Joseph Marius von Babo (1756–1822)

Joseph Marius von Babo (1756–1822)

Dramatiker in Mannheim und München

Mit einem Lexikon der Theaterstücke

Herausgegeben von
Julia Bohnengel und Alexander Košenina

Wehrhahn Verlag

Das Porträt von Babo auf dem Umschlag ist eine Radierung von Friedrich John nach einem Gemälde von Johann Georg Edlinger (Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv). Die Kupferstiche auf den Seiten 161, 184, 187, 219 stammen aus Ignaz Albrecht: Das deutsche Theater in Bildern. Erster Theil [1803], Nr. 87 (Otto von Wittelsbach), Nr. 62 (Bürgerglück), Nr. 66 (Dagobert), Nr. 138 (Die Strelitzen). Die sehr seltenen Loseblattsammlung befindet sich als Dauerleihgabe im Theatermuseum Wien, Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Nationalbibliothek (Signatur 293279-B.The).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.

1. Auflage 2023
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag
Umschlagbild: Das Porträt von Babo auf dem Umschlag
ist ein Kupferstich von Friedrich John nach einem Gemälde
von Johann Georg Edlinger (Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv).
Druck und Bindung: Mazowieckie Centrum Poligrafii, Warschau

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Europe
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978–3–86525–977–6

Inhalt

Vorwort IX

Schauspiel und Komödie

Irmtraud Hnilica

Weiberpolitik. Babos *Das Fräulein Wohlerzogen* (1783) 3

Anke Detken

»Monsieur Glimour, darf mann's nicht sehen?« Zur Funktion des Gemäldes als Requisit in Joseph Marius von Babos *Die Maler* (1783) 17

Alexander Košenina

Wilhelm Meisters kranker Königssohn und Babos Ärztedrama *Der Puls* (1804) 33

Musiktheater

Julia Bohnengel

Peruanische Experimente zwischen Mannheim und München Babos Melodrama *Kora und Alonzo* (1781) und Dalbergs Singspiel *Cora* (1780) 47

Bernhard Jahn

Zwischen Nationaltheater-Ansprüchen und Opera Seria Babos Melo-Drama *Armida und Rinaldo* (1793) 69

Geschichts- und Militärdramen

Johannes Birgfeld

Militärische Aufklärung auf der Bühne? Patriotische und soldatische Diskurse in Joseph Marius Babos *Arno* (1776) 85

Thomas Wortmann, Johannes Birgfeld

»Wunder des Genies«. Liebe, Geld und Literatur in Joseph Marius von Babos Lustspiel *Das Lustlager* (1778) 109

Jan Roidner

Tugend, Gehorsam und Fürstenloyalität: Amerika und das Zarenreich als literarische Imaginationsräume des konservativen Aufklärers Joseph Marius Babo: *Das Winterquartier in Amerika* (1778) und *Die Strelizen* (1790) 127

Timm Reimers

»Teutschland soll die Schule für uns Römer seyn« Konkurrierende Antikeideale in Babos *Die Römer in Teutschland* (1780) 145

Hans-Joachim Jakob

Ein Mann sieht rot. Vaterlandstreue und Kaisermord in Joseph Marius von Babos Trauerspiel *Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern* (1782) 159

