



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Un genere affatto nuovo“?
Das Wiener Drama eroicomico (1772-1800)

verfasst von / submitted by

Maurice Chales de Beaulieu, M.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 792316

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

DANKSAGUNG

Zuallererst und insbesondere sei Michele Callela gedankt, dessen grundsätzliche Unterstützung und Begleitung dieses Dissertationsprojekts von den ersten konzeptionellen Ideen und methodologischen Überlegungen bis hin zur letzten Korrekturfassung von unschätzbarem Wert waren und ohne dessen beharrliches Nachhaken diese Arbeit wohl nie beendet worden wäre. Ein weiterer Dank gebührt Jürgen Maehder für das Vermitteln der Faszination für die italienische Oper während des Studiums und für die ursprüngliche Idee einer Arbeit über die Libretti von Giambattista Casti, die unter einer musikwissenschaftlichen Perspektive aber nicht fokussierbar war.

Unerlässlich für diese Arbeit war auch die Unterstützung unterschiedlicher Bibliotheken, Institutionen und Einzelpersonen. In Wien sei hierbei allen wesentlichen wissenschaftlichen Bibliotheken gedankt, insbesondere Benedikt Lodes und dem fantastischen Bibliotheksteam des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien und Thomas Leibnitz von der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Durchgängige Unterstützung durch die Bereitstellung von Materialien und Hilfe bei wichtigen musikhistorischen Fragen gewährten mir Maria-Ida Biggi und Franco Casini der Fondazione Cini in Venedig und Tiziana Morsanuto des Conservatorio di Musica Santa Cecilia in Rom. Besonderen Dank schulde ich Nunzia Saracino-Campobasso, ohne die ein vorher beantragter Forschungsaufenthalt am Conseratorio di Musica San Pietro a Majella vor Ort an den neapolitanischen Zuständen gescheitert wäre.

Diese notwendigen Forschungsaufenthalte in Italien, aber auch in Paris, ermöglichten mir eine einmalige Drittmittelförderung der Hochschuljubiläumsstiftung der Stadt Wien sowie ein kurzfristiges wissenschaftliches Forschungsstipendium der Universität Wien. Für ihre Gastfreundschaft während dieser Auslandsaufenthalte sei insbesondere Marinella Laini gedankt, deren Unterstützung und wertvollen Unterhaltungen mir die Forschung in Venedig sehr erleichtert haben, wie auch Pietro di Serego Alighieri, der mich in Paris beherbergt hat.

Zum entsprechenden Zeitpunkt unveröffentlichte oder nur äußerst schwer zugängliche Publikationen stellten mir freundlicherweise Livio Marcaletti, Federico Marri, Alessandro Metlica, John A. Rice, Emanuele Senici sowie Lucio Tufano zur Verfügung, denen ich an dieser Stelle für ihre Hilfe danken möchte. Für die Erlaubnis zur Reproduktion von ausgewähltem Quellenmaterial bin ich der Österreichischen Nationalbibliothek, der Bibliothèque Nationale de France in Paris, der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz zu Dank verpflichtet.

Für anregende wissenschaftliche Diskussionen, wertvolle Anregungen oder auch nur allgemeine Unterstützung im Entstehungsprozess danke ich Magdalena Augustin, Linus Bickmann, Gualtiero Boaglio, Philipp Dinkelacker, Olaf Enderlein, Richard Erkens, Farouk Farah, Walter Gössinger, Martina Grempler, Gernot Gruber, Simon Haasis, Konstantin Hirschmann, Nils Jähmig,

Melanie Kappes, Axel Kresin, Alfred Noé, Roland Pfeiffer, Saverio Porry Pastorel, John A. Rice, Ingrid Schraffl, Shen Diao Long, Christine Siegert, Annina Weiss sowie Alexander Wilfing.

Zu guter Letzt möchte ich Franziska Teresa Aringer, Roman Carlo Schmidt sowie meiner Familie danken, ohne deren unbeirrbar und unablässige Unterstützung die Entstehung dieser Arbeit wohl nicht in dieser Form möglich gewesen wäre. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

ALLGEMEINE VORBEMERKUNGEN

Im Regelfall werden nicht näher ausdefinierte Personengruppen gegendert, zum Beispiel der*die Zuhörer*in, um dem Umstand Rechnung zu tragen, dass es sich um gemischtgeschlechtliche soziale Gruppen handelt. Von dieser Darstellung ausgenommen sind allerdings diejenigen Gruppen, die – aus welchen Gründen auch immer – historisch nachweisbar am Ende des 18. Jahrhunderts auf ein Geschlecht einschränkbar sind, wie beispielsweise Komponisten, Librettisten oder Impresari.

Die ursprüngliche Rechtschreibung und Grammatik der zitierten Quellen wurden grundsätzlich aus dem Original übernommen. Besondere Formatierungen wie Sperrsätze oder Kapitälchen sind, wenn nicht anders angegeben, entsprechend der verwendeten Auflage wiedergegeben. Bei der Wiedergabe von Primärquellen oder Sekundärliteratur wird selbstverständlich auf eine gendergerechte Wiedergabe verzichtet.

Die librettologische Analyse von Textbuchauszügen beinhaltet häufig metrische Untersuchungen. Eine grundlegende Einführung in die italienische Metrik bietet Theodor Elwert: *Italienische Metrik*. Wiesbaden: Steiner 1984. Für eine opernspezifische Erörterung der italienischen Metrik sei auf Paolo Fabbri: *Metro e canto nell'opera italiana*, Turin: EDT 2007 sowie auf das Kapitel „La lingua ritmica dei versi“ in Gloria Staffieri: *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Rom: Carocci 2016⁴ (Frecce 144), S. 123–139 verwiesen, die Terminologie der italienischen Oper und damit auch der Librettologie wird hingegen von Fabrizio Della Seta (Hrsg): *Le parole del Teatro musicale*. Rom: Carocci 2010 ausführlich dargelegt.

Um Verwechslungen zwischen Kaiserin Maria Theresia (1717–1780) und ihrer Enkelin, Kaiserin Maria Theresia (1772–1807) zu vermeiden, wird der in der amerikanischen Sekundärliteratur üblichen Gepflogenheit gefolgt, die jüngere der beiden als Marie Therese zu bezeichnen.

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I: EINLEITUNG

1	EINFÜHRUNG ZUR ARBEIT	3
2	GATTUNGSPÖTOLOGISCHE, LITERATURGESCHICHTLICHE UND INTERTEXTUALITÄTSTHEORETISCHE VORBEMERKUNGEN	11
2.1	Die Problematik der italienischen Operngattungen im 18. Jahrhundert: Für einen offenen Gattungsbegriff	11
2.1.1	Gattungskritik und Gattungsbegriff bei Croce, Derrida und Genette	12
2.1.2	Bemerkungen zur Gattungstheorie in der Musikwissenschaft	19
2.1.3	Das Problem der Gattung in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts	23
2.2	Vom heroisch-komischen Epos zum heroisch-komischen Libretto: Die drei Archetypen des Poema eroicomico und die heroisch-komischen Epen der Wiener Librettisten	50
2.3	Intertextualität und das Problem der Parodie: Zur Parodie als Analyseinstrument für die Opera buffa und das Drama eroicomico	78

TEIL II: DAS WIENER DRAMMA EROICOMICO UND SEIN KONTEXT

3	DAS DRAMMA EROICOMICO IM SPANNUNGSFELD DER ITALIENISCHEN OPER: ZUR ABGRENZUNG DES WERKKORPUS	103
3.1	Vorbemerkungen zur Repertoirebestimmung des Wiener Drama eroicomico, oder: Ein Überblick über die Geschichte der italienischsprachigen heroisch- komischen Oper	103
3.2	Die Werke des Wiener Drama eroicomico	110
3.3	Exkurs 1: Zwischen Kulturtransfer und Gattungsmischung: Das Drama eroicomico venezianischer Provenienz	140
3.4	Exkurs 2: Zum Problem der Abgrenzung zwischen Drama eroicomico und der komischen italienischen Oper	161
4	INSTITUTIONELLE UND PERSONELLE VORAUSSETZUNGEN	187
4.1	Von Maria-Theresia bis Franz II./I.: Die Entwicklung der Opera buffa in Wien	189
4.1.1	Die Anfänge der Wiener Opera buffa unter Maria Theresia	190
4.1.2	Die Hochphase der Wiener Opera buffa unter Joseph II.	195
4.1.3	Die Spätphase der Opera buffa unter Leopold II. und Franz II./I.	200
4.2	Die Librettisten des Wiener Drama eroicomico	205
4.2.1	Vom Poeta cesareo zur Persona non grata: Zum Leben und Schaffen von Giambattista Casti	206
4.2.2	Zwischen Tradition und Fortschritt: Zum Leben und Schaffen von Giovanni de Gamerra	229

TEIL III: ZWISCHEN TRADITION UND EVOLUTION:

FORM UND DRAMATURGIE IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

5	DAS PERSONAL DES WIENER DRAMMA EROICOMICO	255
5.1	Die Individualisierung der Charaktere und Konvergenz der Parti	255
5.1.1	Der heroisch-komische Held als individualisierter Typus	259
5.1.2	Die individualisierte heroisch-komische Nebenfigur	284
5.2	Emanzipation auf der Opernbühne? Die Frauenfigur im Wiener Drama eroicomico	296
5.3	Zwischen Held und Antiheld: Die Darstellung des heroisch-komischen Heldentypus im Wiener Drama eroicomico	322
6	DIE MUSIKFORMALE GESTALT DES WIENER DRAMMA EROICOMICO	337
6.1	Die Arie im Wiener Drama eroicomico	341
6.1.1	Konventionelle Arientypen im Wiener Drama eroicomico.....	344
6.1.1.1	Arie agitate	346
6.1.1.2	Arie buffe und Registerarien	359
6.1.2	Die Dramatisierung der Arie im Wiener Drama eroicomico	376
6.2	Auf dem Weg zur Romantik: Die sukzessive Auflösung der Nummern- struktur und die Entwicklung des Ensembleszenenkomplexes im Wiener Drama eroicomico	409
6.2.1	Das Recitativo accompagnato	413
6.2.2	Der Szenenkomplex.....	422
6.2.3	Die Verwendung des Chors	432
6.2.4	Zwischen Tableau und Spektakel: Die Massenszenen	437
7	GENRE- UND GESELLSCHAFTSKRITIK IM WIENER DRAMMA EROICOMICO.....	446
7.1	Heroikomik und Parodie im Wiener Drama eroicomico	452
7.2	Heroikomik, Satire und Herrschaftskritik im Wiener Drama eroicomico	467

TEIL IV: FALLSTUDIE

8	KOMPONIERT, ABER NIE AUFGEFÜHRT: CASTIS UND SALIERIS DRAMMA EROICOMICO CUBLAI, GRAN KAN DE' TARTARI.....	479
8.1	Zur Entwicklung und Organisation der Wiener Theaterzensur im späten 18. Jahrhundert	484
8.2	Die Transformation einer Satire: Vom Poema tartaro zum Cublai	497
8.3	Ein Rekonstruktionsversuch der Zensur eines Librettos	511
8.4	Die Arbeitsweise eines Librettisten im späten 18. Jahrhundert: Zum Skizzenmaterial und den vier Librettomanuskripten.....	524

TEIL V: SCHLUSS

9	ZUSAMMENFASSUNG UND RESÜMÉE	553

A.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	571
B.	TABELLENVERZEICHNIS	571
C.	NOTENBEISPIELVERZEICHNIS	572
D.	DIE WERKE DES DRAMMA EROICOMICO ITALIENISCHER PROVINIENZ	574
E.	DIE QUELLEN DES WIENER DRAMMA EROICOMICO	576
F.	PRIMÄRQUELLEN	578
G.	SEKUNDÄRLITERATUR	583
H.	ABSTRACT (DT./ENGL.)	601

TEIL I:
EINLEITUNG

1 EINFÜHRUNG ZUR ARBEIT

„Dieci o dodici drammi eroicomici di genere affatto nuovo. Ove trattandosi temi e soggetti seri, eroici, tragici, vi si traspongono dei tratti comici ove la circostanza della cosa o della persona lo richiede, seguendo in ciò la natura stessa. Si è procurato inserirvi ciò che di più importante e di più piacente può somministrare una fine critica del costume e una lunga esperienza e cognizione del mondo, con ragionati argomenti, prefazioni e dissertazioni analoghe al genere del dramma, e altre poesie di genere pur drammatico... Di tutto ciò due soli drammi sono noti al pubblico: tomi 3.“¹

In seinem Briefwechsel berichtet Giambattista Casti, damals fast 72-jährig und als Poeta cesareo des Wiener Kaiserhofs am Höhepunkt seiner Karriere angelangt, seinem langjährigen Freund und Briefpartner Paolo Greppi über den Fortgang seiner Bemühungen um die Publikation der Gesamtausgabe seiner Werke. Von den zwölf geplanten Bänden waren drei für seine Opernlibretti vorgesehen. In der zitierten Briefpassage stellt Casti fest, dass es sich bei seinen Textbüchern um einen vollständig neuen Operntypus handele und umreißt kurz die dramaturgischen Eckpfeiler dieser Neuerungen. Erstens tragen aber nicht alle seiner Libretti die Bezeichnung *eroicomico*, zweitens ist Casti auch nicht der einzige Opernschaffende, der in Wien im letzten Drittel des Settecento *Drammi eroicomici* verfasst hat, und drittens ist die beschriebene stilistische Hybridität eine in der italienischen Oper des späten Settecento ohnehin vorhandene Tendenz. Der Briefausschnitt verdeutlicht aber, dass Casti das generelle Prinzip eines ausdrücklich heroisch-komischen Operntyps dennoch als neuartig und innovativ empfand. In diesem Kontext führt das Briefzitat direkt zum zentralen Forschungsfragenkomplex dieser Arbeit: Handelt es sich beim Wiener *Dramma eroicomico* wirklich um ein „genere affatto nuovo“? Wenn nicht, lässt sich zumindest zumindest eine Sonderstellung innerhalb des Systems der italienischen Oper des späten Settecento feststellen? Und schließlich, wie lässt sich das Wiener *Dramma eroicomico* in eben diesem System verorten?

Die italienischsprachigen Werke mit der Bezeichnung *Dramma* (bzw. später auch *Melodramma*) *eroicomico* können in zwei Hauptgruppen eingeteilt werden. Die erste

¹ Brief von Giambattista Casti (Wien) an Paolo Greppi (Milano) vom 20. Juli 1796, S. 898–899, in: Antonio Fallico (Hrsg.): *Giambattista Casti. Epistolario*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984, S. 895–899.

Gruppe umfasst alle diejenigen Werke, die vor 1800 außerhalb Italiens entstanden sind. Diese Gruppe hat vor allem Wien als Wirkungszentrum² und korreliert damit in etwa mit dem Zeitraum und dem Ort, zu dem bzw. an welchem Giambattista Casti als Librettist tätig war. Weitere wichtige Namen dieser Werkgruppe sind auf Librettistenseite Giovanni de Gamerra und auf Komponistenseite beispielsweise Antonio Salieri, Joseph Haydn und Giovanni Paisiello. Die zweite Gruppe setzt sich hingegen aus all denjenigen italienischsprachigen heroisch-komischen Opern zusammen, die in Italien uraufgeführt worden sind, wobei eine deutliche Konzentration in den Jahren zwischen 1795 und 1835 zu erkennen ist. Die Verantwortlichen dieser Werke stammen bereits zum großen Teil aus der nächsten Generation der Operschaffenden, so finden sich auf den Libretti Namen wie Giuseppe Maria Foppa, Antonio Tottola und Felice Romani, wohingegen als wesentliche Komponisten Giuseppe Simone Mayr, Stefano Pavesi oder Carlo Coccia zu nennen wären. Die beiden Werkgruppen lassen sich also sowohl zeitlich und örtlich als auch hinsichtlich der unterschiedlichen Generationen ihrer Librettisten und Komponisten recht gut voneinander trennen.

Die Bestimmung der in dieser Arbeit untersuchten Werke ist auf den ersten Blick recht kompliziert. Dies hängt zunächst mit der Aufführungssituation zusammen. So wurden in Wien in den Jahren 1772 bis 1800 nicht nur zahlreiche *Drammi eroicomici* uraufgeführt, sondern auch einige frühe venezianische *Drammi eroicomici* importiert und auf die Bühne gebracht. Allerdings liegt mit *Cublai, gran kan de' Tartari* ein Werk vor, das trotz vollständiger Vertonung seines Textbuchs nicht zur Aufführung gekommen ist. Darüber hinaus sind auch zahlreiche heroisch-komische Libretti nicht vertont worden und nur als Manuskript überliefert. Für den Zeitraum zwischen dem ersten in Wien uraufgeführten *Dramma eroicomico*, also Boccherinis und Salieris *La secchia rapita* im Jahr 1772, sowie dem letzten in Wien uraufgeführten *Dramma eroicomico*, nämlich Defranceschis und Salieris *Cesare in Farmacusa* im Jahr 1800, sind inklusive des nicht aufgeführten *Cublai, gran kan de' Tartari*, der nicht vertonten Textbüchern und der importierten italienischsprachigen heroisch-komischen Opern insgesamt vierzehn Werke mit der Bezeichnung *eroicomico* belegbar. Der Umstand, dass nirgendwo sonst im Laufe des 18. Jahrhunderts mehr *Drammi eroicomici* entstanden beziehungsweise zur Aufführung gekommen sind, sondern dass sich diese Konzentration nur für Wien nachweisen lässt, bietet eine hervorragende Möglichkeit zur

² Im Folgenden wird, zwar vereinfachend, aber dem Schreibfluss dienlich, Eszterhazy als Peripherie von Wien mit in die Wiener Werke miteinbezogen. Hier wurde 1782 Portas und Haydns *Orlando paladino* aufgeführt.

