

Niccolò Jommelli als Musikdramatiker*

von Dietholf Zerweck

Im 1758 eröffneten Schlosstheater feiert der Bühnenvorhang von Innocente Colomba den strahlenden Gott Apoll auf einer Wolke im Reigen der Musen. Es ist eine Allegorie auf den kunstsinnigen Herrscher, der den Ludwigsburger Hof in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem der glänzendsten in Europa machte und Künstler wie Niccolò Jommelli oder den Ballett-Compositeur Jean-Jacques Noverre, wie auch berühmte Sänger und Tänzer – insbesondere junge Tänzerinnen, wie die Anekdoten um des Herzogs blaue Schuhe zu erzählen wissen – unter seiner strahlenden, geldraubenden Schirmherrschaft versammelte. Man könnte das Bild auch anders deuten: Melpomene, die singende Muse der Tragödie, Terpsichore, die Tanzende, Thalia, die festliche Muse der Komödie, Euterpe, die Lyrische, Erato, die Amouröse, Polyhymnia und Kalliope, die Musen der Dichtung und Philosophie, als vielgestaltige Inspiration des schöpferischen Genies von Niccolò Jommelli, das während seiner Jahre am württembergischen Hof zur höchsten Vollendung gelangte und ihn zu einem »Solitär am Musenhof des Herzogs Carl Eugen« machte.

Le parole e la musica

Mit 23 Jahren bringt Jommelli in Neapel am Teatro Nuovo seine erste Oper, die Komödie »L'errore amorosa«, auf die Bühne. Zwischen 1740 und 1750 komponiert er für römische Theater und Kirchen acht Opern, Oratorien und geistliche Werke, ist nebenbei auch für andere italienische Städte äußerst produktiv, feiert mit »Ezio« in Bologna und, am selben Tag, mit »Merope« in Venedig und »Semiramide« in Turin Erfolge. »Alessandro nell'Indie« in Ferrara, »Antigone« in Crema, »Demetrio« in Parma, »Artaserse« 1749 wiederum in Rom: Am Ende dieses Jahrzehnts ist Jommelli ein etablierter Komponist im Genre der Opera seria. 1750 wird er Vizekapellmeister am Petersdom, in den folgenden Jahren werden einige seiner Opern auch am kurpfälzischen Hof von Mannheim aufgeführt, mit dessen damals europaweit berühmter, von Johann Stamitz gegründeter Hofkapelle, von der der junge Mozart wesentliche kompositorische Anregungen erhielt. Interessanter musikwissenschaftlicher Diskussionspunkt bis heute: Hat Stamitz oder hat Jommelli das Orchester-Crescendo erfunden?

Als Carl Eugen auf seiner Italienreise 1753 Jommelli in Rom besucht, ist dieser als Opernkomponist schon berühmt. Einige seiner Werke waren damals unter Ignaz Hofbauer in Stuttgart aufgeführt worden, dem Herzog hatten sie gefallen. Das waren Opern, die Jommelli schon 1749 in Wien präsentiert hatte, nach Textbüchern von Pietro Metastasio, mit dem er dort in einen regen künstlerischen Gedankenaustausch eintritt. Seit 1729 Hofdichter des Kaisers Karl VI. als Nachfolger von Apostolo Zeno,

* Vortrag im Rahmen der »Hommage an Niccolò Jommelli« am 27. Februar 2015 im Ordenssaal des Ludwigsburger Schlosses.

war Metastasio – der Künstlernamen bedeutet »Veränderung, Verwandlung« – der Verfasser unzähliger Opernlibretti nach mythischen und historischen Stoffen. Er prägte entscheidend das Genre der Opera seria, die dann mit Mozart und vor allem im 19. Jahrhundert als höfisch-dekorative Repräsentationskunst im Korsett des Absolutismus in Verruf geriet. In Wirklichkeit ist die Sache wesentlich interessanter und komplizierter. Saverio Mattei, Zeitgenosse und Chronist Metastasios wie Jommellis, schreibt über den Librettisten: »Metastasio schulden unsere Arien ihre Eleganz und Melodie.« Wie das? Gehörte die Melodie nicht zu den primären Aufgaben eines Komponisten?