Babos Dramen. Ein Lexikon

Armida und Rinaldo (1793) 179

Arno (1776) 180

Bürgerglück (1792) 183

Dagobert der Franken König (1787) 186

Das Fräulein Wohlerzogen (1783) 188

Der Frauenbund (1805) 190

Der Frühling (1799) 192

Genua und Rache (1804) 194

Kora und Alonzo (1781) 196

Das Lustlager [Schauspiel] (1778) 198

Das Lustlager. Singspiel (1784) 200

Die Maler (1783) 202

Mittel und Wege (ca. 1811) 204

Oda, die Frau von zween Männern (1782) 206

Otto von Wittelsbach (1782) 209

Der Physiognomist (1778) 211

Der Puls (1804) 213

Rictius Varus (ca. 1770) 214

Die Römer in Teutschland (1780) 215

Standesproben (ca. 1811) 217

Die Strelitzen (1790) 218

Tassilo (ca. 1818) 221

Die Wandernden (1795) 222

Das Winterquartier in Amerika (1778) 224

* * *

Der dramatische Censor (1782/83) 226

Vorwort

Joseph Marius von Babo repräsentiert als Dramatiker in der ›zweiten Reihe‹ diejenigen Schriftsteller, die – mit Walter Benjamin gesprochen – die Deutschen wirklich lasen und sahen, während ihre Klassiker schrieben. Babo verfasste zwar nicht so viele Stücke wie August von Kotzebue (230) oder August Wilhelm Iffland (70), mit etwa zwei Dutzend Lust- und Trauerspielen, darunter etlichen Kriegs- und Historiendramen, hat er gleichwohl ein repräsentatives, vor allem aber in seiner Breite der Themen und Formen äußerst vielfältiges Œuvre vorzuweisen. Als ›Professor Babo‹ (wie er auf zahlreichen Theaterzetteln genannt wird) schätzte ihn nicht nur das Publikum, auch bei Theaterakteuren in Berlin, Hamburg, Mannheim und Wien stand er in hohem Ansehen. Für seine dramatischen Schriften ebenso wie für sein Engagement als Intendant des Münchener Nationaltheaters hat er bislang nur geringe wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren[1] – zu Unrecht, wie die Teilnehmerinnen und Teilnehmer eines Workshops meinen, die sich anlässlich des 200. Todestags Babos 2022 zu einer ersten Untersuchung ausgewählter Theaterstücke trafen[2] und angesichts der ergiebigen, zum Teil überraschenden Ergebnisse beschlossen, das dramatische Werk in einem dem Tagungsband beigegebenen Lexikon vollständig zu erschließen.

Obwohl mit seinen Dramen erst ein Teil von Babos Beitrag zum Nationaltheaterprojekt um 1800 in den Blick genommen werden kann, ist es damit möglich, die Dramenproduktion einer jener »sehr produktiven Unterhaltungsschriftsteller«[3] um 1800 genauer zu konturieren, deren Rolle erst allmählich in ihrer ganzen Bedeutung erfasst wird. Ebenso ertragreich dürfte die Untersuchung von Babos Überlegungen zur Spielplankonzeption, aber

1 So etwa von Jan Roidner: »Ist aber ein Fürst nicht allgemeiner Vater, so ist er allgemeiner Feind«. Der Herbst der Patriarchen: Joseph Marius Babos scheiternde Rebellen. In: Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik. Hg. von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter. Hannover 2006, S. 30–62.

2 Die Tagung anlässlich der 200. Wiederkehr von Babos Todestag am 5. Februar 1822 fand an der Universität Mannheim in Kooperation mit Frau Dr. Irmgard Siede von den Reiß-Engelhorn-Museen Mannheim und Prof. Dr. Thomas Wortmann (Universität Mannheim) statt und wurde von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert.

3 Als solcher wird er in der Literaturgeschichte de Boors und Newalds charakterisiert: Sven Aage Jørgensen, Klaus Bohnen, Per Øhrgaard: Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik 1740–1789. München 1990, S. 218.

auch zu Fragen der Finanzierung und Verwaltung des Münchner Theaters oder zur Absicherung von Schauspielerinnen und Schauspielern sein, die bislang nur Ludwig Pfeuffer in seiner ein Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs verteidigten Dissertation untersucht hat.[4] Indessen ist die Quellenlage insgesamt schwierig, da viele Dokumente bereits beim Münchner Theaterbrand 1823 vernichtet worden sind.[5] Die maschinenschriftliche Arbeit Pfeuffers ist heute so rar wie die meisten Dramen Babos. Neuausgaben sind selten; einige Stücke sind noch zu Lebzeiten ungedruckt geblieben, obwohl sie viel gespielt wurden. Für Babo lässt sich damit ein ähnlicher Prozess der Negativkanonisierung beobachten wie für August von Kotzebue,[6] auch wenn die noch zu erforschenden Gründe zumindest in Teilen anders gelagert sein dürften.

