

aAnna Bon

Ein Künstlerleben im 18. Jahrhundert

Nein, sie hieß nicht „Anna Bon di Venezia“ – aber der Name klingt natürlich interessanter als der bloße Taufname. *Di Venezia*: der Zusatz begegnet lediglich auf den Titelseiten ihrer Musikdrucke. Belassen wir es also beim schlichten, aber ehrlichen „Anna Bon“ – denn auch ohne den diverse Assoziationen weckenden Beinamen, der in neueren Publikationen die Regel ist, hatte Anna Bon ihre Meriten. Nicht, dass sie nicht in Venedig gelebt hätte, ja: ihre Zeit an der Lagune gehört bereits zu ihren bekanntesten. Kein Wunder also, dass sich eine Musikgeschichtsschreibung, die im provinziell Fränkischen angesiedelt ist und dort ihr Material findet, mit Stolz auf eine Stadt berufen kann, die auch ohne ihren Weltkulturerbetitel zu den berühmtesten Orten der Erde gehören würde. Allein die Frau, um die es hier gehen wird, wurde nicht in Venedig, sondern einer anderen italienischen Stadt geboren. Wann sie geboren wurde: das war bislang unbekannt. Nur dass sie irgendwann auf die Welt kam, duldeten keinen Zweifel, wohingegen das Datum, ja selbst die ungefähre Zeit ihres Todes bislang im Dunkel liegt. Alles in Allem konnten die Musikhistoriker wesentlich weniger Informationen über Anna Bon sammeln als über vergleichbare Kleinmeister der Epoche. Liegt's daran, dass sie „nur“ eine Frau, also als Objekt der Musikgeschichte bis vor Kurzem wesentlich uninteressanter schien als die meisten ihrer männlichen Kollegen? Die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, aber das Schicksal des langen Vergessenseins teilte Anna Bon mit vielen ihrer Zeitgenossen, die nicht dem weiblichen Stamm entsprossen und – nicht ganz zu Unrecht – im Schatten der großen Protagonisten der Kulturgeschichte stehen und standen. Wie gesagt: Ihr Geburtsdatum wurde erst in den letzten Jahren eruiert. Sie kam am 10. August 1738 in Bologna zur Welt. Wieso Bologna? Wieso nicht in Russland, wo ihre Familie arbeitete und die Mutter bereits schwanger war? Wieso nahm sie die Mühe auf sich, durch halb Europa zu reisen, um in Italien ihr Kind zu gebären? Vermutlich wollte Rosa Ruvineti-Bon ihr Kind, das ihr einziges bleiben sollte, nicht in der Fremde, sondern in ihrer Heimatstadt das Licht der Welt erblicken lassen; dies wohl auch, weil hier mit Stefano Ruvineti, der vermutlich Rosa Ruvinetis Vater war, ein Verwandter saß, der sich in den nächsten Jahren um das Kind zu kümmern hatte. So wurde die Kleine einen Tag nach ihrer Geburt in der Kathedrale S. Pietro auf die Namen Anna Ioanna Lucia Bon getauft. „Anna“ wohl deshalb, weil die Taufpatin Anna Guglielmini hieß – eine Kollegin der Mutter, die als Opernsängerin in Werken Antonia Vivaldis und Leonardo Vincis auftrat. Kurz nach der Geburt kehrte das Ehepaar Bon wieder an den Zarenhof zurück, wo 1740 – da war Anna Bon zwei Jahre alt – zumindest der Vater Girolamo bezeugt ist.

Sie wurde hineingeboren in eine Familie von „Operisten“. Ihre Mutter Rosa, die eigentlich „Rosina“ hieß, wurde ca. 1728 geboren und ist als Sängerin erstmals 1732 in Venedig, am Teatro S. Angelo, nachweisbar. Sie trat in Opere serie und Intermezzi auf und ging als Sängerin der Italienischen Oper mit dem Bassisten Domenico Cricchi 1735 bis 1738 an den Petersburger Hof der Zarin Anna Iwanowna, an dem Girolamo, ein *cittadino di Venezia*, als Bühnenbildner und Dekorateur angestellt war. Er war allerdings noch mehr: Bühnenmaschinist, Librettist, Komponist und Prinzipal einer wandernden Operntruppe, von deren Tätigkeit

heute noch acht Theaterzettel zeugen: Werke von Hasse, vielleicht von Gluck, Galuppi, Pergolesi und Jomelli, allesamt bekannte Meister der Oper ihrer Zeit.