Antonio Salieri – der Rivale Mozarts am Hof Josephs II. in Wien, auch bekannt als missgünstiger Todesbote in Peter Shaffers verfilmtem Drama »Amadeus« – schreibt 1786, im Jahr der Uraufführung von Mozarts »Le nozze di Figaro«, einen Einakter mit dem Titel »Prima la musica, poi le parole«: im Verhältnis der beiden Musenschwestern habe also die Musik das Primat vor der Sprache. Ganz anders die Auffassung Metastasios: »Wenn im Drama die Musik die Oberhand über die Dichtung zu erringen sucht, zerstört sie diese und sich selbst. Es ist eine gar zu offenbare Ungereimtheit, wenn das Kleid mehr Rücksicht verlangt als die Person, für die es gemacht ist. In den Bravourarien ist weder auf Charaktere noch Situationen, noch Empfindungen, noch Sinn, noch Verstand gedacht. Indem die Musik die ihr eigentümlichen Schätze durch Hilfe einer die Violinen oder die Vögel nachahmenden Gurgel ausbreitet, erntet sie jenen Beifall, den man einem Seiltänzer nicht verweigern kann, wenn es ihm gelingt, durch seine Geschicklichkeit die gewöhnlichen Erwartungen zu übertreffen.« Also keine Gurgelakrobatik als *L'art pour l'art*, sondern das »dramma per musica« als Schauspiel durch Musik. Saverio Mattei beschreibt diesen Einfluss von Metastasios Dichtkunst auf die Musik so: »Seine Metren weckten in den Komponisten Motive und Gedanken. Klarheit des Gefühls und des Ausdrucks im Verein mit Anmut und Süße ihrer äußeren Form verzauberte alle und entzückte so sehr, dass die Theatermusik in wenigen Jahren ihren Höhepunkt erreichte.«

Der Musikdramatiker Jommelli

Von den etwa 20 Opern, die Jommelli während seiner Zeit am Hof des Herzogs Carl Eugen verfasst hat, sind 15 auf Libretti Metastasios komponiert. Als die beiden 1750 in Wien zusammentrafen, bezeichnete dieser den Komponisten als »il miglior maestro ch'io conosca per le parole« – als den Besten, der sich beim Komponieren mit Worten auskennt. Praktisch bedeutet das, neben dem auskomponierten Orchester-Crescendo, welches psychische Erregung und emotionale Steigerungen abbildet, eine selbständige Stimmführung der Bläser sowie der zweiten Geigen, Bratschen und Celli, welche ebenso zur Charakterisierung der Personen des Dramas beitrug wie die Kühnheit der harmonischen Struktur. Abbé Vogler, der bedeutende Harmonielehrer und Musiktheoretiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, schwärmte über Jommelli: »Er sprach ohne Wörter, und ließ die Instrumente in einem fort declamieren, wenn der Dichter schwieg.«

In seinem 1785 erschienenen »Elogio de Jommelli o sia il progresso della poesia, e musica teatrale« – also seiner Huldigung Jommellis im Kontext des Fortschritts von Dichtung und Musik in der Oper – schildert der schon zitierte Saverio Mattei dessen Wirken in den württembergischen Residenzen: »Es folgte die glorreichste Epoche der

Theatermusik. Vergessen wir die Theater Italiens, Wiens, Sachsens und Madrids. Wir werden hier gute Sänger finden, da überraschende Bühnendekorationen, dort die besten Komponisten, andernorts ein exzellentes Orchester. Doch wo finden wir ein großes Ganzes ebenbürtiger Perfektion? Aufwändigste Bühnenbilder, die mit jenen wetteifern können, die man während der Madrider Glanzzeit unter Farinelli zu sehen bekam; die berühmtesten Sänger, unter denen sich Aprile in seinen besten Jahren lange hervortat – Aprile, nicht matter Sänger liederlicher Rondos, der nichtssagende Koloraturen speit, sondern musikalischer Schauspieler und präziser Interpret, der das Werk des Komponisten nicht durch Demonstrationen falsch verstandener Geläufigkeit verschandelt, wie die heutigen verdorbenen Kastraten.« Da klingt natürlich Polemik mit gegen sinnleere Gurgelakrobatik. Doch Mattei beschreibt auch ganz konkret die optimalen Arbeitsbedingungen des Neapolitaners in Württemberg: »Ein präzises Orchester, welches mit den besten Musikerpersönlichkeiten Europas besetzt war, die man durch Höchstgagen gewann, und das von Jommelli selbst geleitet wurde. Jommelli war nicht nur der Komponist, sondern der künstlerische Gesamtleiter der Aufführungen, vom Herzog mit unbegrenzten Kompetenzen ausgestattet, die für die Organisation einer Aufführung nötig waren, ohne darin den hohen Ministerien, auch des Rechts, unterstellt zu sein.« – »Sein Gehalt wurde mit Sklavenhandel finanziert«, titelte »Die Welt« letzten September zum 300. Geburtstag.