Bemerkenswert ist jedenfalls, dass in den Literaturgeschichtsschreibungen des 19. Jahrhunderts Babo einerseits pauschal als epigonal betrachtet wird, was seine Trauer- und Geschichtsdramen betrifft: In Johann Georg Theodor Graesses *Leitfaden der allgemeinen Literaturgeschichte* wird er unter die »Menge erbärmlicher Nachahmungen« von Goethes *Götz von Berlichingen* gerechnet, welche die »deutsche Bühne überschwemmten«[7]; Ludwig Wachler urteilt ähnlich: »bald versuchten mehrere, sich ihm [Goethes *Götz*] anzuschließen, so Joseph Maria Babo […] mit den ›Römern in Teutschland‹ (1779) und mit ›Otto von Wittelsbach‹ (1782) […] und andere von geringerer Bedeutung.«[8] »Die neuen Stücke«, schreibt auch Julian Schmidt, »waren theils verwilderter Shakespaere, theils Vergröberungen der *Emilia* oder des *Götz*«, worunter neben vielen

4 Ludwig Pfeuffer: Joseph Marius Babo als Leiter des Münchener Nationaltheaters 1799–1810. München 1913 (Diss. masch. 1921). Der dreispaltige Artikel in *Killys Literatur-Lexikon* greift zwar auf Pfeuffers Arbeit zurück, kann aus der Fülle des verarbeiteten Materials nur einen Bruchteil auswählen. Vgl. Wilhelm Haefs: Art. ›Babo‹, in: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes, Bd. 1. Hg. von Wilhelm Kühlmann. Berlin, New York 2008, S. 282–284.

5 Vgl. Wilhelm Trappl: Joseph Marius Babo (1756–1822). Sein literarisches Schaffen und seine Stellung in der Zeit. Diss. Masch. Wien 1970, S. 6.

6 Vgl. Simone Winko: Negativkanonisierung. August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. In: Kanon – Macht – Kultur. Hg. von Renate von Heydebrand. Stuttgart 1998, S. 341–364.

7 J.[ohann] G.[eorg] Th.[eodor] Graesse: Leitfaden der allgemeinen Literaturgeschichte. Für Lehrer und zum Selbstunterrichte. Dritte verbesserte Ausgabe. Leipzig 1861, S. 198f.

8 Ludwig Wachler: Vorlesungen über die Geschichte der teutschen Nationallitteratur. Erster Theil. Zweyte berichtigte und vermehrte Auflage Frankfurt/M. 1834, S. 259.

anderen Autoren und Stücken Babos *Arno* und die *Römer in Teutschland* gezählt werden.[9] Neben diesem wenig differenzierenden Blick auf die Einzelstücke ist andererseits bemerkenswert, dass Babos Gesamtwerk auf Soldatenstück und historisches Drama reduziert wird. Die Lustspiele – selbst wenn sie thematisch wie *Das Winterquartier in Amerika* oder *Das Lustlager* das Militär betreffen – bleiben unerwähnt; die Komödie als Stiefkind der deutschen Literaturästhetik,[10] mit der Babo besondere Erfolge feiert, wird schlicht übergangen. Aber auch Babos Beitrag zum Musiktheater scheint nicht der Rede wert. Die enge Verbindung von Sprech- und Musiktheater, wie sie die Praxis kannte, hat die Literaturgeschichtsschreibung nicht nur aufgehoben, bis in die jüngste Vergangenheit hat sie auf diese Weise den Blick auf die Theaterlandschaft des 18. Jahrhunderts verzerrt.[11]

Die Aufführungspraxis hingegen, soweit sie sich rekonstruieren lässt, spricht eine deutlich andere Sprache: Auf dem Weimarer Theater etwa, dessen Spielplan sich durch eine Theaterzettel-Datenbank problemlos nachverfolgen lässt, wird Babo kontinuierlich bis etwa 1844 gespielt.[12] Noch im Januar und Februar 1887 steht *Otto von Wittelsbach* auf dem Programm. Vor allem aber ist er mit seinen Komödien präsent: Von 1804 bis 1874 sind 27 Aufführungen allein des kleinen Lustspiels *Der Puls* nachgewiesen,[13] genau so viele wie von

9 Julian Schmidt: Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland von Leibniz bis auf Lessing's Tod. Erster Band: Von Leibnitz bis auf Klopstock. Leipzig 1832, S. 731f. Später hebt er unter den »mittelmäßigen wohlgemeinten Stücken« immerhin Babos Otto von Wittelsbach hervor. Julian Schmidt: Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod. Erster Band: Das classische Zeitalter 1781 – 1797. Fünfte, durchweg umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig 1866, S. 199. Und auch der liberale Gervinus kann Babos Stücken nichts abgewinnen: »von ihm sehen wir noch den Otto von Wittelsbach (1781) und die Strelitzen (1790), Stücke […], die sich von selbst sehen lassen.« Gervinus, Bd. 4, S. 653 Immerhin hält er hinsichtlich des jungen Babo fest, dass dieser Stücke »ausdrücklich ohne Liebesintriguen« verfasst habe, S. 643. Ihm ist er allerdings Fürstendiener und konservativer Aufklärer politisch suspekt.

