns Übersetzung und Bearbeitung zurückging  
(siehe oben, Kapitel V, 1). Schmieder, Theaterkritiker und -dichter, hatte schon 1789 den *Don*  
*Giovanni* für das Mainzer Nationaltheater übersetzt, und Stegmann war dort Musikdirektor;  
Schröder kannte ihn seit 1778, als jener zur Ackermannschen Gesellschaft nach Hamburg

13 Vgl. dazu übereinstimmend Schütze: *Theater-Geschichte*, S. 619, und Wilhelm Koffka: *Iffland und Dalberg. Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims*, Leipzig 21865, S. 257.

14 Das Schauspiel von Beaumarchais hatte er bereits im Mai 1785 »in ächtspanischem Kostüm« und auch sonst luxuriöser Ausstattung im Altonaer Komödienhaus erstaufgeführt (Schütze: *Theater-Geschichte*, S. 550) und dabei der wenige Tage zuvor präsentierten Aufführung im Theater am Gänsemarkt, das damals noch von zwei Schauspielern geleitet wurde, Konkurrenz gemacht. Der sensationelle Erfolg dieses Stückes, das er auch während seiner zweiten Direktion am Hamburger Theater weiter gab, war vielleicht auch der Grund dafür, dass er Mozarts Oper erst 5 Jahre nach der Uraufführung herausbrachte.

15 Dass er damals im Frühsommer in Wien allerdings auch Mozart traf, ist unwahrscheinlich, denn dies hätte er vermutlich in seinem Tagebuch vermerkt, aus dem sein späterer Biograph seitenweise im Bericht über diese Reise zitierte.

gekommen war und sich bei ihm im komischen Fach weitergebildet hatte.<sup>16</sup> Das Mainzer Nationaltheater spielte seit 1788 in jedem Jahr 14 Wochen lang in Frankfurt und gastierte dort gerade wieder, als Schröder zu kurzem Aufenthalt in die Stadt kam.

Sein abfälliges Urteil über das Werk ist geläufig: »So machen sie's Alle, Singspiel von Mozart componirt, ist ein elendes Ding, das alle Weiber herabsetzt, Zuschauerinnen unmöglich gefallen kann, und daher kein Glück machen wird.«<sup>17</sup> Dieses Verdikt bezog sich aber zunächst nur auf das (deutsche) Libretto, was immer übersehen wurde. Und trotz seiner Abneigung verlängerte Schröder seinen Aufenthalt in Frankfurt, um die drei Tage später stattfindende Premiere unter dem Titel *Liebe und Versuchung* zu sehen (vgl. dazu auch Kapitel V, 1). Die Aufführung milderte seinen ersten Eindruck vom Stück nicht: »Erbärmlich! Selbst von Mozarts Musik gefällt mir nur der zweite Aufzug.«

Es dauerte denn auch noch fast fünf Jahre, bis Schröder dieses Werk endlich am 3. Februar 1796 zum ersten Mal in Hamburg auf die Bühne brachte. Die Aufführungsgeschichte zeigt aber, dass er hartnäckig versuchte, auch diese Oper Mozarts zu einem Erfolg zu machen. Das lässt sich anhand des erhaltenen Aufführungsmaterials dokumentieren.

## VI

### 1

#### b Das Hamburger Aufführungsmaterial

Das *Così*-Material des Hamburger Theaters am Gänsemarkt aus der Zeit der Aufführungen der Oper als Singspiel zwischen 1796 und 1812 ist zu einem großen Teil erhalten und an einem Ort versammelt.<sup>18</sup> Das macht den Bestand singulär und stellt infolgedessen einen Glücksfall für die Forschung dar. Es sind dies:

1. eine vierbändige Partitur (Abschrift HH) mit dem ursprünglich folgendermaßen beschrifteten Titelblatt:<sup>19</sup> *Così Fan Tutte / o sia / La Scuola degli Amanti / Drama Giocoso / in / Due Atti / Rappresentato nel Teatro di Corte a Vienna L'anno 1790 // del Sig. Mozart*. Dies wurde anschließend überschrieben mit dem deutschen Titel *Die Wette, oder, der noch später durch *Die verfängliche Wette* ersetzt wurde (zwei Handschriften); außerdem wurde in einer vierten Handschrift unter der italienischen Beschriftung hinzugefügt: »geboren 1756 den 27 Januar / gestorben den 5<sup>ten</sup> / December 1791.« (siehe Abbildung 13);*
2. vollständige Vokalstimmen der Rollen Charlotte, Ferdinand, Wilhelm, Nanntchen und Alfonso (in Kapsel 1);<sup>20</sup>
3. ein handgeschriebenes Textbuch mit den gesprochenen Texten, der jeweils ersten Zeile der gesungenen Nummern und vielen Korrekturen (Strichen, ausgeschnittene Seiten