Eingrenzung sowohl der Quellenlage als auch damit verbunden des Forschungsgegenstands. Ausgehend von Castis Briefpassage bildet damit diese Werkgruppe, also alle zwischen 1772 und 1800 in Wien aufgeführten oder hier entstandenen Drammi eroicomici, das Forschungsobjekt dieser Doktorarbeit.³

Eine eingehendere Beschäftigung mit der Forschungsliteratur verdeutlicht, dass das Wiener Damma eroicomico als abgeschlossene Werkgruppe bislang nicht systematisch erforscht worden ist. Zwar liegt mit Helen Geyer-Kiefls umfangreicher Forschung⁴ eine immer noch grundlegende Arbeit zur heroisch-komischen Oper vor, die sich aber nicht auf explizit das Wiener Damma eroicomico beschränkt, sondern so unterschiedliche Werke wie Traettas *Il cavaliere errante*, Cherubinis comédie héroïque *Lodoïska*, Paers *Sargino ossia l'allievo dell'amore*, Mozarts *Die Zauberflöte* und sogar Wagners Konzeption der Figur Siegfrieds in ihre Untersuchung miteinbezieht und damit eine ausführliche Gesamtübersicht zur heroisch-komischen Oper liefert. Die italienische Werkgruppe ist hingegen durch Arnold Jacobshagen systematisch erforscht worden,⁵ der diese Werke aber aus der Perspektive der Opera semiseria behandelt und die heroisch-komischen Aspekte der Werke nur periphratisch thematisiert. Abseits von einzelnen Werkstudien oder von Erwähnungen einzelner Wiener Drammi eroicomici, die noch dazu nur im seltensten Fall die nicht vertonten Wiener Drammi eroicomici umfassen, liegt noch keine umfangreiche und vollständige Betrachtung explizit dieser Werkgruppe vor. Aus diesem Grund versteht sich diese Arbeit vor dem Hintergrund der bisherigen sehr ausführlichen Forschung zur italienischen Oper in Wien im ausgehenden 18. Jahrhundert als ein weiterer Baustein zu einem umfassenden Verständnis dieses breiten Forschungsfelds. Dabei wird der Ansatz verfolgt, das Wiener Damma eroicomico so vollständig wie möglich zu beschreiben und zu erfassen und aus so vielen verschiedenen Blickwinkeln wie möglich zu erörtern. Diese vielfältigen Perspektiven auf das Damma eroicomico mögen auf den ersten Blick zwar heterogen und uneinheitlich erscheinen, sie sind aber für ein ganzheitliches, holistisches Verständnis des Phänomens unabdingbar und determinieren darum konsequenterweise auch den strukturellen Aufbau der Arbeit. Am Ende der Arbeit sollen die auf diese Weise gewonnenen Einzelerkenntnisse zu einer synthetischen Gesamtbetrachtung zusammengeführt werden.

³ Für eine exakte Werkübersicht siehe Tabelle 3.1: Die Werke des Wiener Damma eroicomico; für eingehendere Betrachtungen und eine weiterführende Erörterung dieser Thematik siehe Kapitel 3.1.

⁴ Helen Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper. Ca. 1770–1800*, 2 Bde., Tutzing: Schneider 1987 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 9).

⁵ Arnold Jacobshagen: *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart: Steiner 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57).

Als Vorbedingung einer ausführlichen Beschreibung und Analyse des Werkkorpus werden zu Beginn der Arbeit im zweiten Kapitel einige theoretische Voraussetzungen vorangestellt. Um eine Verortung des *Dramma eroicomico* im System der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts zu ermöglichen, sollen ausgehend von Benedetto Croces Gattungsbegriff und -kritik zwei unterschiedliche gattungstheoretische Positionen des Poststrukturalismus, nämlich einerseits Jacques Derridas dekonstruktivistisch fundierter Ansatz und andererseits Gérard Genettes intertextuell orientierter Ansatz, diskutiert werden. Vor dem Hintergrund dieses Gattungsverständnisses folgt zuerst eine Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Positionen zum Gattungsbegriff im Verlauf der Forschungsgeschichte der Musikwissenschaft insbesondere des 20. Jahrhunderts und im Anschluss daran eine Diskussion der Gattung der italienischen Oper des Settecento, in dessen Koordinatensystem sich selbstverständlich auch das *Dramma eroicomico* einfügt.

Das Prinzip des Heroisch-Komischen ist zweifellos nicht erst eine Erfindung des *Dramma eroicomico*, sondern tritt bereits beim wesentlich älteren literarischen Phänomen des *Poema eroicomico* in Erscheinung, an das sich das *Dramma eroicomico* zumindest ethymologisch anlehnt. Wenn also bereits der Ursprung des spezifizierenden Adjektivs *eroicomico* im heroisch-komischen Heldengedicht zu suchen ist, liegt es nahe, ebenso einen konkreten poetologischen sowie gattungsästhetischen Zusammenhang zwischen *Poema eroicomico* und *Dramma eroicomico* zu vermuten. Ausgehend von einer literaturtheoretischen Einordnung der Heroikomik anhand einer kurzen Literaturgeschichte des heroisch-komischen Versepos, zu der auch zahlreiche der für die vor allem italienische Oper in Wien wesentlichen Librettisten Werke beigetragen haben, sollen deren literatur- und gattungsästhetischen Positionen zum Heroisch-Komischen herausgearbeitet werden.

Das *Poema eroicomico* greift quasi als gattungskonstitutive Konstante auf das *Poema eroico* als intertextuellem Bezugspunkt zurück, und ganz ähnlich verhält es sich auch im Zusammenhang von *Dramma eroicomico* und *Opera seria*, die durchgängig parodiert wird. Um den nicht unproblematischen Begriff der Parodie als Analyseinstrument nutzbar zu machen, ist es vorab notwendig, die unterschiedlichen Parodieverständnisse sowohl der Literatur- als auch der Musikwissenschaft zu diskutieren und daraus eine für diese Arbeit gültige, eindeutige Parodiedefinition zu entwickeln.

Nach dem Abschluss des theoretisch fundierten ersten Teils dieser Arbeit versucht sich der zweite Teil an einer Abgrenzung des Werkkorpus und gleichzeitig an einer umfassenden Kontextualisierung des Wiener *Dramma eroicomico*. Im dritten Kapitel soll ein kurzer geschichtlicher Überblick über alle 76 bekannten und auch tatsächlich als (Melo-) *Dramma*

eroicomico bezeichneten Werke, die im Verlauf von fast zwei Jahrhunderten entstanden sind, die Interpretation der 14 zwischen 1772 und 1800 entstandenen Wiener Drammi eroicomici als einem eng umrissenen Phänomen unterstreichen. Gleichzeitig soll auf diese Weise auch die Komplexität der Unterschiede zwischen der italienischen und der Wiener Werkgruppe greifbar gemacht werden. Dieser historische Abriss bildet die Grundlage für die folgende ausführliche Repertoirebestimmung und die Beschreibung der einzelnen Werke und ihrer Gemeinsamkeiten, die vor dem Hintergrund der theoretischen Betrachtungen wiederum eine obligatorische Vorbedingung für den dritten Teil darstellen. Das Kapitel schließt mit zwei Exkursen, von denen sich der erste mit dem italienischen Repertoire und dessen Hintergründen beschäftigt und damit ein kontrastierendes Bild zum Wiener Drame eroicomico zeichnet. Der zweite Exkurs thematisiert hingegen die Schwierigkeit einer exakten und eindeutigen Abgrenzung dieser Werkgruppe zu anderen Formen der Opera buffa und stellt sich damit der Frage, ob es sich beim Wiener Drame eroicomico letztlich um eine weitere Spielart der komischen italienischen Oper handelt.

Als weitere Voraussetzung für ein umfassendes Verständnis des Wiener Drame eroicomico vertieft der Themenkomplex des vierten Kapitels die Kontextualisierung des Wiener Drame eroicomico, wobei allerdings ein anderer Schwerpunkt als im dritten Kapitel gesetzt wird. In einem ersten Schritt wird mit einem Fokus auf die Operngeschichte die kulturpolitische Situation in der Habsburger Metropole während der Regierungszeiten von Maria Theresia bis Franz II./I. überblicksartig zusammengefasst und damit das geistige Klima beschrieben, in welchem diese ungewöhnliche Konzentration an Drammi eroicomici entstanden ist. Giambattista Casti und Giovanni de Gamerra sind mit jeweils vier Beiträgen die produktivsten und vielleicht auch einflussreichsten Librettisten des Wiener Drame eroicomico und können, neben dem Komponisten Antonio Salieri, durchaus zu den künstlerischen Protagonisten dieser Werkgruppe gezählt werden. Unter der Annahme, dass der biographische und weitere literarische Werdegang der beiden, von der deutschsprachigen Musikwissenschaft bislang ohnehin nur am Rande erforschten Librettisten einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die diskutierten Werke hatte, gibt diese Arbeit einen kurzen Einblick in das Leben und Wirken von Casti und de Gamerra.