1742 sehen wir nun die kleine Anna in Venedig. Wir wissen nicht, ob (der Großvater?) Stefano Ruvineti inzwischen gestorben oder zu alt war, um das Mädchen zu hüten. Wir wissen nur, dass sie im fünften Lebensjahr in das *Ospedale della Pietà* aufgenommen wurde, das durch den Musiklehrer Antonio Vivaldi weltberühmt wurde. Seltsamerweise wurde sie, auf Empfehlung einer Signora namens Virginia, bereits in diesen jungen Jahren aufgenommen, denn externe Schülerinnen gelangten gewöhnlich erst mit sechs Jahren in das Konservatorium. Anna Bon aber wurde als „figlia d'educazione, nicht als „figlia di spese“ aufgenommen, d.h.: Sie wohnte offensichtlich außerhalb des Ospedale, wo am 17. Dezember bestätigt wurde, dass sie einen kostenlosen Studienplatz erhalten könne, den sie denn auch im März 1743 antrat. Dies war nicht selbstverständlich; es könnte sein, dass es vielleicht die musikalischen Qualifikationen waren, die die Aufnahme und Sonderregelung erleichterten – wohl auch ein Geldgeschenk des Vaters an das Ospedale. Falls der (vermutliche) Großvater damals noch lebte, so lebte er in Venedig, wo er sich, vielleicht, noch um die „Tochter des Gierolamo Boni“ gekümmert hat. Erzogen wurde Annetta, wie sie einmal genannt wird, von der Maestra, also Musiklehrerin, Candida dalla Viola, die durch ihre Bekanntschaft mit Vivaldi bekannt blieb, denn der Komponist hat ihr 30 seiner Violin-Concerti in die Finger geschrieben. Das *Pietà* war seinerzeit das größte der Ospedale. Hier lebten rund 1000 weibliche Zöglinge, von denen 70 in Gottesdiensten und Konzerten sangen oder Instrumente spielten, damit den „Coro“ bildeten, den der Reisende in Musik, Charles Burney, dem wir ein wichtiges Werk zum Musikleben des 18. Jahrhunderts verdanken, als *Conservatorio* bzw. als *Musikschule* bezeichnete. Die Ospedale waren weit über die Grenzen der Stadt bekannt; die Bilder mit den hinter den dekorativen Gittern sitzenden jungen Musikerinnen wurden europaweit vertrieben. Wie Goethe so schön schrieb: „Einen zierlichen Käfig erblickte ich; hinter dem Gitter regten sich emsig und rasch Mädchen des süßen Gesangs.“ Eine Liste von 1743 sagt uns, wie viele Mädchen damals an einem Gottesdienst beteiligt waren: 18 Choristinnen, 2 Solosängerinnen, 8 Streicherinnen und 2 Organistinnen. Als am 2. Juli 1751 das Fest der *Visitazione* in verschiedenen Kirchen, in S. Marzilian, Santa Maria dell' Umiltà und in Santa Maria Elisabetta am Lido, vor allem aber in der Pietà, gefeiert wurde, „wo von junge Sängerinnen die feierliche Messe und eine neu komponierte Vesper mit angenehmer Musik gesungen wurden, was beim Publikum großen Anklang fand“, wird sie dabei gewesen sein. Die Musik des Ospedale verbindet sich mit großen Namen: Als Anna Bon in das Institut eintrat, leitete der bekannte Opernkomponist und Gesangslehrer Nicola Porpora, zu dessen Schülern der berühmte Kastrat Farinelli gehören sollte, den „Coro“, ab 1746 dann Andrea Bernasconi, der für Wilhelmine von Bayreuth den *Huomo* komponieren wird. Genaueres lässt sich über Anna Bons Auftreten im Ospedale allerdings nicht herausfinden. Sie dürfte bis 1756/57 am Haus geblieben sein, denn mit 17 Jahren pflegten die jungen Damen die Anstalt zu verlassen, wenn sie es nicht vorzogen, dort weiterhin zölibatär zu leben. Wichtig bleibt, dass sie hier, als Enkelschülerin Vivaldis, ihre musikalische Prägung erhielt.