16 [Abraham Peiba:] *Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit*, Wien 1783, Neudruck nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen, mit Einleitung und Anmerkungen hg. von Richard Maria Werner, Berlin 1910 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 13), S. 226 f.

17 Meyer: Schröder II/1, S. 63.

18 StUB HH, Musiksammlung, ND VII 250.

19 Spätere Blattzählung mit Graphitstift: Bd. 1 (Ouv. bis Nr. 10): 92 Bl.; Bd. 2 (Alfonso's Arioso bis zum Ende von Nr. 18): 162 Bl.; Bd. 3 (Nr. 19 bis 27): 109 Bl.; Bd. 4 (Nr. 28 bis Schluss): 130 Bl.; vermutlich elf Schreiber (1.: Ouv., Nr. 24–27; 2.: Nr. 1, 2, 4, [14]; 3.: Nr. 3, 6; 4.: Nr. 5; 5.: Nr. 7; 6.: Nr. 8–10; 7.: Nr. 11; 8.: Nr. 112, 13, 16; 9.: Nr. 17; 10. (sehr ähnl. wie 9.): Nr. 18; 11.: Nr. 19–23, 28–31.

20 Signatur: ND VII 250 Kapsel 1, Nr. 1 und 3–6.

- VI** etc.); sein Titel lautet: *Die Wette / oder / Mädchen-List und Liebe / ein / Singspiel in ~~drey~~ Vier*
- 1** *Aufzügen, / Nach Così fan tutte von C. F. Brezner.<sup>21</sup> / Die Musik von Mozart.*
- b** 4. zwei Rollenhefte für die Sängerin der Charlotte und den Sänger des Ferdinand mit deren gesprochenem Text;<sup>22</sup>
5. Chorstimmen aus dem eingegrenzten Zeitraum: 2 Hefte für den ersten Sopran, 1 Heft für ersten und zweiten Sopran, 1 Heft für den zweiten Sopran, 2 Hefte Tenor, 3 Hefte Basso. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden ergänzend 7 Hefte erster Sopran, 4 Hefte zweiter Sopran, 4 Hefte Tenor und 2 Hefte für die Bässe angefertigt (in Kapsel 2);<sup>23</sup>
6. ein vollständiger Satz von Instrumentalstimmen, die alle auf dem Umschlag und auf der ersten Seite über den Noten den Titel »Die Wette« tragen: 3 Hefte für die ersten Geigen; 3 Hefte für die zweiten Geigen; 1 Heft für die beiden Violen; 2 Hefte Basso, eins davon für »Basso e Violonzello«; je 1 Heft für die beiden Flöten, Oboen, Klarinetten; Fagotte und Hörner; 1 Heft für die erste Trompete; 1 Heft für die zweite Trompete; 1 Heft »Timpani«; dazu kommen je eine Stimme für die erste Viola, den dritten Bass, das zweite Fagott und das zweite Horn, die später herausgeschrieben wurden (in Kapsel 3 und 4).<sup>24</sup>

Wann die einzelnen Materialien geschrieben und gebraucht wurden, wird im Folgenden untersucht. Nicht eingehend behandelt wird dagegen das Finale Nr. 18 der Vokalstimme der Julie, das als einziges von dieser Rolle erhalten ist und zu einer Zeit angefertigt wurde, als bereits dünneres Papier in Gebrauch war,<sup>25</sup> sowie ein zweites handgeschriebenes Textbuch, das aus der Zeit nach 1820 stammt und die Bearbeitung des Stoffes durch Carl Alexander Herklots enthält.<sup>26</sup> Spuren von dessen Fassung finden sich auch in der Abschrift HH: Eine der drei differierenden deutschen Textzeilen in verschiedenen Tinten und mit unterschiedlichen Rollennamen geht auf seine Bearbeitung zurück.<sup>27</sup> Aber die Partitur ist mit Sicherheit schon zu den ersten Aufführungen in Hamburg Anfang 1796 und in der Spielzeit 1796/97 in