Der dritte Teil der Arbeit thematisiert ausgewählte Teilaspekte der Wiener Drammi eroicomici und versucht Gemeinsamkeiten zwischen den Werken herauszuarbeiten. Die besondere Quellsituation der untersuchten Werke, die zu einem signifikanten Teil nur als Librettomanuskript vorliegen und demzufolge nicht vertont worden sind, schränkt die Möglichkeiten der folgenden Untersuchungen dahingehend ein, eben nicht für jedes Werk

auf Notenmaterial zurückgreifen zu können. Der Fokus des dritten Teils dieser Arbeit ist zwar prinzipiell musikwissenschaftlich orientiert und bezieht, wo immer möglich, auch musikalische Analysen mit ein; die Vollständigkeit der Werkstudien ist aber nur dann zu gewährleisten, wenn man einen interdisziplinär-librettologisch gedachten Ansatz als Ausgangspunkt wählt und den Operntext als integralem Bestandteil einer jeden Oper gleichzeitig als die formgebende und systematische Vorbedingung der Vertonung als auch als deren Komplement begreift. Aus diesem Grund setzen sich die folgenden Kapitel mit der Dramaturgie und einigen ausgewählten formalen Merkmalen der Werke auseinander. Hierbei soll eng an den Werktexten gearbeitet werden; wo es möglich ist, werden auch musikalische Analysen einbezogen.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich in erster Linie mit dem Personal des Wiener *Dramma eroicomico*. Wie bereits in dem eingangs zitierten Ausschnitt aus Castis Briefwechsel anklingt, ist im Wiener *Dramma eroicomico* eine individualisierte Figurendramaturgie und eine Vermischung und Konvergenz verschiedener Stilebenen zu vermuten. Dies soll zuerst am Beispiel des heroisch-komischen Helden als Archetypen einer stil- wie gattungsübergreifenden Rollenkonzeption untersucht werden und dann an ausgewählten Beispielen zur heroisch-komischen Nebenfigur weiter vertieft werden. Eine weitere Perspektive auf die fortschrittliche Gestaltung des Personals eröffnen hingegen diejenigen Frauencharaktere des Wiener *Dramma eroicomico*, die aus dem standardisierten Rollenmuster herausfallen und nicht unbedingt den zeitgenössischen sozialen Rollenbildern des 18. Jahrhunderts entsprechen. Das Ziel wird dabei sein, die inhaltlich-dramaturgischen Besonderheiten dieser Frauenfiguren vor dem Hintergrund der heroisch-komischen Werkanlage zu diskutieren, um darauf aufbauend eine Einschätzung geben zu können, inwieweit diese Rollendramaturgie tatsächlich als emanzipiert zu bezeichnen ist. Ein ebenfalls einzigartiges Merkmal der Rollengestaltung des Wiener *Dramma eroicomico* ist in dem Entwurf eines heroisch-komischen Heldenbildes zu erkennen, das sich zwischen klassischem Helden und Antihelden bewegt und bis zu einem gewissen Grad mit der typischen Rollenkonzeption des *Seria*-Helden bricht.

Im Anschluss beschäftigt sich das sechste Kapitel mit ausgewählten Merkmalen der musikformalen Gestalt einzelner *Drammi eroicomici*, die ein weiteres Mal die besondere Stellung des Werkkorpus im System der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts unterstreichen. Den ersten Schwerpunkt bildet dabei eine arientypologische Studie, die auf der einen Seite die Verwendung der Buffa-Arie und einem ihrer Spezialfälle, der Registerarie, und auf der anderen Seite die Verwendung der *Aria agitata* im Wiener *Dramma eroicomico*

untersucht. Anschließend wird ausführlich auf die zunehmende Dramatisierung der Arie im Wiener Drame eroicomico eingegangen. Im Mittelpunkt steht dabei insbesondere die Frage, inwiefern anhand individualisierter formaler Lösungen die jeweiligen dramatischen Situationen ausgedrückt und musikalisch erfahrbar gemacht werden. Das Kapitel schließt mit einer Untersuchung der vor allem im späteren Drame eroicomico ansatzweise erkennbaren Dekonstruktion der Nummernstruktur sowie der damit eng zusammenhängenden Entwicklung des Ensembleszenenkomplexes, also größerer szenischer Zusammenhänge mit mindestens Ensemblegröße. Zu diesem Zweck sollen so unterschiedliche Elemente wie die Verwendung orchesterbegleitete Rezitative und des Chors oder wie Massenszenen und Szenenkomplexe betrachtet und in einen übergeordneten Zusammenhang gebracht werden.

Der dritte Teil schließt mit dem siebten Kapitel, das mit der Parodie als Genrekritik und der Satire als Gesellschaftskritik die zwei konstitutiven Aspekte des Heroisch-Komischen thematisiert und diesen vor dem Hintergrund der vorangestellten literaturgeschichtlichen Ausführungen auch in den Wiener Drammi eroicomici nachzuspüren versucht.

Das achte Kapitel und damit den vierten Teil der Arbeit bildet eine Fallstudie über das Drame eroicomico *Cublai, gran kan de' Tartari*, dem einzigen Werk aus dem vorliegenden Werkkorpus, das zwar vertont, aber aufgrund von Komplikationen mit der Zensur nicht aufgeführt worden ist. Neben der einzigartigen Aufführungssituation rechtfertigt auch die besonders bemerkenswerte Quellenlage – neben vier unterschiedlichen Libretto-manuskripten und zahlreichen autographen Szenenskizzen, einem Partiturautograph sowie umfangreiches begleitendes Quellenmaterial – eine umfangreiche Auseinandersetzung mit dieser Oper. Nach einer einleitenden Beschreibung dieses Quellenmaterials soll als erster Schritt kurz auf die historische Entwicklung der Wiener Theaterzensur, ihre Protagonisten sowie auf die unterschiedlichen Gründe der Theaterzensur eingegangen werden. Im Anschluss daran soll die Schilderung der Werkgenese die vielfältigen Zusammenhänge zwischen dem Libretto und dessen Vorlage, nämlich Castis Poema eroicomico *Il poema tartaro*, verdeutlichen, bevor anhand eines Briefs von Casti die Zensur des Werks nachvollzogen wird. Am Ende dieser Untersuchung folgt eine intensive Beschäftigung mit den vier überlieferten Librettofassungen und den Szenenskizzen, die ein höchst interessantes Zeitbild von der Arbeitsweise eines Librettisten am Ende des 18. Jahrhunderts schildern.

Die zentralen Aussagen und Ergebnisse der heterogenen Ansätze verfolgenden unterschiedlichen Untersuchungen der einzelnen Kapitel werden im neunten Kapitel zuerst zusammengefasst und in einem weiteren Schritt zu einem holistischen Gesamtbild

verdichtet. Diese Zusammenführung der Forschungsergebnisse, diese Synthese der heterogenen Perspektiven auf den Werkkorpus ermöglicht letztlich eine fundierte Antwort auf die zentrale Forschungsfrage und eine abschließende Bewertung des Wiener *Dramma eroi-comico* im Kontext der italienischen Oper.

2 GATTUNGSPOETOLOGISCHE, LITERATURGESCHICHTLICHE UND INTERTEXTUALITÄTSTHEORETISCHE VORBEMERKUNGEN

2.1 DIE PROBLEMATIK DER ITALIENISCHEN OPERNGATTUNGEN IM 18. JAHRHUNDERT: FÜR EINEN OFFENEN GATTUNGSBEGRIFF

„Souvenons-nous d’abord qu’un Opéra n’est point une Tragédie, qu’il n’est point une Comédie, qu’il participe de chacune et peut embrasser tous les genres.“¹

Die Geschichte der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts wird im Allgemeinen als Geschichte eines grundsätzlich zweiteiligen Gattungssystems mit zwei voneinander getrennten Operngattungen erzählt.² Den Ausgangspunkt dieser Dichotomie bildete die in der Poetik von Aristoteles überlieferte Dramentheorie, welche die dramatische Dichtung in Tragödien als Werke mit hoher Stilebene und in Komödien als Werke mit niedriger Stilebene unterteilte.³ Auch die italienische Oper des Settecento wurde sowohl von zeitgenössischen Theoretikern als auch von den Komponisten und insbesondere den Librettisten überwiegend einem dieser beiden stilistischen Pole zugeordnet. Die *Opera seria*, die tragische italienische Oper, wies dabei vor allem in ihrer bekanntesten Ausprägung, also dem *metastasianischen* *Dramma per musica*, einen stark normierten und regelaffinen Charakter auf⁴ und zeichnete sich insbesondere durch die strikte Trennung der Stilebenen durch kompletten Ausschluss aller komischer Elemente aus. Für die *Opera buffa* als komischem Äquivalent, und hier vor allem beim *goldonianischen* *Dramma giocoso per musica*, galten trotz generell größerer

¹ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais: „Aux Abonnés de l’opéra qui voudraient aimer l’opéra“, S. 18, in: *Tarare. Opéra en cinq actes, avec un prologue, et un discours préliminaire, représenté pour la première fois, sur le théâtre de l’Académie-royale de musique, le vendredi 8 juin 1787*. Paris: Delormel 1787, S. 7–33. D-Mbs L.eleg.m 1354 b.