Blieb sie tatsächlich bis 1755 in Venedig? Oder stieß sie schon vorher wieder zur Truppe ihrer Eltern? Inzwischen waren die Bons in Pressburg (1741), dann wieder bis 1746 in Russland und nach Gastspielen in

Dresden, Berlin, Potsdam, Antwerpen und Regensburg in Frankfurt aufgetreten. Hier stand die Truppe 1755 erstmals unter der ausdrücklichen *Direction des Monsieur Bon*. Bayreuth kommt näher; im November 1755 teilte Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth ihrem Bruder Friedrich mit, dass *La Rosa* am Bayreuther Hof in einem Intermezzo auftreten werde. Wie aber kam das Engagement zustande? Man darf vermuten, dass die Verbindung zwischen der Familie Bon und den Bayreuther Markgrafen durch Markgraf Friedrichs Schwager, den Fürsten Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis, geknüpft worden ist, denn die Bons waren ja 1753/54 an dessen Regensburger Hof engagiert gewesen. Der Kontakt mit Bayreuth entstand nur wenige Monate, nachdem Wilhelmine und Friedrich aus Italien zurückgekehrt waren; auch war inzwischen ein neues Komödienhaus im Hofgarten am Neuen Schloss, geeignet für Intermezzi aller Art, eingeweiht worden. 1756 bis 1758 ist Rosa Bon schließlich als Sängerin in Bayreuth bezeugt. 1756 bis 1761 dient Girolamo Bon als Lehrer für Baukunst und Perspektive an der neugegründeten Akademie der Freien Künste und Wissenschaften. Er stand hier auch auf der Bühne; 1756 singt er in *Amaltea*, zu der Wilhelmine die französische Textvorlage schrieb, den Zamasi. Was tat die junge Anna Bon in dieser Zeit? Sie komponierte. Das Titelblatt ihres Opus 1 VI/ *Sonate da Camera/ per il/ Flauto Traversiere/ e Violoncello o Cembalo* weist sie als *Virtuosa di Musica di Camera* aus, also als „ausgezeichnete Kammermusikerin“ – nicht aber als Mitglied der Hofkapelle oder der Akademie der freien Künste und Wissenschaften, in der vielleicht auch Musik gelehrt wurde. Sie widmete ihre sechs Flötensonaten allerdings dem Markgrafen persönlich:

Altezza Serenissima,

die Ehre, die ich genieße, in die Reihe der Kammermusiker aufgenommen zu sein[,] und die Gnade[,] mit welcher es ihrer Durchlaucht gefallen hat, einigen meiner Kompositionen für die Flöte Aufmerksamkeit zu schenken, sind die Gründe, weshalb ich Mut zu diesen angeschlossenen sechs Divertimenti [ihre Bezeichnung der Flötensonaten] habe, welche ich bitte, wohlwollend anzunehmen, so dass ich ermutigt wäre, mich eifrig in dieser schönen und gefälligen Kunst zu vervollkommen. In wessen Hände dieser Band auch gelangen möge, – ich bin überzeugt, dass dieser mein Vorhaben loben wird. Sind Ihre Durchlaucht doch der erste Fürst, welchem ich als Stipendiatin („di servire pensioniera“) zu dienen das Glück habe, weshalb es meine Pflicht ist, Ihnen meine ersten Werke vor allen anderen in der Welt zu widmen. Wenn Ihre Durchlaucht sich herabließen, diese anzunehmen[,] und Nachsicht mit dieser meiner ersten schwachen Komposition zu haben, deren Titel mit dem ruhmreichen Namen ihrer Durchlaucht verziert ist, dann würde dies ein Schutz vor jenen Kritik sein, der weder die Schwierigkeiten in diesem Beruf noch das Alter der Komponistin bewusst sind. Wenn Sie jedoch einige Passagen bemerken sollten, die für die Flöte unbequem sind, dann möge Ihre Durchlaucht verzeihen, weil mein Instrument das Cembalo ist und mir die Feinheiten und der leichte Umgang mit jenem nicht immer geläufig sind. Voll Zurückhaltung und tiefstem Respekt erlaube ich mir, Ihnen die Hand zu küssen, im Glanz dessen mich nennen zu dürfen Ihrer Durchlaucht Hoheit bescheidenste, untertänigste, verpflichtetste Dienerin Anna Bon.