Wie Mattei die Aufnahme von Jommellis Opern hier am Hof beschreibt, wirft ein bezeichnendes Licht auf den künstlerischen Mehrwert seiner Opere serie: »In dieses Theater ging man nicht, um zu tratschen oder die Zeit mit Unterhaltungen totzuschlagen. Man hatte sich mit derselben Andacht hinzubegeben, mit der man zu geistlichen Exerzitien geht. Man durfte kein Wort über die Lippen bringen, sondern hatte die ganze Oper von Anfang bis Ende anzuhören, der Handlung zu folgen, nicht ein Wort des Rezitativs auch der kleinsten Partie zu versäumen, durfte den Akteuren keine Ursache geben, sich vom respektlosen Gemurmel der Zuhörer ablenken zu lassen, oder dem Publikum, sich aufgrund der Lustlosigkeit der Akteure zu zerstreuen – eine unselige Tendenz, die aus heutigen Opernvorstellungen die allerlangweiligsten Darbietungen macht.« Casanova hat ja anlässlich eines Besuchs im Ludwigsburger Schlosstheater in seinem Tagebuch vermerkt, wie er einmal eine Bravourarie beklatschen wollte, ihm das jedoch strengstens verwehrt wurde, ehe der Herzog nicht am Ende der Vorstellung die Hände zum Beifall bewegte. Und von Carl Eugen wird berichtet, dass er von der »Ombra«-Szene der Berenike bei der Uraufführung von »Il Vologeso« im Ludwigsburger Opernhaus so ergriffen gewesen sei, dass er jede weitere Aufführung untersagte.

1769 nimmt Niccolò Jommelli, nicht ganz freiwillig, seinen Abschied vom Herzog. Schnöderweise behält Carl Eugen die Partituren seines solitären Domestiken ein. Im selben Jahr wird eine neue Fassung von »Il Vologeso« in Lissabon gezeigt, der König von Portugal wirbt jedoch vergeblich um Jommelli als Hofkomponist, der seine letzten Jahre in Neapel verbringt. Seine für das Teatro San Carlo geschriebenen Opern haben nur mäßigen Erfolg. Mattei nennt die Gründe aus seiner Sicht, sie kommen uns bekannt vor: »Eine unaufhörliche Zerstreung, ein lästiges Getratsche, ein weicher und kraftloser Musikgeschmack, eine Abneigung gegen alles, was Mühe kostet, sowie die Freiheit, nach Lust und Laune zu singen, eine deplatzierte Zurschaustellung von Virtuosität durch überflüssige Verzierungen, mit denen die Sänger Noten und Worte überladen, und ganz besonders die Vernachlässigung der Aktion und das absolute Desinteresse an den Rezitativen, von denen doch die Entwicklung der

Motive in den Arien abhängt, welche man ganz aus dem Zusammenhang gerissen, ohne jegliche Verbindung hören will.« Jommellis Stil galt seinen Landsleuten wohl zu »philosophisch«, zu »deutsch«. 1774 wird in Lissabon seine letzte Oper, »Il trionfo di Clelia«, uraufgeführt, in der Karwoche erklingt sein letztes Sakralwerk, die Psalmkantate »Pietà, Signore« in seiner Wohnung mit der Primadonna Anna de Amicis, dem Kastraten Aprile und dem Komponisten am Cembalo. Nach einem zweiten Schlaganfall stirbt Jommelli am 25. August.

Il Vologeso

Niccolò Jommelli – der Musikdramatiker an der Schnittstelle zwischen Barockoper und Mozarts Theater der menschlichen Leidenschaften: Die Besonderheit, ja Einzigartigkeit seines Opera-seria-Musiktheaters lässt sich an jenem »Il Vologeso« illustrieren, den er am 11. Februar 1766 in Ludwigsburg zur Uraufführung gebracht hat. Es lohnt sich, unter dem Aspekt des aus der Sprache heraus entwickelten »dramma per musica« sich die Opernhandlung zu veranschaulichen. Nach dem gebräuchlichen Schema der Opera seria sind es sechs Charaktere, die in scheinbar tragische Interessenkonflikte zwischen Pflicht und Neigung, Treue und Verrat, Intrige und Leidenschaft, Verleumdung und Ehre verwickelt werden und am Ende durch überlegtes Handeln doch noch zu einem glücklichen Ausgang, dem sogenannten *lieto fine*, gelangen.