² *Opera seria* und *Opera buffa* als voneinander getrennte italienische Operngattungen des Settecento sind so zum Beispiel bei Donald J. Grout: *A short history of opera*. New York: Columbia University Press 2003; Paolo Gallarati: *Musica e maschera. Il libretto italiano nel settecento*. Turin: EDT 1984; Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*. Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12) wie auch Micheal F. Robinson: *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Clarendon Press 1972 Kriterien einer Gliederung, die über eine rein formal-praktische Aufteilung hinausgeht, sondern sich eben auch systematisch und inhaltlich manifestiert. Die Liste ließe sich noch fortführen.

³ Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam 1994, v.a. Kapitel 6–22 zur Tragödie, hier S. 19–77.

⁴ Siehe Andrea Checchi: *L’esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d’opera fra Sette e Ottocento*. Florenz: Casa Editrice Le Lettere 1998, v.a. S. 11–14.

Durchlässigkeit der Stilebenen ebenso zahlreiche Normen und Regeln, die bei Produktion und Aufführung der Werke zu beachten waren. Auch wenn dieses System aus historischer Perspektive mit Sicherheit Bestand hat und seine geschichtliche Existenz a posteriori nicht abzustreiten ist, ist seine praktische Sinnhaftigkeit in der Retrospektive jedoch zumindest teilweise zu hinterfragen. So ist das Opernsystem im 18. Jahrhundert trotz aller, wenngleich auch nur auf Einzelaspekte bezogenen, so aber sicherlich vorhandenen Kontinuitäten zu Recht als ein System der ständigen Veränderung und als im Fluss befindlich beschrieben worden. Moderne Darstellungen der Thematik verweisen dabei häufig auf den Umstand, dass eine klare Abgrenzung der einzelnen Operndramaturgien nicht möglich ist und die Opernlandschaft im 18. Jahrhundert durch ihre starke Heterogenität determiniert war.⁵ Trotz dieser Untersuchungen fehlt es bis heute dennoch an einer Grundlagenforschung über die Frage, inwiefern in der Diskussion der italienischen Oper des Settecento ein offenerer Gattungsbegriff im Sinne einer übergeordneten, singulären Gattung mit jeweils unterschiedlich ausgeprägten komischen und tragischen Aspekten innerhalb zweier distinkter stilistischer Pole angebracht wäre als ausgehend von der Entwicklung des 17. Jahrhunderts eine Proklamation eines distinkten, dichotomen Gattungssystems mit seinen diversen Ausprägungen, das ab circa 1750 wieder zu verschwimmen und ineinander zu konvergieren beginnt, zudem ja auch schon sowohl für einen offeneren Werk- als auch für einen offeneren Autorenbegriff hinsichtlich der italienischen Oper des späten 18. Jahrhunderts plädiert wurde.⁶

2.1.1 GATTUNGSKRITIK UND GATTUNGSBEGRIFF BEI CROCE, DERRIDA UND GENETTE

Die aus literaturwissenschaftlicher Perspektive entstandene Problematisierung bezüglich einer Überwindung allgemein normativer Gattungssysteme im 19. und vor allem 20. Jahrhundert und die unternommene Formulierung alternativer Modelle zur Erklärung der Formenvielfalt der einzelnen Werke sowie der stilistischen Zusammenhänge zwischen ein-

⁵ So sprechen Herbert Schneider und Reinhard Wiesend beispielsweise von „Formen des komischen Musiktheaters“. Siehe Herbert Schneider / Reinhard Wiesend: „Einleitung“, S. 10, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, S. 9–13.

⁶ Bezüglich dieser Thematik siehe beispielsweise Michele Calella: „Zwischen Autorwillen und Produktionssystem: Zum Problem des Werkbegriffs in der Oper des späten 18. Jahrhunderts“, in: Ulrich Konrad (Hrsg.): *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider 2007, S. 15–32.

zelenen Werken innerhalb individueller Textkorpora bietet auch für den Bereich der Oper einen sinnvollen Ausgangspunkt für eine kritische Diskussion des Gattungssystems.⁷

Als eine der ersten wesentlichen Kritiken an einer normativ-systematischen Gattungspoetik gilt Benedetto Croces vor dem Hintergrund des deutschen Idealismus entstandene und 1902 erstmalig publizierte Schrift *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, in welcher Croce zwar nicht prinzipiell die historische Existenz eines Gattungssystems bestreitet, dessen Adäquatheit und Relevanz aber konsequent in Frage stellt.⁸ Croce beginnt seine Diskussion mit einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Intuition als Erfahrung oder Wahrnehmung des Individuellen auf der einen Seite und von Expression als Ausdruck auf der anderen Seite, durch die sich die Intuition im Ästhetischen manifestiert. Darauf aufbauend postuliert er die Hypothese, dass jedes Kunstwerk individuell sei und dass deswegen alle Maßnahmen zu einer wie auch immer gearteten Klassifizierung von Werken maximal praktischen Charakter aufweisen könnten. Gattungen sind Croce zufolge auf der individuellen Ebene betrachtet sowohl während der Entstehung einzelner Werke als auch im Prozess ihrer Rezeption bedeutungslos, woraus folgt, dass das einzelne Werk eines*einer Dichter*in vom ästhetischen Urteil des*der Kritiker*in auch als solches erfasst werden müsse.⁹ Den Konflikt zwischen der Gattung als präexistentem, taxonomischem und vor allem normativem Ordnungssystem auf der einen Seite und dem einzelnen Kunstwerk als ästhetisch autonomem Gebilde und dem daraus folgenden künstlerischen Fortschritt auf der anderen Seite löst er auf diese Weise und vor der Annahme eines expressiv individualisierenden Kunstwerks zugunsten des ersteren auf. Letztlich kritisiert Croce aber nicht die Abstraktion eines normierten Gattungssystems an und für sich, sondern vielmehr den

⁷ Für einen einführenden Überblick in die Thematik der Gattungstheorie und die Kritik am (literarischen) Gattungssystem seien András Horn (Hrsg.): *Theorie der literarischen Gattungen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2010 sowie ebenfalls Rüdiger Zymner, *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Münster: Mentis 2003 empfohlen. Eine weiterführende Diskussion bietet das Kapitel *Zwischen Gattungspoetik und Literatur. Zur Theorie literarischer Gattung im Ensemble der Kultur*, in: Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 19–90.

⁸ Siehe Benedetto Croce: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*. Mailand (Sandron) 1902. Hier kommt die vierte Auflage zur Anwendung (Bari: Laterza 1912⁴). In diesem Zusammenhang als ebenso grundlegend gilt Croces Poetik: Benedetto Croce: *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari: Laterza 1936. Eine kurze, aber gute Einführung in Croces Philosophie bietet das Kapitel „Hüter der Poesie: Benedetto Croce“, in: Ingo Lauggas: *Hegemonie, Kunst und Literatur: Ästhetik und Poetik bei Gramsci und William*, Wien: Löcker 2013, S. 44–52. Speziell zu Benedetto Croces Gattungskritik sei als einführender Beitrag beispielsweise Peter Kruon: „Gattungsgeschichte, Literaturgeschichte, ästhetische Erfahrung. Zur Aktualität Benedetto Croces in Deutschland (und anderswo).“, in: Frank Baasner (Hrsg.): *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland. Traditionen und aktuelle Probleme*, Tübingen: Niemeyer 1989, S. 85–105, empfohlen.

⁹ Croce: *Estetica*, S. 44.

Versuch, im abstrahierten Begriff die Gesetzmäßigkeit der individuellen Wirklichkeit zu fixieren:

„L'errore comincia quando dal concetto si vuol dedurre l'espressione e nel fatto sostituito ritrovare le leggi del fatto sostituito; quando non si scorge la differenza tra il secondo gradino e il primo, e di conseguenza, stando sul secondo, si asserisce di stare sul primo. Questo errore prende il nome di teoria dei generi artistici e letterari.“¹⁰

Aus Croces Sicht kommt als Alternative zur normativ-positivistischen, a priori festgelegten Gattungseinteilung als einzige Möglichkeit nur eine historisch fundierte Kategorisierung in Frage, die er in der Überwindung der Gattungsrhetorik als „conseguenza o causa di un superamento definitivo di presupposti filosofici di essa“¹¹ sieht. Wie später auch Hans Robert Jauss formuliert,¹² ist mit der Anwesenheit oder dem Fehlen einzelner Merkmale in den jeweils betrachteten Werken aber nicht notwendigerweise gleichzeitig auch ein Urteil über deren ästhetischen Wert verbunden. Den Ansatz einer Gruppierung von Werken nach einer historisch herzuleitenden lexikalischen Terminologie erweitert Croce in seinem 1934 veröffentlichten Aufsatz *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, in welchem er die Alternative einer empirischen Systematik vorschlägt, die die Werke nach ihrer Ähnlichkeit zueinander gruppierbar machen würde.¹³ Dieses dialektisch gegliederte System ermöglicht die Klassifizierung von Gattungen und sogar Untergattungen und Unteruntergattungen, die im Laufe der Geschichte auftreten und wieder verschwinden und in anderen Gattungen aufgehen können.¹⁴

Im Fahrwasser des russischen Formalismus und des Strukturalismus entstanden zwei gänzlich andere, dem Poststrukturalismus zuzurechnende Ansätze der modernen Gattungs-

¹⁰ Ebd., S. 43. Wiedergabe des Sperrsatzes nach der vierten Auflage.