Hier ist vielerlei interessant: Erstens, dass Anna Bon dem Markgrafen ausdrücklich Flötensonaten widmete, obwohl ihr eigentliches Instrument das Cembalo sei. *Einigen meiner Kompositionen für die Flöte*: das meint, dass sie schon vorher etwas für die Flöte komponiert hat; vielleicht wanderten Teile dieser Stücke dann in ihr Opus 1 ein. Der Widmungsträger Friedrich war in der Tat ein Flötenspezialist. Er beherrschte als Schüler Michel Blavets und Johann Joachim Quantz‘ (des Flötenlehrers Friedrichs II. von Preußen) die Traversflöte. Die Namen der Bayreuther Flötisten sind bekannt: Kleinknecht und Döbbert gingen hier ihrem Mundwerk nach, und vielleicht hat auch die Markgräfin eine Flötensonate komponiert. Interessant ist Anna Bons Hinweis auf die Schwierigkeiten einiger Passagen ihrer Kompositionen. Man darf da an die vom Markgrafen verwendete Flöte denken, die eine zweite Klappe (eine „Dis-Klappe“) besaß, die zur Unterscheidung feinsten Intonations-Schattierungen beitrug. Der Mittelsatz, ein d-Moll-Andante, der D-Dur Sonate op. I/4 zeigt in seinen dynamischen Notierungen genau diese Technik.

Zweitens fällt der Hinweis auf „ihr“ Instrument, das Cembalo, auf. Man musizierte regelmäßig zusammen, außerdem wissen wir, dass in der Akademie nicht weniger als drei Cembali standen. Benötigte ein Sänger ein Instrument, konnte er es sich ausleihen – so wie „groß Clavecin mit 2 Registern“ bei „Madame Bon“, also bei Anna Bons Mutter. Es kann vermutet werden, dass Anna Bon im Orchester des Markgrafen als Continuospielerin oder als Cembalo-Solistin in Hofkonzerten mitspielte – wissen tun wir es nicht, da hier Name nicht im Hofkalender aufgeführt wird. Dass sie hingegen die Musiker, besonders die Flötisten, am Hof traf, steht außer Frage. Hinweise auf „mögliche“ Kontakte oder „Naheliegungen“ von „Bekanntschaften“ mit Bayreuther Musikern klingen präventiöser, als sie es im Licht des Naheliegenden sind. Sie dürfte also ebenso den Flötisten Jakob Friedrich Kleinknecht wie den Kapellmeister Johann Pfeiffer kennengelernt haben; ob sie als Lehrer einzustufen sind, entzieht sich freilich unserer Erkenntnis.

Interessant ist, drittens, auch der Druckort des Opus 1. Die Edition kam bei Balthasar Schmidt heraus, der heute vor Allem durch die Herausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs bekannt ist, aber auch durch die Drucklegung von anspruchsvollen Telemann- und CPE-Bach-Opera – und zu populären Stücken wie Johann Nicolai Müllers *Musikalischen Frauenzimmers Musicalisches Divertissement*. Noch nach Jahren war die Sammlung übrigens noch beim Verlag zu haben – kein Zeichen für einen besonderen Erfolg.

Dem Opus 1 sollten noch zwei weitere Sammlungen folgen: wieder zu je sechs Stücken, wie’s üblich war. Bis 1759 kamen also insgesamt 18 Sonaten heraus: zunächst Sei Sonate Per il Cembalo Opus II, gewidmet der gleichaltrigen Ernestine Auguste Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach, der Nichte des Markgrafen, gedruckt 1757 in età d’anni dieci sette („im Alter von 17 Jahren“), schließlich als Opus III die Sei Divertimenti a Due Flauti e Basso, gewidmet dem Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, dessen Kapelle untrennbar mit dem revolutionären Mannheimer Stil des Sturm und Drang verbunden ist: presentemente in età d’anni dieci nove („im Alter von 19 Jahren“). Da sie in ihrem Widmungsschreiben nicht mehr den Titel einer *Virtuosa di Musica di Camera* führt, dürfte diese Sammlung erst nach dem Tod der Markgräfin erfolgt sein. Man hat auch bemerkt, dass der Druck dieser im Nürnberger *Friedens- und Kriegskurier* beworbenen Trios weniger sorgfältig war, so dass man Verzögerungen durch den Siebenjährigen Krieg vermutet hat. Nichts Genaues weiss man nicht, oder anders: Wir waren nicht dabei (als das Werk gedruckt wurde).