10 Vgl. Katrin Dennerlein: Materialien und Medien der Komödiengeschichte. Zur Praxeologie der Werkzirkulation zwischen Hamburg und Wien von 1678 bis 1806. Berlin, Boston 2021.

11 Dazu korrigierend vgl. Jörg Krämer: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. 2 Bde. Tübingen 1998.

12 https://www.theaterzettel-weimar.de/home.html

13 Es wird auch in Anwesenheit des Königs von Schweden sowie des ganzes badischen Hofes am 4.9.1803 in Schwetzingen gegeben und dürfte einen der »Höhepunkte im Leben des ehemaligen Intendanten« Dalberg dargestellt haben. Luise Gilde: Der Mannheimer Kreis um Schiller. London 1973, S. 289.

Otto von Wittelsbach, der zwischen 1788 und 1887 auf dieselbe Zahl an Vorstellungen kommt.

Angesichts dieser nachhaltigen, wenig unterscheidenden Aburteilung und des nur durch (kultur-)ideologische Motive zu erklärenden Desinteresses der Literaturgeschichtsschreibung – an der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts, an Komödie und Musiktheater, an Autoren der ›zweiten Reihe‹ – fügt sich der vorliegende Band in aktuelle Bestrebungen der Theatergeschichte. Ihr Ziel ist es, die wenig trennscharfen Perspektiven auf *das* Theater des 18. Jahrhunderts zu ersetzen durch eine Reihe profilierender Untersuchungen – etwa zum Berliner Nationaltheater von Engel bis Iffland,[14] zum Braunschweiger Staatstheater unter Klingemann,[15] zum Hamburger Theater von Lessing bis Schröder,[16] zu Dalbergs Mannheimer Nationaltheater,[17] zum Münchner Nationaltheater[18] oder zum Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung.[19] Babo kommt hier eine ähnliche Bedeutung zu wie Schröder in Hamburg, Iffland in Berlin oder dem an unterschiedlichen Orten wirkenden Kotzebue.[20] Auch Babo kennt alle theaterpraktischen Seiten, ist vertraut mit Verwaltung und Spielplankonzeption, muss sich mit einzelnen Schauspielerinnen und Schauspielern auseinandersetzen, hat mit Kostümierungs- und Dekorationsfragen zu tun und beliefert zugleich die Bühne mit eigenen Dramen.

14 Vgl. Klaus Gerlach (Hg.): Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater. Hannover 2007; ders.: Ifflands Berliner Bühne. »Theatralische Kunstführung und Oekonomie«. Berlin, Boston 2015.

15 Vgl. Nils Gelker, Manuel Zink (Hg.): »Meister in der Kunst des Amalgamirens«. Untersuchungen zu August Klingemanns Werk. Hannover 2020; Manuel Zink: Musealisierung als wirkungspoetisches Prinzip. Studien zu August Klingemann. Göttingen 2022.

16 Vgl. Bernhard Jahn u.a. (Hg.): Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater 1770–1850. Frankfurt a.M. 2016; ders. u.a. (Hg.): Friedrich Ludwig Schröders Hamburgische Dramaturgie. Bern u.a. 2017; ders. u.a. (Hg.): Johann Friedrich Schink (1755–1835). Dramaturg – Bühnendichter – Theaterkritiker. Berlin 2019.

17 Vgl. Wilhelm Herrmann: Hoftheater – Volkstheater – Nationaltheater. Die Wanderbühnen im Mannheim des 18. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur Gründung des Nationaltheaters. Frankfurt/M. u.a. 1999; Thomas Wortmann (Hg.): Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820. Göttingen 2017.

18 Vgl. Katharina Meinel: Für Fürst und Vaterland. Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert. München 2003.

19 Vgl. Birgit Himmelseher: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Kunstanspruch und Kulturpolitik im Widerspruch. Berlin, Boston 2010.

20 Vgl. Julia Bohnengel, Thomas Wortmann (Hg.): »Die deutsche Freiheit erdolcht«. Neue Studien zu Leben, Werk und Rezeption August von Kotzebues. Hannover 2023.