¹¹ Ebd., S. 466.

¹² Grundsätzlich vertritt Jauss, der ähnlich wie Croce Gattungen weder als subjektive Bezeichnung durch die Autoren noch als nachträglich erklärtes Ordnungssystem gelten lassen will, eine diachronische Auffassung des Gattungsbegriffs und reduziert das Gattungssystem damit auf ein System von historisch fundierten Traditionen. Vom russischen Formalismus ausgehend beschreibt Jauss Gattungen durch ihre Funktion innerhalb des literarischen Systems und als innerhalb der Geschichte als durch Veränderungen und Brüche unterworfen und somit prozesshaft. Daraus folgt konkret, dass einzelne Werke, so sie ein oder mehrere gattungskonstituierende Elemente vermissen lassen, den Weg zu neuen Gattungen aufstoßen. Wenn ein Text hingegen alle Merkmale einer Gattung in sich vereine, ist er Jauss zufolge ästhetisch inferior, woraus resultiert, dass dieser Text zügig in Vergessenheit geraten und eine spezifische Rezeptionsgeschichte dadurch verunmöglicht wird. Siehe hierzu Hans-Robert Jauss: *Grundriß der romanischen Literaturen im Mittelalter*. Bd. 1: *Généralités*, Heidelberg: Winter 1972, S. 107–138.

¹³ Croce, *Poesia*: S. 136.

¹⁴ Croce: *Poesia*, S. 186.

theorie, nämlich die einen entgrenzten Gattungsbegriff zugrunde legende und von Julia Kristeva begründete Intertextualitätstheorie¹⁵ und der von Jacques Derrida vertretene Dekonstruktivismus.

Derridas Dekonstruktivismus schließt direkt an die strukturalistische Theorie Ferdinand de Saussures an, der zufolge sich sprachliche Zeichen ausschließlich durch Abgrenzung von anderen Zeichen definieren lassen, und postuliert darauf aufbauend die generelle Unmöglichkeit, die Bedeutung eines Zeichens explizit anzugeben. Damit widerspricht Derrida der Vorstellung eines grundsätzlich logozentrischen Systems, in welchem sich die Sprache beziehungsweise die sprachlichen Zeichen direkt und ausschließlich auf die Wirklichkeit beziehen. In einem weiteren Schritt wendet Derrida diese Überlegungen auf ganze Texte an und führt aufbauend auf der Annahme, auch Texte seien disseminational – die Bedeutung eines einzelnen Textes sei nicht fixierbar und eine abschließende Bedeutungskonstitution also unmöglich –, einen offenen Textbegriff ein.¹⁶ Parallel dazu propagiert Derrida in seinem 1980 erstmals publizierten Aufsatz *La loi du genre*¹⁷ die Theorie, dass es unmöglich sei, Gattungen nicht zu vermischen: Texte können demzufolge als keiner Gattung eindeutig zugehörig beschrieben werden, sondern haben immer Anteil an einer oder mehreren Gattungen. Diese Feststellung impliziert nicht automatisch die Möglichkeit, einen Text einer oder mehrerer Gattungen zugehörig zu erklären; im Gegenteil vertritt Derrida die Einstellung, dass dadurch jeder einzelne Text auf eine gewisse Art und Weise immer nur (s)eine eigene Gattung darstellt. Da Texte jedoch keine gleichbleibenden Merkmale aufweisen und interpretatorisch offenbleiben, ist die Angehörigkeit eines Texts zu mehreren Gattungen auf der anderen Seite auch nicht ausgeschlossen. Implizit folgt daraus, dass Gattungen grundsätzlich ubiquitär und durchlässig sind.¹⁸ Derridas in *La loi du genre* aus-

¹⁵ Maßgeblich für die Formulierung und die Konstituierung des Begriffs und des Konzepts der Intertextualität ist der Aufsatz von Julia Kristeva: „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, in: *Critique* 239/XXIII (1967), S. 438–465, der auch in deutscher Übersetzung vorliegt: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“, in: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3, Frankfurt a.M.: Athäneum 1972, S. 345–375.

¹⁶ Siehe vor allem Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit 1967, des Weiteren zur Einführung Geoffrey Bennington: *Jacques Derrida. Ein Portrait*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 sowie Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

¹⁷ Jacques Derrida: „La loi du genre / The law of genre“, in: *Glyph* 7 (1980), S. 176–201. Ich verwende die Ausgabe des Aufsatzes in Jacques Derrida (Hrsg.): *Parages*, Paris: Galilée 1986, S. 249–287. Die Aufsätze dieses Sammelbands sind ins Deutsche übersetzt in Jacques Derrida: *Gestade*, Wien: Passagen 1994.

¹⁸ Siehe hierzu beispielsweise Thomas Borgstedt: *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 8.

gearbeiteter Gattungsbegriff ist demnach ebenso dekonstruktivistisch entgrenzt wie sein Zeichen- und Textbegriff:

„Dès qu'on entend le mot ‚genre‘, dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre: ‚il faut‘, ‚il ne faut pas‘, dit le ‚genre‘, le mot ‚genre‘, la figure, la voix ou la loi du genre.“¹⁹

Die Grenze, die Derrida zu überwinden versucht, liegt in eben jenem normpoetischen Gattungssystem und dessen „authoritarian imperative“²⁰ begründet, welches auch bei Croce schon zentraler Kritikpunkt ist. Im Gegensatz zu Croce kritisiert Derrida ebenfalls die Unterscheidung zwischen universellen, biologistisch begründeten sowie historisch-kulturellen Bedingungen von Gattungen und schließt somit jede Rechtfertigung für normative Gattungen auch in der geschichtlichen Retrospektive grundsätzlich und von vornherein aus. Schon im Begriff „Gattung“ selbst sieht Derrida sowohl das Element der Grenzziehung sowie gleichzeitig auch das Verbot der Verletzung dieser Grenze, woraus für ihn folgt, dass auch die Anwendung jeglicher Gattungsbegriffe selbst unmöglich sei. Seine Ausführungen resultieren in der grundsätzlichen Ablehnung der Annahme, dass ein Text, der keiner Gattung angehöre oder der dem regelhaft normierten Ideal einer Gattung widerspreche, weder individuell noch autonom und dadurch in letzter Konsequenz ästhetisch inferior sei. Auf die italienische Operngeschichte des 18. Jahrhunderts übertragen müsste man konstatieren, dass das zweipolige Gattungssystem und die Etikettierung der Werke innerhalb desselben nach den entsprechenden Kategorien nicht haltbar sei, weil sich dadurch Grenzen bilden, die in der Realität des Einzelwerks keinen Bestand haben können. Daraus würde dann folgen, dass man anstatt einer umfassenden Gattungsgeschichte lediglich die spezifischen Charakteristika einzelner Werke zum Mittelpunkt musikwissenschaftlicher Betrachtung machen sollte. Diese Einschränkung wäre aber insofern problematisch, als dass Bezüge zwischen Werken a priori ausgeschlossen würden und eine sinnvolle und nützliche Ordnung und Klassifizierung von Werken in einem wie auch immer gearteten System ebenso a priori verunmöglicht würde.

Eine interessante Alternative zu einem normativen und taxonomischen Gattungssystem wie auch zu Croces und Derridas Gattungskritik bietet die Intertextualitätstheorie,

¹⁹ Derrida: „La loi du genre“, S. 252.