Was sonst noch überliefert ist, ist wenig: ob sie am Pasticcio *Artaserse*, dessen Musik nachweislich von vier Komponisten erstellt bzw. komponiert wurde, beteiligt war, ist pure Spekulation. Ob ein Offertorium mit der Aufschrift „Dal. Sign: la Bona“, ein Manuskript aus dem ehemaligem Besitz des Komponisten Zdeněk Fibich, von ihr stammt, ist ebenfalls fraglich. Das einzige sichere letzte Stück aus ihrer Hand ist die wohl zwischen 1765 und 1770 entstandene, etwa neun Minuten dauernde *Aria Astra coeli*: eine geistliche Arie in Da-Capo-Form mit einer ausschwingenden, schon beinahe frühklassischen Melodik. Anna Bon konnte sich bei den mit Vorschlägen und Trillern verzierten Triolen-Koloraturen ein Vorbild an den Arien aus Wilhelmines altem, seinerzeit nicht gespielten *Argenore* nehmen, wenn sie denn die Oper kennenlernte. Und ganz nebenbei können wir von dieser Komposition auf ihre eigenen Sangeskünste schließen.

Hört man heute die Sonaten, so denkt man sofort an das ins Musikalische aufgelöste Rokoko des schönen Scheins, womit sich die junge Komponistin als Protagonistin des sog. Galanten Stils erwies. Da ist viel Tändelei im Spiel, etwas affektierte Gemütsiefe, etwas Melancholie, aber niemals ein Zuviel an Ausdruck, dafür umso mehr an verziertem wie cantablem Spiel, das sich auch dem Kontakt mit den vokalen Genüssen der Oper verdankte.

Anna Bons kompositorischer Ausgangspunkt ist der barocke Generalbasssatz. Das heißt, ihre Melodien sind in der harmonischen Ausführung von der tiefsten Stimme abhängig. Dennoch haben sie freien Fluss, sind phantasievoll und „modern“. Damit passte sich die Komponistin dem galant-empfindsamen Geschmack des Bayreuther Fürstenpaares an. Alle Sonaten sind im jeweiligen Vorwort auch als „Divertimento“ bezeichnet, der musikalische Terminus für (höfische) Unterhaltung. Die tänzerischen Anklänge in den bewegten Sätzen bewirken das unterhaltsame Flair, wogegen die langsamen Sätze das Gemüt rühren sollen. Nahezu alle Sätze sind zweiteilig angelegt und – die Wiederholungszeichen zeigen es – laden zur Wiederholung ein. Wörtlich benannt als Tanz wird nur das „Menuett“, das sowohl mit Minore-Trio (Moll-Einschub), als auch als *Minuetto con Variazioni* vorkommt.

Die Zyklen der ausnahmslos dreisätzigen Sonaten sind nach zwei verschiedenen dramaturgischen Modellen angelegt: Wenn der langsame Satz beginnt – formales Relikt der Kirchensonate – folgen die bewegten Sätze nach einer Art Steigerungsprinzip, in der Regel ohne die Tonart zu wechseln. Diese Form überwog in der Berliner und Bayreuther Schule. Bei der anderen Ausführung umschließen zwei schnelle Sätze den ruhigen Satz, der immer in einer kontrastierenden Tonart steht, ähnlich dem Concerto. Auch diese Variante ist an den Geschwister-Höfen Berlin und Bayreuth anzutreffen.¹

Nur ein Wort zu Opus I, deren erste drei Sonaten (die dem ersten Typus gehorchen)² wir heute Abend hören: Als Anna Bon 1756 ihr Opus 1 vorlegte, war die Bezeichnung *Sonate da Camera* (in Abgrenzung zur *Sonata da chiesa*) bereits alttümlich. Die Flöte soll, so die Komponistin, von Violoncello oder Cembalo ausgeführt werden, so wie es bereits Arcangelo Corelli bei seinem modellhaften Opus V, den 12 Solo-Sonaten für Violine, der Fall war. Der Effekt ist nachvollziehbar: Wird die Flöte von einer einzigen Stimme begleitet, (mehr oder weniger einstimmig durch das Violoncello oder akkordisch durch das Cembalo), vermag sich der

1 https://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Bon_di_Venezia

2 1: C-Dur: Adagio 4/4 – Allegro 4/4 – Presto 2/4. 2: F-Dur: Largo 4/4 – Allegro 4/4 – Allegro 3/8. 3: B-Dur: Andantino 2/4 – Allegro C – Minuetto 3/4/Minor/Da Capo il Maggio.