Dass er sich als wirkliches dramatisches Talent erwies, dürfte man in den Gründungsjahren des Mannheimer Nationaltheaters schnell erkannt haben, als sich die Bühne der kurpfälzischen Residenzstadt zu einem der führenden Theater Deutschlands entwickelte und die Nachfrage nach neuen, qualitätvollen Stücken groß war. Nachdem Babo als gerade Zwanzigjähriger 1776 das Soldatenstück *Arno, ein militärisches Drama* publiziert hat, wird hier im April 1778 *Das Winterquartier in Amerika* uraufgeführt. Doch geht Babo, der vermutlich seit 1774 als Sekretär des Mannheimer Hoftheaters tätig ist, im Herbst 1778 zusammen mit der Marchand'schen Schauspieltruppe und dem Kurfürsten Karl Theodor nach München, just in dem Moment, als Mannheim für den Wegzug des Hofes mit dem neuen Nationaltheater entschädigt wird. Zwar verlässt Babo auf diese Weise das fürstlich verwaiste Zentrum und folgt der Macht, doch wechselt er in ein weniger günstiges Theaterumfeld: Die »Organisationsform der [Münchener] Nationalschaubühne [macht] deutlich, dass das Interesse Karl Theodors an der deutschsprachigen Bühne sehr nachrangig ist«.[21]

Im Unterschied zum Mannheimer Schauspiel war sie vor allem für das (italienische) Musiktheater bekannt (z.B. Mozarts *Idomeneo*, 1781). Vielleicht um die Aufmerksamkeit des Kurfürsten auf die Schaubühne zu lenken, gibt er 1782/83 mit Johann Baptist Strobl und Lorenz Hübner die Theaterzeitschrift *Der dramatische Censor* heraus, den einzigen Versuch einer Münchener Dramaturgie im 18. Jahrhundert.[22] Darin wird nicht nur immer wieder grundsätzlich die sittenverbessernde und aufklärerische Funktion des Theaters betont, sondern auch seine konsolidierende Rolle im Staat definiert. ›Moralität‹ als ›Endzweck jeder Theatereinrichtung‹ wird bereits hier – vor Schiller – propagiert. Bemerkenswert ist aber auch, wie ernst die Rolle des Publikums als eines alle Stände vereinigendes Forum genommen wird. Zugleich plädieren die Herausgeber angesichts der politisch verstellten Möglichkeit einer Nationalschaubühne für die Verwirklichung des Projekts unter Leitung einer der herausragenden ›Volksstämme‹. Gerade die Bayern seien dazu prädestiniert.

Durch den Wechsel mit der kurfürstlichen Theatergesellschaft in die neue Landeshauptstadt macht sich Babo einen Namen in der guten Gesellschaft: Er hält Vorlesungen am Münchner Lyzeum über Philosophie und Ästhetik, wird

21 Meinel (Anm. 18), S. 163.
22 Waldemar Fischer: Die dramaturgischen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Heidelberg 1916, S. 68.

1784 Geheimer Sekretär der verwitweten Herzogin Maria Anna von Bayern, hat gewichtigen Anteil am Verbot des Illuminatenordens und spielt eine zentrale Rolle bei der Errichtung der Militärakademie. 1791 wird er geadelt. Seine Verdienste um die dramatische Literatur und vermutlich auch sein antirevolutionäres publizistisches Engagement werden 1792 damit belohnt, dass ihm der Posten eines Theaterkommissärs übertragen und er 1793 ins Zensurkollegium berufen wird; 1807 wird er auch Mitglied der Akademie der Wissenschaften in München. Allerdings sind, wie wiederholt konstatiert wurde, die biographischen Daten zu Babo rar und »zum Teil widersprüchlich.«[23]

Eine prominente Rolle am Münchner Theater erlangt Babo erst mit dem Tod des bisherigen Intendanten Johann Anton von Seeau 1799 (geb. 1713).[24] Das neue Hof- und Nationaltheater wird am 26. März 1799 denn auch mit seinem allegorischen Huldigungsstück *Der Frühling* eröffnet. Babo übernimmt damit jedoch ein in seiner Ausstattung und Finanzierung desolates Unternehmen, dessen Verwaltungsakten sein Vorgänger zum größten Teil vernichtet hat.[25] Hier wird er als Intendant bis 1811 wirken, bis er angesichts der Herausforderungen endlich die erwünschte Entlassung erhält. Es handelt sich, wie Meinel pointiert hat, um ein Theater, in dem »gesellschaftliche Zusammengehörigkeit jenseits sozialer Stände, also staatlicher Gemeinschaft, im Modus der Illusion praktisch erlebbar gemacht, oder besser: simuliert« wird.[26]