²⁰ David Duff: „Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre.“, S. 56, in: *Paragraph* 25/1 (2002), S. 54–73.

die im Umfeld der Bachtin-Rezeption des philosophisch und sprachtheoretisch orientierten Poststrukturalismus entstanden ist.²¹ Unter der Annahme, dass Werke untereinander durch sinnstiftende, intertextuelle Bezüge miteinander in Relation stehen, ist das Gattungsphänomen als solches generell als ein intertextuelles System interpretierbar.²² In ihrer produktions- wie gleichzeitig auch rezeptionsästhetisch begründeten Auseinandersetzung beschreiben Broich und Pfister die Beziehung zwischen einem einzelnen Text und allgemeinen Textsystemen, also auch literarischen Gattungen, im Gegensatz zur Einzeltextreferenz als Bezug zweier Texte untereinander, als sogenannte Systemreferenz. Jeder einzelne Text präsupponiert und impliziert weitere Texte, was nach Pfister und Broich die absolute Voraussetzung für Intertextualität ist. Jeder Text setzt bei der Autorin beziehungsweise beim Autor und bei dem*der Rezipient*in also vorherige Erfahrungen mit anderen Texten voraus.²³

Diese generische Systemreferenz ist weitestgehend mit der Architextualität identisch²⁴ die Gérard Genette in seinem Standardwerk *Palimpsestes. Littérature au seconde degré*²⁵ als eine von fünf verschiedenen Intertextualitätskategorien beschreibt. Genette zufolge ist die Architextualität diejenige Kategorie der Intertextualität, die einzelne Texte bestimmten Gattungen zuordnet; das Konzept der Architextualität im engeren Sinne ist also als literarische Gattungszugehörigkeit zu verstehen, die, wenngleich der Bezug im Regelfall unausgesprochen bleibt, im besten Falle durch einen paratextuellen Hinweis im Sinne zum

²¹ Als Standardwerk in die Einführung zur Intertextualitätstheorie gilt derzeit Frauke Berndt / Liv Tonger Erk (Hrsg.): *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt 2013. Eine schon etwas ältere, dafür aber englischsprachige grundlegende Aufarbeitung der Thematik bietet Heinrich F. Plett (Hrsg.): *Intertextuality*, Berlin/New York: De Gruyter 1991.

²² Nimmt man die Genetteschen Kategorien und Terminologien als Grundlage der Diskussion, wäre der einzelne Text als bezugnehmender Teil als Hypertext und die Gattung als Bezug gebendes, übergeordnetes System als Hypotext interpretierbar. Vordergründig führt diese Zuordnung jedoch zu einem gewissen Begriffschaos, da Genette die Zugehörigkeit eines Textes zu einer Gattung eben auch als Architextualität definiert.

²³ Manfred Pfister: „Systemreferenz“, in: Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 52–58.

²⁴ Ebd.

²⁵ Genette verwendet eine teils abweichende Terminologie: Anstatt von Intertextualität nennt er die Oberkategorie, also die generelle Verbindung von Texten mit anderen Texten, Transtextualität. Die untergeordneten Kategorien bezeichnet er als Paratextualität (Rahmenbedingungen wie vorangestellte Motti, Vorwörter, Titel, Klappentexte, Fußnoten), Metatextualität (ein Text fungiert als Kommentar zu einem anderen Text), Hypertextualität (ein Text, der Hypotext, ahmt einen anderen Text, den Hypotext, nach oder transformiert diesen; auf diese Kategorie wird später noch intensiv einzugehen sein), Intertextualität (die von Kristeva erstmals beschriebene, aber von Genette deutlich enger gefasste direkte Beziehung eines Texts auf einen anderen Text, wie zum Beispiel Zitate, Anspielungen, Plagiate) und die Architextualität (die unausgesprochene Beziehung des Texts zu seiner Gattung). Siehe zunächst Gérard Genette: *Introduction au l'Architexte*, Paris: du Seuil 1979, was von ihm später sowohl auf terminologischer als auch auf inhaltlicher Ebene in Gérard Genette: *Palimpsestes. Littérature au seconde degré*. Paris: du Seuil 1982, erweitert wird. Beide Texte sind auch in deutschen Übersetzungen erschienen: Gérard Genette: *Einführung in den Architext*, Stuttgart: Legueil 1990; sowie: Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf der zweiten Stufe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

Beispiel eines Titels oder Untertitels auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt.²⁶ Genette definiert Architextualität dabei explizit als „cette relation d’inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminants déjà entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres.“²⁷ Modus bezieht sich in diesem Fall auf die Unterscheidung in beispielsweise Narration und Dramatik und Form auf die Unterscheidung in Vers oder Prosa. Genette intendiert hier also Unterscheidungsmerkmale, die sich nicht einer zwanghaften Hierarchisierung einer systematischen Gattungstheorie unterwerfen lassen.²⁸ Es ist dabei nicht die Aufgabe des Textes – und erst recht nicht des*der Autor*in –, die Gattung eines Textes zu bestimmen, sondern ausschließlich die des*der Leser*in, die Zuordnung des Textes anhand beispielsweise der entsprechenden Merkmale zu einer Gattung zu vollziehen. Der paratextuelle Hinweis, den der*die Textautor*in durch das Hinzufügen eines Gattungsbegriffs wie beispielsweise Briefsteller oder auch *Dramma per musica* dem eigentlichen Werk hinzufügen kann, ist dabei eine wesentliche Möglichkeit, die Rezeption des jeweiligen Werks und dessen Aufnahme durch den*die Leser*in zu steuern. Dieser hinzugefügte Gattungsbegriff stellt das jeweilige Werk in eine konkrete Tradition von anderen, mit diesem Begriff bezeichneten Werken und erweckt bei dem*der Leser*in dementsprechende Erwartungen. In diesem Zusammenhang wird oftmals der Begriff des Gattungsvertrags angeführt, der auf Philippe Lejeunes Begriff des „pacte autobiographique“²⁹ zurückgeht: Wenn sich ein Text (beispielsweise) als Autobiographie ankündigt, so besteht zwischen Autor*in und Leser*in ein unausgesprochener Vertrag, der den*die Autor*in zur Einhaltung bestimmter Gattungsmerkmale verpflichtet und den*die Leser*in darum zu einer bestimmten Erwartungshaltung ermächtigt.³⁰

²⁶ Genauso wie Croce schließt Genette also die Existenz historischer Gattungskategorien nicht aus, im Gegenteil, durch das Konstatieren eines architextuellen Zusammenhangs zwischen Gattung und paratextuellem Hinweis im einzelnen Werk rechtfertigt und legitimiert er das geschichtliche Gattungssystem sogar. Gegen diese Anerkennung polemisierte Derrida in seinem Aufsatz „La loi du genre“.

²⁷ Genette: *Introduction à l’architexte*, S. 88–90. Zur Architextualität siehe ebenfalls Genette, *Palimpsestes*, S. 11.

²⁸ Holger Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: ESV 2003, S. 29.

²⁹ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris: du Seuil 1975. Siehe hierzu auch Genette: *Palimpsestes*, S. 9.

³⁰ Jürgen Jacobs: „Text und Paratext“, S. 99, in: Susanne Gramatzki / Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Figuren der Ordnung. Beiträge zur Theorie und Geschichte literarischer Dispositionsmuster. Festschrift für Ulrich Ernst*, Wien u.a.: Böhlau 2003, S. 99–112. Dieser Vertrag verpflichtet den Leser allerdings nicht zur Lektüre und auch nicht zur der Gattung entsprechenden, korrekten Rezeption, auf der anderen Seite kann der Gattungsvertrag in besonderen Fällen auch ironisch gemeint sein und somit mit einer erwarteten Rezeptionshaltung spielen.

2.1.2 BEMERKUNGEN ZUR GATTUNGSTHEORIE IN DER MUSIKWISSENSCHAFT

Unabhängig davon, ob man Musik als Text begreift oder nicht und man folglich eine Analogie zu den bisherigen Betrachtungen ziehen kann oder nicht, existiert auch in der Musikwissenschaft die Tradition, Werke einzelnen Gattungen zuzuordnen und eine Gattungsgeschichte zu betreiben, weswegen sich die theoretischen Probleme der literarischen Gattungstheorie auch bis zu einem gewissen Punkt an der musikwissenschaftlichen Gattungstheorie nachvollziehen lassen. Einen wesentlichen Ausgangspunkt dieser Diskussionen findet man in Guido Adlers *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in denen der Gründungsvater der Wiener Musikwissenschaft die Musikgeschichte als Gattungsgeschichte beschreibt, ohne dabei jedoch eine konkrete Gattungstheorie vorzulegen.³¹ Adlers Gattungstheorie kann als Synthese verschiedener musikwissenschaftlicher Ordnungsansätze verstanden werden, die allerdings nicht in ein Modell zusammengeführt werden, sondern als voneinander getrennte Aspekte geschildert werden.³² Den Ausgangspunkt seiner implizit bleibenden Überlegungen zur Theorie der musikalischen Gattungen bildet das einzelne musikalische Kunstwerk, das zunächst paläologisch beziehungsweise paläographisch entschlüsselt werden müsse, um es anschließend auf seine Rhythmik, Tonalität, Instrumentierung und gegebenenfalls auch die Form der Mehrstimmigkeit hin untersuchen zu können, worauf als nächster Schritt die Bestimmung der Gattung und der Entstehungszeit folge.³³ Aufbauend auf diesen Überlegungen ergibt sich die Aufteilung in systematische und historische Musikwissenschaft, wobei letztere die „Zusammenstellung historischer Gruppen“, also die Gattungsgeschichte umfasst.³⁴ Den eigentlichen Kernpunkt der Musikwissenschaft bildet für Adler „die Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten“ – was natürlich unmittelbar auch die Gattungen einschließt –, die

³¹ Guido Adler: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft.“, in: Friedrich Chrysander u.a. (Hrsg.): *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1885, S. 5–20. Zu Adlers Organisation der Musikwissenschaft siehe Barbara Boisits; „Historisch / systematisch / ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute“, in: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 35–55; und Rudolf Heinz: *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Gustav Bosse 1968, vor allem „Kapitel A. Die Konstitution der Musikhistorie II: ‚Systematisch‘ und ‚historisch‘“, S. 43–78.