Begleiter dem Spieler des Soloinstruments genauer anzupassen.

Opus II, die Cembalosonaten von 1757, stehen ungefähr auf der Stilstufe, wie sie Josef Haydn mit seinen damaligen ersten Sonaten erreicht hatte. „Zentraler Baustein ist das Hauptthema mit seinen Wiederholungen, seiner Beantwortung und seinen modulierenden Fortspinnungen, wie es ähnlich in Joseph Haydns frühen Sonaten zu beobachten ist. Beide Komponisten nahmen damit an der Entwicklung der klassischen Sonatenform für Klavier teil.“³ Die *Divertimenti* op. 3 für zwei Flöten und Basso continuo zeigen schließlich eine Musikerin am Werk, die Kontrapunkt und Tonartenwechsel vollkommen beherrscht.

Dass Anna Bon in Bayreuth auch, wie ihre Mutter, als Sängerin tätig war: auch dies muss Spekulation bleiben. Dass am liberalen Hof Markgraf Friedrichs auch Sängerinnen in der Kirche singen durften, sagt uns noch nichts über den Einsatz Anna Bons, die in Bayreuth einfach nicht aktenkundig ist. Konkrete Gesangsgelegenheiten gab es erst später. Spätestens 1759 hatten alle Bons Bayreuth verlassen, um nach Pressburg zu gehen. 1759⁴ bis 1761 arbeitete die Truppe in der heutigen slowakischen Hauptstadt, wo sie im Theater am Schießgraben fleißig Opern aufführte. Anna Bon erscheint hier neben ihrer Mutter als Sängerin in den Libretti von Johann Adolf Hasses *Leucippo*, Niccolò Jomellis *Demetrio* (auf einen Text des viel vertonten und stilbildenden Metastasio) und dem *Negligente* von Vincenzo Legrenzio Ciampi und Carlo Goldoni, in Letzterem in der weiblichen Hauptrolle, der „Lisaura“, wo sie als *Mad. Anna Bon* firmiert. Mehr ist auch hier nicht bezeugt, aber es kann nicht ausgeschlossen werden, dass sie auch in jenen Werken auftrat, deren gedruckte Libretti keine Sängernamen nennen. Ende 1761 wird zwar ein Wiener Auftritt der Signora Bon als Sängerin vermerkt, doch am 27. November ist die *Demoiselle* Bon neben ihrer Mutter wohl nur als Frau am Clavecin erschienen: im Rahmen einer Akademie im Theater nächst der Burg (dem sog. Burgtheater, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts dem Michaelertor der Neuen Hofburg weichen musste). Die Quellen sind unklar, aber am 22. Januar und 2. Februar des folgenden Jahres erlebten die Wiener die junge Frau dann wirklich als Vokalistin. In diesem Jahr sehen wir die Bons schließlich in Eisenstadt. Im Mai beziehen sie den Gasthof Greifenwirth, am 1. Juli erhalten sie einen befristeten Anstellungsvertrag, unterschrieben von Fürst Nikolaus I. Joseph Esterházy de Galantha, dem „Prachtliebenden“, der sich durch seine Beziehung zu Joseph Haydn musikgeschichtlich schwer verdient gemacht hat. Beide Frauen der Familien sollten gemäß Dienstvertrag „gehalten seyn secundo So wohl zu den Cammer- als Chor Musique zu erscheinen, und unsern Capel-Meister alle partition zu Leisten, mithin was von Musicalien ihnen vorgelegt werden, solche abzusingen“ – womit „Weib und Tochter“ gemeint waren, die „auf ein Jahr Lang in unserem Dienste an- und aufgenommen worden“. Der Lohn für die Familie bestand in 600 jährlichen oder monatlichen 50 rheinländischen Gulden und 10 Eimern Eisenstädter Wein. 2015 waren das, umgerechnet, etwa 18000 Euro – aufs Jahr und drei Köpfe gerechnet sicher nicht allzu viel an Honorar.