Für seinen »Vologeso« nimmt Jommelli nun nicht ein Libretto Metastasios, sondern von dessen Vorgänger in Wien als Hofdichter des Habsburger Kaisers, Apostolo Zenò, zur Hand, das er schon für seine erste, noch 1754 in Rom als »Lucio Vero« uraufgeführte Fassung verwendet hatte und neu bearbeitete. Dieser Apostolo Zenò war nicht nur, wie auch Metastasio, ein ungemein gelehrter Schriftsteller und Historiker, sondern Sammler wertvoller Bücher und Manuskripte, die heute noch in der »Raccolta Zeniana« der berühmten Biblioteca Marciana in Venedig erhalten sind, unter anderem 1000 Opernlibretti aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Zenos Ur-Libretto des »Lucio Vero/Vologeso«-Stoffes entstand um 1700 und wurde danach unzählige Male vertont. Schon beim Lesen spürt man den dramatischen Atem, der in Jommellis Musik so stürmisch und nachhaltig weht. Worum geht es? Lucio Vero, Mitregent des römischen Kaisers Marc Aurel, hat sich auf dem Feldzug gegen die Parther in Berenice, Königin von Armenien und Braut des totgeglaubten Partherkönigs Vologeso, verliebt. Doch dieser lebt unerkannt als Diener im Hofstaat Lucio Veros in Ephesus, und Marc Aurels Tochter Lucilla reist an, um den Anspruch auf ihren Verlobten zu verteidigen. Als kontroverse Nebenfiguren, von denen jede ihr eigenes Süppchen kocht, sind noch Lucillas Begleiter Flavio und Lucio Veros intriganter Ratgeber Aniceto mit von der Partie.

»Vergebens drohst du und glaubst, / diese meine Seele zu besiegen. / Vielleicht siehst du mich bestürzt, / und doch habe ich keine Furcht. / (beiseite zu Berenice: Ach, du allein kennst / Die Angst meines Herzens.) / Wo ist der Kerker, sind die Ketten, / ist mein Tod? / (beiseite zu Berenice: In diesem verhängnisvollen Augenblick / Fürchte ich nur für dich.)«

Vologeso hat die erste Arie in diesem »dramma per musica«, und schon hier hat die Musik großartige Möglichkeiten, nach dessen versuchtem Giftmord und im Rezitativ erfolgter Entdeckung zu differenzieren zwischen öffentlichem Stolz und Todesverachtung einerseits, leidenschaftlicher Sorge um Berenices Schicksal andererseits. Nach

Lucio Veros erster Arie, in der er seine Angebetete in »süßer Liebe« anhimmelt, bleibt Berenice nach dem furiosen Auftakt des Dramas allein auf der Bühne zurück. Das *Accompagnato*, also das mit Orchesterbegleitung arios ausgeführte Rezitativ, schildert die Qualen einer zerrissenen Seele, doch in der folgenden Arie wandelt sich die Stimmung zu Mut und Zuversicht:

»Wenn mein Liebster lebt, / fühle ich die Schmerzen nicht. / Ich achte nicht der Qual, / fürchte keine Gefahr, / schon kehren Freude und Wonne / in meinen Busen zurück. / An seiner Seite / Als treue Gefährtin zu leiden, / macht meine Lage erfreulich / und ruft mich zum Genuss.«

Den herkömmlichen Typ der *Da-capo*-Arie, wo also der erste Teil nach einem die emotionale Veränderung reflektierenden Mittelteil wiederholt wird, variiert Jommelli, indem er zum Beispiel das *Accompagnato* durch gleiche Instrumentation mit der folgenden Arie verbindet oder im B-Teil durch kühne Chromatik Seelenzustände bloßlegt. Für den knöchernen, auf Pflicht und Staatsraison pochenden Flavio lässt die Musik mit unzähligen Trillern ironischerweise im Bauch die Schmetterlinge flattern:

»Nur der glaubt, dass man eine neue Glut / im Busen hegen kann, / wer selbst immerfort, / wie ein Schmetterling um die Blumen, / von diesem zu jenem Gegenstand flattert.« »Aber (B-Teil, Veränderung!) wer sich niemals, nicht einmal im Spiel / an einer anderen Flamme entzündete, / wie könnte der annehmen, / dass es Untreue gibt?«