- 21 Diese Zeile geht wie die Korrektur der Akte auf einen zweiten Schreiber zurück (dazu siehe unten im Text sowie Anhang E). Signatur: Theater-Bibliothek 874.
- 22 Rollenhefte sind selten überliefert; allerdings finden sich gerade im Bestand der Frankfurter Opensammlung *Così*-Rollenhefte, wenn auch erst von 1816 (vgl. *Thematischer Katalog der Opensammlung*, S. 171); vgl. zum in ihnen dokumentierten Text Anhang F.
- 23 Signatur: ND VII 250, Kapsel 2, Nr. 7–32 und eine nicht nummerierte Sopranstimme.
- 24 Signatur: ND VII 250, Kapsel 3, Nr. 33–40 (hohe Streicher), Kapsel 4, Nr. 41–53.
- 25 Signatur: ND VII 250, Kapsel 1, Nr. 2. Auf ihrem Titelblatt steht nicht der Name der Sängerin von 1796/97, sondern zwei andere aus späterer Zeit: Frl. Hartmann und ein unleserlicher. Die Schrift ist dieselbe, die auch die neuen Umschlagblätter der anderen Solistenstimmen beschrieb, die ebenfalls aus dünnem Papier bestehen; auf allen ist auch der italienische Titel fehlerhaft abgeschrieben als *Così fan tutti*.
- 26 Betitelt: »Die verfängliche Wette. Komisches Singspiel in Versen, in zwei Acten; nach: *Così fan' tutte*, zu Mozarts Musik, neu gestaltet von C. Herklots.« (Theaterbibliothek Nr. 883), 204 Seiten. Dessen Verse sind identisch mit dem Druck: »Arien und Gesänge des komischen Schauspiels in Versen *Die verfängliche Wette*, in zwei Aufzügen. Nach *Così fan' tutte*, zu Mozarts Musik neu gestaltet von C. Herklots.«
- 27 Es ist die fast ausschließlich mit lila Tinte geschriebene Textzeile, zu der nicht nur sechs, sondern acht Namen gehören (zwei für zwei neue Verehrer anstelle der verkleideten Männer). Das Adjektiv »verfänglich« wurde auch, wie erwähnt, auf dem Titelblatt der Abschrift HH eingefügt. Die erste Aufführung dieser Fassung fand am 25. März 1820 in Berlin statt.

**VI** Gebrauch gewesen. Dafür sprechen drei Umstände: das Papier, der erste deutsche Text und die Besetzung.

- 1**
- b** 1. Zunächst deutet das Papier auf die frühe Entstehung. Ein Teil ist von einfacher Qualität und hat keine Stege oder lesbaren Wasserzeichen; ein anderer Teil besteht dagegen aus gutem Notenpapier, wie es auch Mozart selbst benutzte, und zeigt das Wasserzeichen »NIC HEISLER«. <sup>28</sup> Tatsächlich gibt es unter Mozarts Autographen auch vier Blätter im Hochformat von dieser Papiermühle. Auf ihnen ist die revidierte Fassung des zweiten Satzes der *Pariser Sinfonie* geschrieben. Alan Tyson vermutete deswegen, Mozart habe es vielleicht im November 1778 in Straßburg oder Mannheim gekauft, und weist darauf hin, dass solches Papier auch in Bonn vom jungen Beethoven benutzt wurde und daher offenbar rheinabwärts verkauft wurde. <sup>29</sup> Papier aus einer der drei Papiermühlen Niklaus Heuslers, der bis 1800 lebte und dessen Erben seine Mühlen noch bis 1804 weiterführten, <sup>30</sup> ist auch im bayerischen Gebiet nachgewiesen, sowohl bei dort angefertigten Musikhandschriften <sup>31</sup> als auch bei solchen, die vermutlich mit dem Mannheimer Hof nach München kamen. <sup>32</sup> Auch die im Frühjahr 1791 gebrauchte Abschrift FfM wurde, wie bereits dargestellt, auf Papier aus einer Mühle der Basler Papiermacherfamilie Heisler/Heusler kopiert (vgl. dazu Kapitel V, 2).