3 https://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Bon_di_Venezia

4 Der Hinweis auf Domenico Fischietti's Oper *La ritornata di Londra* (dessen Text vom fleißigen Librettisten Carlo Goldoni geschrieben wurde), in der eine Sängerin namens *Mongeri* am 20. Juli 1756 in Dresden auftrat, führt in die Irre, weil sie eben nicht, wie es später im Hildburghausener Fall fälschlich heißt, mit einem Herrn Mongeri verheiratet war.

Wurde der Vater Girolamo als „Mahler“ angestellt, also als Bühnendekorateur⁵, so betätigte er sich vielleicht auch nach wie vor als Librettist; die Texte der Kantaten des *Capel-Meister* Haydn *Destatevi, o miei fidi* Hob. XXIVa:2 und *Al Tuo arrivo felice* Hob. XXIVa:3 stammen vielleicht aus seiner Feder. In die Noten der beiden Soprane der zweiten, knapp zehn Minuten dauernden Kantate trug der Komponist zu Beginn des Schlusschors die Besetzung der beiden Stimmen ein: *Sigra Bon* und *Sira Bon*, also Signora und Signorina Bon, Mutter und Tochter. *Le Bon et ejus uxoris ut Cantatricis*, so lautete die Unterschrift des Dienstvertrags, in dem die Tochter nur als Tochter nicht mit ihrem eigenen Namen erscheint. Der Fürst kam im Frühjahr 1764 aus Frankfurt am Main zurück, wo er als böhmischer Wahlbotschafter bei den Krönungsfeierlichkeiten Maria Theresias zugegen war, nun wurde er von Chor, Orchester und den beiden Damen Bon so fröhlich wie huldvoll begrüßt.

Hat Haydn noch andere Werke für die Familie komponiert, die nach Meinung Michaela Krucsays einen nicht unbeträchtlichen Einfluss auf den jungen Haydn hatte?⁶ Auch hier schwimmen wir im Dunkel ungesicherter Überlieferungen. Zwar wird immer noch behauptet, dass seine komische, nur als Fragment auf uns gekommene erste italienische „Commedia“ *La Marchesa Nespola* Hob. XXX:1 mit den Krönungsfeierlichkeiten des Fürsten am 17. Mai 1762 zusammenhängt, doch steht schon seit langem fest, dass das Werk erst 1763 komponiert werden konnte⁷ – was nicht bedeutet, dass hier automatisch Mitglieder Familie Bon auftraten, von denen unsicher ist, dass sie die „welschen Komödianten“ waren, die laut einer nur noch sekundär bezeugten Quelle 1762 in Pressburg arbeiteten und nach Eisenstadt berufen wurden. Die vier Sängernamen, die im Manuskript von 1763 aufscheinen, haben jedenfalls nichts mit der Familie Bon, weder mit Rosa noch mit Anna, zu tun. Es liegt also alles andere als nahe, „dass die Bons die *Opera buffa* aufgeführt haben“, auch wenn es sich „um das Spezialgebiet der Bon-Familie“ handelte, für das sie angeblich „im Hinblick auf das Hochzeitsfest engagiert wurde“.⁸ Tatsache ist, dass außerhalb der zitierten Kantate kein einziger Auftritt Anna Bons in Eisenstadt direkt bezeugt ist, so dass sich Spekulationen von selbst verbieten.⁹ Auftritte in Gottesdiensten können aber angenommen werden. Wir wissen nur, dass der Fürst mit den Leistungen der Bons zufrieden war, so dass ein zweiter Dienstvertrag ausgefertigt und den Bons schon im August 1762 eine Gratifikation in Höhe von 82 Gulden geschenkt wurde. So datiert das letzte Lebenszeichen der Anna Bon vom 15. April 1765. An diesem Tag wird der „Tochter“, nicht der Mutter, der Dienst in *Cammer- und Chor-Musique* aufgetragen. Girolamo Bon wird noch bis 1773 am Hof zu Eszterháza bezeugt sein – seine Tochter verschwindet 1765 aus den Dokumenten.

5 Mátyás Horányi publizierte zwei Dekorationsentwürfe, die vielleicht von Bon gezeichnet wurden (Das Esterhazysche Feenreich. Budapest 1959, S. 33 und 35). In Michaela Krucsay: Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung. Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“ (= Schriftenreihe des Sophie Drinker-Instituts, Bd. 10). Oldenburg 2015, S. 107f., finden sich zwei weitere Bühnen- und zwei Kostümentwürfe für J.A. Hasses *La spartana generosa, ovvero Archidamia*.