Ungeheuer packend gestaltet sich die Arena-Szene. Bühnenanweisung: »Ein prachtvoll geschmücktes, mit Sonnensegeln versehenes Amphitheater für Tierschauspiele.« Hier soll Vologeso mit Löwen und Tigern kämpfen bis zum Tod, um für Lucio Vero den Weg zu Berenice frei zu machen. Man kann sich vorstellen, was für ein Spektakel das im riesigen Opernhaus im hinteren Schlossgarten gewesen sein muss. Doch im letzten Augenblick, als schon der Löwe in die Arena gelassen wird, wirft sich Berenice schützend vor ihren geliebten Vologeso, Lucio Vero wirft dem sein Schwert zu, um Berenice nicht zu verlieren, Lucilla erkennt, wie es um dessen Gefühle bestellt ist, der Löwe tot und alle Fragen offen. In einem Quartett – auch in der Einführung solcher Ensembles ist Jommelli gegenüber der Tradition revolutionär – kommen die konträren Gefühle der Protagonisten vielschichtig zum Ausdruck:

Berenice (zu Lucio Vero) Dieses Schweigen ...

Lucilla (zu Lucio Vero) Dieses Seufzen ...

Berenice ... sagte viel.

Lucilla ... sprach genug.

Vologeso (zu Berenice) Du bist gerettet, ich sehe dich treu,
mehr kann ich vom Himmel nicht erbitten.

Lucio Vero (zu Lucilla) Deine Bitten ...

(*zu Berenice*) Deine Leiden ...

(*zu sich, verwirrt*) Gerechte Götter,
was soll ich sagen?

...

Berenice, Lucilla, Vologeso und Lucio Vero (jeder für sich)

Ach, welch neue Art ist dies der Folter, der Qual, ...

Berenice und Vologeso ... der Unbarmherzigkeit und Grausamkeit!

Lucilla ... der Unbeständigkeit und Untreue!

Lucio Vero ... des Zorns und Mitleids!

Schließlich bleiben nur die beiden vom Schicksal bedrohten Liebenden zurück, das Quartett fokussiert sich zum Duett der Leidenschaft, das in Verzweiflung mündet. Ende des 1. Akts, Berenice und Vologeso: »Ach, ich kann nicht! Ich verliere dich! / Ich ertrage nicht das Übermaß / der grausamen Aufregung, die mich tötet, / des Schmerzes, der mir die Brust zerreißt.«

Lucio Veros Brust zerreißt ein ganz anderer Konflikt: Wie kann er Berenice für sich gewinnen, ohne Gewalt anzuwenden? Es kommt zum unmoralischen Angebot: Wenn du mich liebst, erhält Vologeso seine Freiheit und Königskrone zurück. Andernfalls: Kopf ab! Das stürzt Berenice in höchsten Seelenaufbruch: »Du begehrt mein Herz, / das Herz werde ich dir geben. / Aber Treulose! Was sage ich? / Grausamer, hoffe nicht darauf, / Doch halt ein ... doch höre ... / Doch zügle den Zorn. / Ja, das Herz werde ich dir geben.«

Als Lucio Vero später, in Anwesenheit Vologesos, auf dieses erzwungene Versprechen zurückkommt, macht sie ihm klar – es ist das Shylock-Motiv aus Shakespeares »Kaufmann von Venedig«: »Ich versprach das Herz als Preis für sein Leben.« Lucio Vero: »Und das Herz nehme ich an.« Berenice: »So komm und reiße es mir aus der Brust. Aber rette mir meinen Geliebten, halte das Versprechen, gib ihm Leben, Thron und Freiheit zurück.«

Und nun kann beide nichts mehr trennen. Berenice und Vologeso (»unerschrocken, voller Verachtung«): »Geh, Ungeheuer, geh, Unwürdiger. / An unserer Haltung / wirst du sehen, ob wir tapfer / die Qualen und unsern Tod / erleiden können.« Worauf Lucio Vero »bestürzt« zurückbleibt: »Welch unheilvolles und schwarzes Grauen! / Welch dichter Nebel! / Wo bin ich? Welch ungewohnter / kalter Schrecken umgibt mich? / Ach, du bist es, wilder Gewissensbiss, / der meinen Puls antreibt, / du, der Tag und Nacht / das Herz des Tyrannen heimsucht.«