Das Papier der Partitur von Wranitzkys Singspiel *Oberon* aus dem Bestand des Hamburger Theaters am Gänsemarkt stammt ebenfalls aus einer Heuslerschen Papiermühle aus dem Basler St. Albantal. <sup>33</sup> Schröder lernte diese Oper ebenfalls 1791 auf seiner Kunstreise in Frankfurt kennen, wo sie seit dem Vorjahr erfolgreich lief. Er sah und hörte sie wenige Tage später erneut in Mannheim und weitere zwei Wochen darauf noch einmal in Wien, gespielt von Schikaneders Truppe. <sup>34</sup> Jedesmal machte er sich ausführliche Notizen über die Aufführungen: über die stimmlichen und darstellerischen Fähigkeiten der Sänger und Sängerinnen, über die Kostüme, das Bühnenbild auch die Aktion auf der Bühne, offenbar schon überlegend, wie er die Oper selbst aufführen würde. Das geschah bereits im Oktober desselben Jahres, und die Partitur, die er dafür anfertigen ließ, wurde wahrscheinlich nach der Vorlage gemacht, die sich entweder Stegmann für Mainz und Frankfurt oder Dalberg beziehungsweise sein Konzertmeister Fraenzl, dem die »Hauptdirection der Oper«

- 28 Der Name dieser Papiermacherfamilie aus St. Albantal in Basel hatte mehrere Schreibweisen. Das Wasserzeichen findet sich zum Beispiel in Bd. 3, III. Akt, fol. 80: Wz. NIC HEISLER, Bd. 4, fol. 57, 59, 70, 76, 79 und 89 mit verkehrtem N, sehr deutlich auf fol. 86 und 93.
- 29 Wolfgang Amadeus Mozart. *Wasserzeichen-Katalog*, Textband, hg. von Alan Tyson, Kassel 1992 (NMA X: 33, 2, Bd. 2), S. XXII, zu Wasserzeichen 47.
- 30 Vgl. W. Fr. Tschudin: *The Ancient Paper-Mills of Basle and their Marks*, Hilversum 1958 (Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia, Bd. 7), S. 39 f.
- 31 Vgl. Haberkamp: *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg*, München 1976 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, Bd. 3), S. 250; dies.: *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg*, thematischer Katalog, München 1981 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, Bd. 6), S. 427 und 429.
- 32 Helmut Hell/Monika Holl/Robert Machold: *Die Musikhandschriften aus dem Dom zu Unserer Lieben Frau in München*, thematischer Katalog, München 1987 (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, Bd. 8), S. 426 f.
- 33 Vgl. die Einzelheiten bei Petra Eisenhardt: »Diese comische Oper wird dem Hamb. Publikum gefallen so lange als die Welt stehet.« Paul Wranitzkys romantisch-komische Oper *Oberon, König der Elfen* in Hamburg, in: *Musiktheater in Hamburg um 1800*, S. 115–140, bes. S. 117–120.
- 34 Meyer: *Schröder II/1*, S. 64 (28. April), 76 (10. Mai) und 85 (22. oder 23. Mai 1791).

oblag, für Mannheim besorgt hatte.<sup>35</sup> Denn die *Oberon*-Partitur wurde auf einem der Abschrift FfM ähnlichen und der Abschrift HH gleichen Papier für ihn kopiert,<sup>36</sup> und überdies ist die Handschrift des Stegmann zugeordneten Einlage-Rondos Nr. 23 dieselbe wie die der beiden Einlagen (darunter dasselbe Rondo) in der Frankfurter Partitur des *Oberon*, aber auch dieselbe wie die der ganzen Abschrift FfM sowie der Vokalstimmen: also die des Thamoschreibers.

Beide Hamburger Opernpartituren, die des *Oberon* wie die der *Così*, könnten also aus geographisch nahen Gebieten, vielleicht sogar beide aus Frankfurt stammen und innerhalb weniger Monate dort angefertigt worden sein.