6 Krucsay, S. 106.

7 Joseph Haydn: *Acide* und andere Fragmente italienischer Opern um 1761 bis 1763. Hg. von Karl Geiringer und Günther Thomas. München 1985, S. XI f.

8 https://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Bon_di_Venezia

9 Wenn Krucsay behauptet, dass Haydn die Namen der italienischen Sängerinnen nur deswegen nicht in seinem Manuskript eingetragen habe, weil ihm ihre Namen nicht geläufig waren, da sie „gerade erst sehr kurz“ in Eisenstadt waren, vergisst sie den Umstand, dass das Werk aufgrund der Nennungen der anderen vier Sänger erst 1763 entstanden sein kann, als die Bons bereits ein Jahr am Hof lebten (S. 106).

„Ist aus dem Hochfürstl. Dienst getreten“ – diese Notiz von 1769 dürfte sich auf die „Tochter“ beziehen, die nicht als „Anna Bon di Venezia“, sondern stets nur als Kind ihres Vaters in Erscheinung trat. Danach verliert sich ihre Spur. Dass sie in der zweiten Hälfte der 60er Jahre noch komponierte, darauf verweist der Stil ihrer Arie *Astra coeli*, die sie als etwas jüngere Zeitgenossin Joseph Haydns erweist. Dass sie seit 1767 in Hildburghausen mit einem Sänger namens Mongeri verheiratet war: diese Ente, die 1812-1814 von Ernst Ludwig Gerber in die Welt gesetzt wurde, konnte inzwischen widerlegt werden. Eine andere, vielleicht realistischere Spur weist nach Böhmen: zum einen fand sich in der Schlossbibliothek von Český Krumlov ihre einzige überlieferte Arie, zum anderen könnte vielleicht der handschriftliche Eintrag *La Bona* auf einer alten Notenhandschrift eines Offertoriums, das sich einst im Besitz des tschechischen Komponisten Zdeněk Fibich befand, auf eine böhmische Existenz der Anna Bon verweisen. Doch so, wie ihre Mutter aus den Annalen verschwand, hörte auch das historisch gesicherte Leben der Komponistin und Sängerin nach nur 27 Jahren unhörbar auf.

Halten wir fest: Mit ihren Stationen in Bologna, Venedig, Bayreuth, Pressburg, Wien und Eisenstadt hatte sie Teil an der europäischen Musikgeschichte, ohne allzu tiefe Spuren zu hinterlassen, aber schon die Tatsache, dass sie als ehemalige Schülerin des Ospedale della Pietà am Markgrafenhof lebte, im Wiener Burgtheater gastierte und in Eisenstadt neben Haydn lebte und arbeitete, macht sie zu einer faszinierenden Persönlichkeit: auch jenseits von Bayreuth.

Frank Piontek, 19.9. 2023

Anna Bon: Werkverzeichnis

Instrumentalmusik

Op. I

VI Sonate da Camera per il Flauto Traversiere e Violoncello o Cembalo. Nürnberg 1756

Op. II

Sei Sonate per il Cembalo. Nürnberg 1757

Op. III

Sei Divertimenti a Due Flauti e Basso. Nürnberg 1759

Vokalmusik

Aria Astra Coeli Del: Sig: Di Anna Bon, a Canto Solo [Sopran], Violini I/II, Alto Viola, Basso. Manuskript in Schloss Český Krumlov, Signatur VI. C. 71.

Verschollene Werke

Flötenstücke, angegeben in Widmung zu op. I. (vor 1756).

Literatur

Mátyás Horányi: *Das Esterhazysche Feenreich.* Budapest 1959.

Joseph Haydn: *Acide und andere Fragmente italienischer Opern um 1761 bis 1763.* Hg. von Karl Geiringer und Günther Thomas. München 1985.

Irene Hegen: *Anna Bon di Venezia. Eine verschollene Komponistin entdecken.* In: *Annäherung VII – an sieben Komponistinnen.* Hg. von Clara Mayer. Kassel 1995/1996, S. 23–40.

Dies.: *Neue Dokumente und Überlegungen zur Musikgeschichte der Wilhelminezeit.* In: Peter Niedermüller, Reinhard Wiesend (Hg.): *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine.* Mainz 2002, S. 27–57.

Michaela Krucsay: *Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung. Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker-Instituts, Bd. 10). Oldenburg 2015