Wie in dichte Nebel gehüllt tritt dann Berenice in der vorletzten Szene mit einem langen, ungeheuer ausdrucksvollen *Accompagnato* auf die Bühne. Nach ihrer Weigerung, Lucio Vero zu gehören, glaubt sie, Vologeso sei schon im Kerker hingerichtet. Es ist eine Scheinhinrichtung, das weiß sie nicht, Vologesos Haupt soll ihr präsentiert werden, das hat Ancieto ihr ausgerichtet. »Dieser letzte kunstfertige Angriff sei gewagt, um die Grausamkeit eines Herzens zu bezwingen«, rechtfertigt der liebeswahnsinnige Lucio Vero diese Folter und schaut versteckt als Voyeur bei dieser »Ombra«-Szene zu.

Berenice: »Wo bist du? Welch schmerzvolles und grausames Reich der Düsternis und der Schatten? Träume oder wache ich? Ich höre ... oder glaube ich zu hören die Stimme ... das Weinen des sterbenden Geliebten? Ach, das ist fürwahr das Stöhnen eines Verschmachtenden ... das Schluchzen eines Sterbenden ... (Sie hält betäubt inne, um in eine Richtung zu blicken.) Und dieser dichte Nebel, der sich dort erhebt und meinen Augen irgendein Trugbild zeigt, er ist, ja, oh Götter! Schon erkenne ich ihn, meines Vologeso trauriger und schmerzlicher Schatten ... Ha, barbarischer Tyrann, meinen Verlobten ermordetest du. Ich täusche mich nicht.«

Arie: »Bleicher Schatten, / der du hier weilst, / elendes Gespenst, / das du um mich kreist, / weshalb rufst du mich? / Was willst du von mir? / Suchst du Frieden, / unglücklicher Schatten, / in Berenice / ist Frieden nicht.«

Dass sich Lucio Vero letztlich doch von seinem Liebesterror befreit und zu Lucilla und seinen Pflichten als Nebenkaiser Marc Aurels nach Rom zurückkehrt, geschieht freilich nicht aus Vernunft, Einsicht oder Humanität. Anders als bei Mozarts »La Clemenza di Tito« oder in seiner »Entführung aus dem Serail«, wo nur Osmin noch

im Finale seine Gewaltphantasien (»Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heiße Stangen«) auslebt, ist es nicht Güte oder Menschlichkeit, die den Herrscher zur Umkehr bewegen, sondern die von Ancieto (der sich selbst Hoffnungen macht auf den Thron) und Flavio angezettelte Rebellion der Truppen, die zusammen mit Lucillas Treue zu Lucio Vero das Lieto Fine zwangsläufig machen.

Und so singen sie alle, Lucilla und Lucio Vero, Berenice und Vologeso, selbst Flavio und Ancieto zum Schluss:

Aufs Meer laden uns
friedliche Wogen.
Vom Himmel wehen
günstige Winde.
Und alles jubelt
in unserem Herzen.
Schicksalhafte Gestade!
Unheilvolle Strände!
Für immer führe mich
weit fort von euch
ein freundliches Schicksal,
barmherzige Liebe.

Wie gut für uns heutige Opernbesucher, dass wir mit Hilfe von Übertiteln – ja, deutsche Übertitel für italienische, französische, tschechische, russische Opern, denn Dichtung und Musik sind ja gleichberechtigte Schwestern – auch sprachlich verstehen, was auf der Bühne passiert. Jommellis »Il Vologeso«, als »Berenike, Königin von Armenien« nach 249 Jahren wieder im Stuttgarter Opernhaus: ein Meisterwerk.

Geben wir noch einmal Saverio Mattei und seinem »Elogio« das Wort: »Wie kommt es also, dass die Werke anderer Komponisten trotz so vieler Oboen, Fagotte, Klarinetten und Hörner einfach zu realisieren sind, nicht aber die Werke Jommellis? Das liegt daran, dass all diese Instrumente beliebig eingesetzt sind und es weder nützt noch schadet, ob sie spielen oder nicht, ob sie pünktlich einsetzen oder nicht. In den Werken Jommellis hingegen beschädigt jedes Detail, das man versäumt, jeder kleinste Fehler die Schönheit des gesamten Mechanismus. Die Sänger und Musiker müssen aufmerksam sein, nichts hinzufügen und nichts weglassen. Das macht Mühe, stellt aber keine echte Schwierigkeit dar, als welche freilich jener sie empfindet, der sich nicht anstrengen möchte.« Das gilt freilich auch für jeden Opernbesucher von heute.