Babos dramatisches Œuvre zeigt, dass dieser Prozess von Seiten der Literatur ganz und gar nicht nur affirmativ begleitet wird. Zwar ›bedient‹ Babo eine Reihe von beliebten Genres wie Ritterspiel, Soldatenstück, Kolonialdrama, Hausvaterstück oder kurze Lustspiele, doch entwickelt er bestehende Genres weiter oder experimentiert mit neuen Theaterformen. Gleich mehrfach hat Babo etwa die Möglichkeiten des in dieser Zeit noch jungen Mischgenres des Melodramas ausgelotet, seine beanstandeten Schwächen zu beheben versucht und seine Stärken dramaturgisch genutzt. Hand in Hand arbeitet er mit dem aus Mannheim stammenden, bald aber in ganz Europa gefeierten Komponisten Peter von Winter (1754-1825) zusammen. Dabei greift er beliebte und gesellschaftlich sensible Stoffe auf, die zeitgleich von Wolfgang Heribert von Dalberg

23 Peter Höyng: Die Sterne, die Zensur und das Vaterland. Geschichte und Theater im späten 18. Jahrhundert. Köln 2003, S. 118.
24 Der Wechsel in der Theaterleitung wird detailreich dargestellt von Pfeuffer (Anm. 4).
25 Vgl. Meinel (Anm. 18), S. 347.
26 Ebd., S. 353.

Abkürzungen

Meinel	Meinel, Katharina: Für Fürst und Vaterland. Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert. München 2003 [Spielplan auf beiliegender CD-ROM].
Meyer	Meyer, Reinhart: Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart. 2. Abteilung. Tübingen 1986–2011 [Überlieferung, Aufführungsnachweise, Besprechungen].
Pfeuffer	Pfeuffer, Ludwig: Joseph Marius Babo als Leiter des Münchener Nationaltheaters 1799–1810. München 1913 (Diss. masch. 1921).
Trappl	Trappl, Wilhelm: Joseph Marius Babo (1756–1822). Sein literarisches Schaffen und seine Stellung in der Zeit. Diss. Masch. Wien 1970.
Sch	Schauspiele von Joseph Marius Babo. Erster Band. Berlin: Vossische Buchhandlung 1793 (mehr nicht erschienen).
NS	Neue Schauspiele von Babo. Mit einem Kupfer. Berlin: Unger 1804.
UA/EDA	Uraufführung / Erste dokumentierte Aufführung

Armida und Rinaldo (Reinold und Armida)

Armida und Rinaldo. Ein nach Tasso frey bearbeitetes Melo-Drama in vier Aufzügen, mit Chören und Tänzen vermischt. Für das k. k. Nationalhoftheater. Wien: Johann Baptist Wallishausser 1793. (43 S.)

UA: 30. März 1780 unter dem Titel *Reinold und Armida*, München, Salvatortheater; spätere Fassung: 7. September 1793 Wien, Burgtheater (vgl. Meinel, Spielplan; Meyer II, Bd. 27, 379; II, Bd. 32, 315).

Babos Melodrama *Reinold und Armida* steht im Kontext einer Reihe von Melodram-Produktionen, mit denen das Münchner Nationaltheater zu Beginn der 1780er Jahre hervortrat. Noch im selben Jahr erschien dort auch Babos Melodram *Kora und Alonzo* auf der Bühne. Die Musik zu beiden Werken komponierte der junge, aus Mannheim stammende Peter von Winter. Da sich für die Münchner Erstaufführung kein Textbuch erhalten hat, wird das Werk im Folgenden nach dem Wiener Druck von 1793 vorgestellt.

Die aus Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (Erstdruck 1594) übernommene, sich in den Canti IV/V, XIV–XVLL und XIX/XX findende Handlung wird gattungstypisch auf große Monologe zentriert, bei Babo jedoch auch mit Chören, Tänzen und Arien, aufgeführt von Armidas Hofstaat, angereichert.