2. Eine deutsche Textfassung in der Partitur stammt aus dem Jahr 1794, denn sie geht auf Bretzners gedrucktes Libretto oder auf den Text des ersten Klavierauszugs zurück (dazu siehe unten); allerdings ist von dieser Textschicht oft nur der Anfang der jeweiligen Nummer notiert, und zwar nur so viel, wie auf der ersten beziehungsweise den ersten beiden Seiten Platz hatte, je nachdem, ob die Nummer auf einer recto- oder einer verso-Seite begonnen wurde. Die Fassung von 1794 steht meist über den Noten der jeweiligen Stimme, während sich unter ihr und unter dem dort zuerst und durchgehend festgehaltenen italienischen Original eine frühere deutsche Übersetzung findet, die (nur) auf den ersten Seiten durchgestrichen wurde, als die Bretzner-Fassung hinzugefügt wurde.

Dass jene tatsächlich die zuerst notierte Übersetzung war, lässt sich zum Beispiel am Auftritts-Duett der beiden Schwestern (Nr. 4) im I. Akt zeigen. Unter dem italienischen Text *Fiordiligi*, der sich mit Pausen vor den beiden letzten Ausrufen in T. 19 und T. 21 auf die Takte 15 bis 22 verteilt (Bd. 1, fol. 43r–45r): »Ah guarda, sorella, ah guarda, sorella, guarda! Guarda!«, liest man: ~~»O/siehe nur Schwester - Siehe! - so blühende Wangen die / Blicke voll Grazie hatt' nie noch ein Mann hatt' nie noch ein Mann.«~~ Der Bretznersche Text steht teils unter der italienischen Zeile, teils über den Noten: »Sieh / Schwester, es glühen wie Rosen die Wange[n]!« Danach geht es bei der aufaktigen letzten Note auf fol. 43v in T. 19, die vom Kopisten weder mit einem italienischen »Ah« noch mit dem deutschen »O« versehen wurde, weiter in Bretzners Text mit »Sieh,«; die Fortsetzung »Schwester,« befindet sich aber nicht unter dem »guarda«, das unter den ersten Noten von T. 20 (fol. 44r) steht, wie es zu erwarten wäre, wenn es sich beim Bretznerschen Text um die erste niedergeschriebene Version handelte, sondern unter dem »Siehe!« der anderen Fassung, das direkt unter »guarda« notiert ist; und ähnlich ging es dem Schreiber bei der Fortsetzung des Satzes. Um es sich räumlich vorzustellen: Der fortlaufende Bretzner-Text »Sieh, Schwester,« und »es glühen« steht auf zwei unterschiedliche Etagen, das jeweils erste Wort im Parterre, das zweite wegen der bereits von der italienischen und der ersten deutschen Fassung besetzten Etagen im 2. Untergeschoss. Eine ganz ähnliche Stelle findet sich im Quintett Nr. 6 in T. 30, wo die ersten beiden Buchstaben von »O Geliebte« der beiden Liebhaber versehentlich vor dem italienischen Zeilenbeginn »dal mio« zwischen den beiden Gesangsstimmen eingetragen und dann vollständig unter Wilhelms Stimme geschrieben wurden, während die erste deutsche Fassung über der Stimme von Ferdinand steht (Bd. 1, fol. 63r).

Zwar lässt sich aus der Tatsache einer Textfassung, die vor der 1794 von Bretzner publizierten in die Abschrift HH eingetragen wurde, noch nicht ableiten, dass diese tatsächlich 1796 benutzt wurde, denn sowohl Bretzners als auch die andere Fassung könnten auch

35 So die »Bemerkungen über den Bestand der Mannheimer Bühne im September 1794«, abgedr. in Koffka: *Iffland und Dalberg*, S. 526–533, hier S. 533.

36 Die Kopistenhandschriften differieren jedenfalls.

- noch zu einem deutlich späteren Zeitpunkt übernommen worden sein. Doch wird die genauere Betrachtung der ersten Übersetzung darüber noch einigen Aufschluss bringen.
3. Die Vokalstimmen sind mit Namen versehen. Die auf den Titelseiten und auch über einzelnen Nummern mit Tinte geschriebenen Namen, die später durchgestrichen und durch andere, meist mit Graphitstift notierte, ersetzt wurden, nennen Sänger und Sängerinnen aus Schröders zweiter Direktionszeit, und sie stimmen mit der Besetzung des ersten beziehungsweise des zweiten Aufführungszyklus überein; der Name der prominentesten Sängerin steht auf und in dem Stimmenheft der Charlotte (Abbildung 9). Die Namen sind auch durch die Theaterzettel überliefert. Dabei geben die ersten drei jedoch den Titel »Weibertreue, oder: Die Mädchen sind von Flandern, ein Singspiel in zwey Aufzügen« an.