Die heidnische Herrscherin und Zauberin Armida kämpft gegen die Kreuzritter. Vor allem Rinaldo, der kühnste unter ihnen, fügt

ihren Kriegern schweren Schaden zu. Der erste Aufzug (»Ein angenehmer Blumenwald an der Bucht des Meeres, welcher reizend beleuchtet ist«) spielt auf einer Zauberinsel, die Armida geschaffen hat, um christliche Ritter dort ins Verderben zu locken. Gerahmt von Chören und Tänzen ihres Hofstaates findet sich im ersten Akt ein Monolog Armidas, in dem sie beklagt, dass Rinaldo immer noch lebt. Sie vergewissert sich ihrer Macht, mit der es ihr eigentlich gelingen müsste, Rinaldo zu besiegen, wird aber von Amor gewarnt, dass die Liebe noch mächtiger sei. Die Dienerin Zoa berichtet von einem sich der Insel nähernden Kahn mit zwei Kreuzrittern. Armida schwört Rache.

Im zweiten Aufzug (»Ein reizender Wald. Hinten Meer. Vorn ein Rasen«) betreten Rinaldo und sein Freund Aldoard Armidas Insel. In einem Monolog, der gebetsartige Züge trägt, bewundert Rinaldo die stimmungsvolle Natur und fällt, durch Armidas Zauberkünste bewirkt, in einen Schlummer. Ein Monolog Armidas schließt sich an, in dem sie zunächst Rinaldo mit dem Dolch töten möchte, sich beim Anblick ihres schlafenden Feindes aber immer mehr in ihn verliebt und ihn daher nicht zu töten vermag.

Der dritte Aufzug (»Ein Garten. Jm Grunde die Vorderseite eines Lustgebäudes. Vorwärts der Eingang in eine Grotte«) ist als Dialog zwischen Armida und Rinaldo gestaltet. Rinaldo erwartet zu Beginn sein Todesurteil, doch die Zauberin verzeiht ihrem ärgsten Feind. Rinaldo und Armida gestehen sich ihre Liebe. Rinaldo möchte nicht länger ins christliche Lager zurückkehren.

Zu Beginn des vierten Aufzugs (»Pallast, durch dessen Bogen man ins Meer sieht«) betreten die Kreuzritter Armidas Insel. Die Ritter lassen sich zunächst durch Armidas Gefolge verführen, werden dann aber von Ubald ermahnt. Auch Rinaldo erinnert er erfolgreich an die ritterlichen Pflichten. Rinaldo nimmt in einer empfindsamen Szene von Armida Abschied. In einem umfangreichen Schlussmonolog schwört die verlassene Armida Rache und beschwört die Geister der Unterwelt, die den Zauberpalast zerstören.

Babos Melodrama kombiniert melodramatische Mittel im engeren Sinne (gesprochene Texte werden durch Musik untermalt) mit opernhaften Szenen, wie sie vor allem das französische Musiktheater ausgeprägt hatte. Die Anleihen bei dem durch Christoph Willibald Gluck beeinflussten italienischen Musiktheater sind vor allem in der Anlage der Handlung deutlich zu erkennen. Babos Melodram war mit drei weiteren Aufführungen in München nicht sehr erfolgreich, gelangte aber immerhin auch in Regensburg und Wien auf die Bühne, wo das Werk zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch auf dem Spielplan stand.

Literatur:

Baierische Beyträge zur schönen und nützlichen Litteratur 2.1 (1780), 464–471.
Trappl, 96–98.

Bernhard Jahn

Arno

Arno, ein militärisches Drama in zween Aufzügen; von Joseph Maria Babo. Frankfurt und Leipzig 1776. (62 S.)

EDA: 29. Mai 1777, Nürnberg, durch die Moserische Gesellschaft deutscher Schauspieler (vgl. Meyer II, Bd. 26, 254).

Gerade einmal 18-jährig wurde Joseph Marius Babo, der bis dahin das Jesuitenkolleg in Koblenz besucht hatte, 1774 in Mannheim als Sekretär am dortigen Hoftheater angestellt. Obgleich Wilhelm Trappl ohne Quellenbezug angibt, bereits zu diesem Zeitpunkt habe Babos Debutdrama *Arno* vorgelegen und sei womöglich ausschlaggebender Anlass für Babos Anstellung gewesen