## VI

### 2 Die Herkunft der Abschrift HH

#### a Die früheste deutsche Textschicht und ihre Vorlage

Wenn nach all dem nicht zu bezweifeln ist, dass die Abschrift HH für die ersten Aufführungen der deutschen *Costi* Anfang 1796 am Hamburger Stadttheater gebraucht wurde, so lässt eine genauere Untersuchung der frühesten deutschen Textschicht auch deren Vorlage erkennen (siehe oben, Abschnitt 1 b. Zu ihr gehören zunächst einmal andere Rollennamen. Wenn die Männer im ersten Terzett in der ersten Fassung ihre Geliebten besingen, so werden sie selbst als Ferdinand, Wilhelm und Doktor Schneller bezeichnet, und sie nennen ihre angebeteten Damen Friderike und Franziska; die später auftretende Zofe heißt Laurette. Diese Namen stammen offensichtlich aus der Frankfurter Bearbeitung der Oper, von der allerdings keine Dienerfigur für die Verkleidungsszenen des Medicus und des Notars in die Hamburger Textübertragung übernommen wurde. Dementsprechend sind am Anfang fast aller Nummern der Abschrift HH über den durchgestrichenen italienischen diese deutschen Namen geschrieben. Doch dabei blieb es nicht: Auch sie wurden ausgestrichen und rechts neben sie über die Notenlinien der jeweiligen Stimme die Namen Julie oder Julchen und Charlotte oder Lottchen sowie Nanette oder Nantchen und Alfonso geschrieben; die Namen der beiden Offiziere blieben gleich, nur der »Fernando« wurde eingedeutscht.

Vergleiche mit dem Text in der Abschrift FfM und in den drei erhaltenen Frankfurter Frauenstimmen von 1791 ergeben, dass die gestrichene erste Hamburger Textfassung tatsächlich mit der Frankfurter Bearbeitung übereinstimmt; drei Beispiele:

1. Das Terzett Nr. 1 beginnt mit folgenden (später vollständig durchgestrichenen) Versen:  
»Nein, meine Fridrike ist sicher so nie / so groß ihre Schönheit so keusch ist auch sie.« –  
»Nein, meine Franziska wird nie ungetreu, / stets ist ihre Liebe so reizvoll als neu.« –  
»Ach glaubt grauen Haaren, / ich hab es erfahren. / Laßt uns nicht mehr streiten, / es sey wie es sey.«<sup>37</sup>

37 Oehl (*Beiträge zur Geschichte*), der die ersten 12 Verse des ersten Terzetts wiedergibt, unterliefen einige Lesefehler: V. 2: »ist sicher so mir«; V. 4: »wird sie ungetreu«. So verhält es sich auch bei seinen Zitaten aus anderen Nummern (3, 4, 7, 11, 13, 15, 17, 23), was dann teilweise zu kuriosen Schlussfolgerungen führt (S. 68, 74, 76–78, 81, 85 f.).

9 Material HH, Stimmenheft Charlotte, Nr. 13 (Foto Mad. Lange)

2. Am Anfang der Nr. 2 steht unter Don Alfonsos italienischem Text in der Abschrift HH: »O die Weibertreu ist seltener, / wie der seltne Vogel Phönix« (wobei hier bis auf das letzte Wort alles durchgestrichen wurde), und dies ist identisch mit dem Text der Abschrift FfM;<sup>38</sup> bei Bretzner heißt es dagegen: »Weibertreu ist Cosa rara«.
3. Das Duett Nr. 4 der beiden Schwestern beginnt, wie bereits erwähnt, in der ersten Übersetzung in HH mit den Versen: »O siehe nur Schwester / so blühende Wangen / die Blicke voll Grazie / hatt' nie noch ein Mann. – O sieh hier die Augen / wie lebhaft sie glühen / welch Feuer sie sprühen / sieht man sie so an. – Hier sieht man den Krieger / den Helden und den Sieger [...]« (durchgestrichen sind die ersten beiden Verse). Dieser Text kongruiert mit dem ersten Text in der Abschrift FfM und dem der beiden Solo-Stimmen des Frankfurter Materials.

Die Übereinstimmung zwischen der ersten deutschen Textschicht der Abschrift HH und der der Frankfurter Bearbeitung von 1791 bedeutet jedoch nicht, dass diese auch die direkte Vorlage von jener war. Dagegen sprechen drei Gründe:

1. Zum einen gleichen die Titelblätter einander nicht in dem Maße, wie es bei einer Kopie zu erwarten wäre. Der Zusatz über die Uraufführung in Wien auf der Abschrift HH, den

38 In Frankfurt wurde später auch der Bretznorsche Text vorgezogen und der der ersten Bearbeitung (immer noch lesbar) durchgestrichen.

## Anhang A Der deutsche Text der »Liebe und Versuchung«-Gesänge (Frankfurt, Mai 1791)<sup>1</sup>

[Personen: Francisca, Friderica, Laurette; Ferdinand, Wilhelm, Doctor Schneller;  
Kasper, ein Lehnbedienter]

### Atto 1

#### 1. Terzett

F: Nein meine Fridrike ist sicher so nie  
So groß ihre Schönheit so keusch ist auch Sie!  
W: Nein! meine Franziska wird nie ungetreu,  
stets ist ihre Liebe so Reitz voll, als neu  
Dr. S: Ach! glaubt grauen Haaren,  
Ich hab' es erfahren.  
laßt uns nicht mehr streiten,  
es sey wie es sey.

#### 2. Terzett

Dr. S: O! Die Weiber Treu ist seltener,  
wie der seltne Vogel Phönix,  
man bewundert seine Schönheit,  
doch weiß niemand wo her er kömmt  
F: Dieser Phönix ist Fridrike  
W: Dieser Phönix ist Franziska!  
Dr. S: Weder diese, weder jene,  
Sie war'n's nie, und sind es nie.

(HH Stichwort:

[W:] Ha, was machen wir denn gleich mit  
den roo Dukaten?)

#### 3. Terzett

F: Eine schöne Serenate  
laß ich meiner Göttin bringen.  
W: läßt Cythere mir's gelingen  
gebe Ich ein festlich Mahl  
Dr. S: Bin Ich auch dazu geladen?  
F/W: Auch Sie sind mit von der Zahl  
alle 3: Zu Gott Amor's Lob ertöne  
Becher Klang im ganzen Saal!

#### 4. Duett

Fra: Oh! siehe nur Schwester,  
so blühende Wangen!  
Die Blicke voll Grazie  
hatt' nie noch ein Mann!  
Fri: O sieh' hier die Augen  
wie lebhaft sie glühen!  
welch Feuer sie sprühen!  
sieht man sie so an!  
Fra: Hier sieht man den Krieger,  
den Helden, und den Sieger!  
Fri: O! sieh hier die Sanftheit,  
dies Lächeln, die Künheit!  
beide: wie bin ich so glücklich!  
Nährt einst meine Seele  
je andre Triebe  
O! Göttin! O! Liebe!  
so strafe mich hart!

(HH Stichwort:

Dr. S: ach unglückliches Schicksal)

#### 5. Doctor Schneller

Nun ich will Ich hab ' nicht Muth!  
Ach! mir [wie] beben die Lippen mir,  
in den Adern starrt mein Blut,  
und es fehlt an Ausdruck mir!  
was jezt machen? was jezt thun?  
welch ein großer Unglücksfall!  
was beginn', was rath' ich nun?  
wie sag ich das Ihnen all?

(HH Stichwort:

[Fra]: Ach wo sind sie?

[Dr. S:] Freunde! Kommt!)

<sup>1</sup> Der Text ist aus der Abschrift FfM, den Frankfurter Stimmenheften der drei Frauenrollen und der Abschrift HH (1. Textfassung) kompiliert. Hinzu kommen die leserlichen Stichworte und einige Varianten aus der Abschrift HH (in runde Klammer gesetzt). Textvarianten, die durch musikalische Wiederholungen ermöglicht werden, stehen zwischen doppelten runden Klammern. Regiebemerkungen stehen zwischen (: :) und sind unterstrichen. Da selbst die Orthographie desselben Textes in gleichzeitig erklingenden Stimmen differieren kann, ist in solchen Fällen jeweils die modernste Form ausgewählt. Ergänzungen der Herausgeberin stehen in eckigen Klammern.

### 6. Quintetto

- W: Meine Knie, ha! wie sie wanken  
meine Füße widerstreben  
F: Meine Lippen wie sie beben  
sprachlos scheint der Mund zu seyn  
Dr. S: In der Augenblicke schrecklichsten  
muß doch nie ein Mann verzagen.  
Fra, Fri: Ach! was werden sie uns sagen?  
Fruchtlos ist all' unser Klagen,  
Muth gefaßet!, in unsern Busen  
stoßt nur ganz den Dolch hinein!  
F/W: O! geliebte, das Schicksal zwingt uns,  
seinem Ruf muß ich mich weih'n  
Fri: Nein, du darfst nicht von mir gehen!  
Fra: Nein! nie laß ich dies geschehen!  
Fri: eher laß ich selbst mein Leben  
Fra: Ich sterb' hier vor deinen Füßen  
F: Nun, was sagst du?  
W: Kannst du zweifeln?  
Dr. S: Sachte Freunde! harrt aufs Ende!  
Fra, Fri: Ach! so trübt das harte Schicksal  
unsrer Wünsche goldne Tage,  
und ich soll umtönt von Klagen  
mich noch meines Lebens freu'n?

### 7. Duettino

- F/W: Ach! troknet die Thränen,  
der liebenden Sehnen  
erfüllen die Götter,  
den heiteren Himmel  
Verdunkle kein Wetter  
Dein freundliches Auge  
soll stets mich geleiten  
zu längeren Freuden  
winkt dann mir dein Arm.

(HH Stichwort:

[Fra:] ich fall in Ohnmacht!

[Fri:] Ich sterbe!)

### 8. Chor

Herrlich, treflich ist der Krieg,  
Jeden Tag ein ander Städtchen,  
jeden Tag ein ander Mädchen,  
bald zu Lande, bald zu See!  
Der Trompeten, und der Pfeifen Klang!  
alle der Geschütze Krachen  
füllen unsre Seelen mit Heldenmuth,  
und wir fliegen froh zum Sieg!  
Herrlich, treflich ist der Krieg!

(HH Stichwort:

[Fra/Fri:] o lebt wohl, lebt wohl!)

### 9. Quintetto

- Fra: Wirst du auch mein gedenken?  
O! schwöre mir's, Geliebter!  
Fri: Oft mir zu schreiben  
mußt du mir auch versprechen  
F: Vertrau mir, Geliebte!  
W: zweifle nicht, du Theure!  
Dr. S: Ich sterbe noch vor Lachen  
Fra: Sey mir nie ungetreu!  
Fri: halt dein Gelübde!  
F/W: Leb glücklich!  
Fra/Fri: reiß glücklich!  
dir nur schlägt dieses Herz, o! mein geliebter!  
die beiden Paare:  
leb glücklich! leb glücklich!

(HH Stichwort:

[Dr. S?:] und bring sie unß glücklich zurück.)

### 10. Terzetto

- Dr. S/Fra/Fri: Auf spielenden Wellen  
trag' sanft Sie das Waßer  
die Segel, sie schwellen  
Von günstigen Wünschen  
der glücklichsten Fahrt.

### 11. Friderica

Komm! O! Verzweiflung,  
O! foltre, quäle,  
erfüll' mit Raserey  
jezt meine Seele  
end' meine Leiden  
mir durch den Tod!  
Unglücklich liebenden  
zum Schrekensabscheu,  
steig' zu den Furien  
so lang' ich athme  
das laute Angstgeschrey  
von meiner Noth.

(HH Stichwort:

[L:] auf deren Treue nicht fest [?] zu bauen ist)

### 12. Laurette

Beym Männer Volk, bey Soldaten  
Da sucht ihr Treue noch?  
Beim Männer Volk, da sucht ihr Treue noch?  
bey Soldaten, da sucht ihr Treue noch?  
ach! so zeiget mir solch ein Wunder doch!  
Sie sind sich alle gleich,