³² Wulf Arlt: „Historische Differenzierungen. Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung“, S. 153, in: Siegfried Mauser (Hrsg.): *Theorie der Gattungen*, Laaber: Laaber 2005 (Handbuch der musikalischen Gattungen 15), S. 125–172.

³³ Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, S. 6.

³⁴ Ebd., S. 8. Sperrung nach Original.

selbstverständlich historischen Veränderungen unterworfen sind. Die Ursprünge dieser Kunstgesetze differenziert Adler in die sich aus der Praxis direkt ergebenden, also deskriptiven und in die aus theoretischen Schriften hergeleiteten, also normativen Gesetzmäßigkeiten.³⁵ Adler geht bei seinen Überlegungen bezüglich der musikalischen Gattungen von einem naturwissenschaftlich-systematisierenden Ansatz aus³⁶ und stellt bezüglich Methode und Terminologie der Musikwissenschaft fest, dass die Musik wie auch die Natur in Arten, Gattungen, Familien, Ordnungen und Klassen differenziert werden kann und dass diese „klassifikatorischen Bestimmungen nur auf Grund historischer Untersuchung vorgenommen werden“³⁷ können. Dies bedeutet jedoch nicht etwa, dass Adler eine historiographische Prämisse zugrunde gelegt hätte; ganz im Gegensatz verfolgt er tatsächlich einen systematisch-klassifizierenden Ansatz,³⁸ der in seiner Schlussfolgerung kulminiert, dass Musik ganz generell einen systematisierbaren Charakter habe. Diese Behauptung führte Adler schließlich in seinem Werk *Der Stil der Musik* weiter aus, in welchem er unterschiedliche Stil Kategorien wie geistlich/weltlich, vokal/instrumental, chorisches/solistisch, lyrisch/dramatisch oder autonom/funktional entwickelte und beschrieb.³⁹

Carl Dahlhaus löst diesen vermeintlichen Widerspruch von Adlers Gattungstheorie einige Jahrzehnte später auf, indem er ausgehend von diesem dezidiert formuliert:

„Die Bestimmungsmerkmale musikalischer Gattungen lassen sich systematisch (durch historisch fundierte phänomenologische ‚Wesensschau‘) erfassen und in Relation zueinander bringen; die Hierarchie der Merkmale, als Grundlage einer Klassifikation, aber ist geschichtlich bedingt und veränderlich.“⁴⁰

³⁵ Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, S. 9.

³⁶ Hierauf schließt unter anderem die von Adler postulierte Äquivalenz von geologischen Schichten und Epochen-/Gattungsbegriff. Siehe Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, S. 7. In seinem diesen Aufsatz ausbauenden Buch *Methode der Musikgeschichte* bestätigt Adler diese Aussage, siehe Guido Adler: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1919, S. 43.

³⁷ Adler: *Methode der Musikgeschichte*, S. 43.

³⁸ Arlt: „Historische Differenzierungen“, S. 152.

³⁹ Guido Adler: *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, S. 139–272. Noch Adlers Schüler Friedrich Blume vertrat die Auffassung, für die Musikwissenschaft wäre Gattung „kein historischer Begriff“. Friedrich Blume: „Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen“, S. 497, in: Martin Ruhnke (Hrsg.): *Friedrich Blume. Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften I*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1963, S. 480–503. Nach Blumes Definition pflegt die Musikwissenschaft mit Gattung „solche Arten von Musikwerken zu bezeichnen, die durch ihre häufige Verwendung einen Typus herausgebildet und sich an bestimmte Arten von Texten, von Besetzungs- und Aufführungspraktiken oder auch an einfache Verwendungsweisen geknüpft haben.“ Friedrich Blume, *Die musikalische Form*, S. 497.

⁴⁰ Carl Dahlhaus: „Zur Theorie der musikalischen Gattungen“, S. 424. In: Herbert Danuser (Hrsg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften I. Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, Laaber: Laaber 2000, S. 418–433.

Dahlhaus steht dabei Croces antibiologistischer Gattungsauffassung näher als Adler, wenn er allgemein konstatiert, dass eine musikalische Gattung „nirgends anders als in den Werken“ existiere⁴¹ und im Gegensatz zu einer biologischen Gattung keine Naturform, sondern eine Tradition sei, mit der die Gattung mehr oder weniger stark zusammenhänge und von der sie sich loszulösen vermöge. Dahlhaus war davon überzeugt, dass ein Werk nicht unbedingt einer Gattung zugehören müsse, um eine ästhetische Daseinsberechtigung zu haben. Für ihn sei es falsch, jedes Werk gleich einem Biologen zwanghaft einer Gattung oder zumindest einer Mischgattung zuzuordnen und restriktiv-normativen Ansprüchen zu unterwerfen.⁴² Er konkretisiert diese Gedanken später wie folgt:

„Die Erwartung, daß jedes musikalische Werk, ähnlich dem Lebewesen, als Exemplar einer Gattung bestimmbar sein müsse, wäre ebenso verfehlt wie das aus einer rigorosen Gattungspoetik erwachsende Urteil, daß ein Gebilde, welches aus dem System der Gattungen herausfällt, ein Monstrum sei. [...] Die Prinzipien, nach denen Werke zu Gattungen gruppiert werden, sind verwirrend heterogen und zusammenhangslos, und die Suche nach einem ‚natürlichen‘ System wäre vergeblich.“⁴³

An anderer Stelle ergänzt er:

„In der geschichtlichen Wirklichkeit – vom Gattungsbegriff ist ausschließlich als historischer Kategorie, nicht als ästhetischer Urteilsinstanz, als die er von Benedetto Croce zu Recht verworfen wurde, die Rede – ist eine musikalische Gattung eine tradierte Norm, die sich ein Komponist zu eigen machen, der er ausweichen oder die er durchbrechen kann, und zwar eine Norm für einen Zusammenhang zwischen Kriterien verschiedener Dimension. Eine satztechnische Struktur macht nicht bereits für sich, sondern erst bezogen auf eine Funktion oder einen Text, und eine Besetzung nicht als

⁴¹ Dies konstatiert er in diesem Zusammenhang explizit für die Gattung der Oper. Carl Dahlhaus: „Historie als Oper: Gattungsgeschichte und Werkinterpretation“, S. 591, in: Herbert Danuser (Hrsg.): *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften 7. 19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*, Laaber: Laaber 2004, S. 591–604.

⁴² Carl Dahlhaus: „Was ist eine musikalische Gattung?“, S. 349, in: Herbert Danuser (Hrsg.): *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften 1. Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, Laaber: Laaber 2000, S. 348–359. Der Ursprung der Vorstellung, alle Werke in Gattungen klassifizieren zu müssen, liegt für Dahlhaus im 18. Jahrhundert und der dort verbreiteten Haltung, Musik als natürliches – im Sinne von biologisch – und erst in zweiter Linie als geschichtliches Phänomen zu begreifen. Als weiteren Grund führt er den Traditionalismus an, der in der Tatsache begründet liegt, dass Gattungen in der funktionalen Musik eine größere und substantiellere Bedeutung haben und damit sehr viel sinnvoller sind als in der autonomen Musik, wie sie sich im 19. Jahrhundert entwickelte. „Drittens ging von dem ästhetischen Postulat, daß ein Werk, um ‚Stil‘ zu haben und nicht in bloße ‚Manier‘ zu verfallen, eine Gattung ‚rein‘ ausprägen müsse, ein Zwang aus, sich an Gattungsnormen zu orientieren.“ Ebd.

⁴³ Carl Dahlhaus: „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, S. 377, in: Herbert Danuser (Hrsg.): *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften 6. 19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik*, Laaber: Laaber 2003, S. 377–434.

solche, sondern in Relation zu einem Formtypus und einem ästhetisch-sozialen Charakter das Wesen einer musikalischen Gattung aus.“⁴⁴

Dahlhaus äußert die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen einer nominalistischen und einer platonisierenden Gattungstheorie. Die nominalistische Gattungstheorie erlaubt Dahlhaus zufolge die Gruppierung von musikalischen Werken zu Gattungen immer dann, wenn dies zur Lösung eines Problems als zweckmäßig erscheine: „Sie ist weniger eine Tatsache als eine Setzung, weniger ein Gegenstand als ein Instrument der Untersuchung. [...] Die Ordnung der Gattung ist nicht gegeben, weder als natürliches noch als geschichtliches System, und sie ist nicht fest, sondern veränderlich.“⁴⁵ Die Konstitution musikalischer Gattungen erfolge dementsprechend nicht allein durch unterschiedliche Merkmale, sondern durch unterschiedliche Arten von Merkmalen wie Text, Funktion, Stilhöhe, Formtypus, Besetzung, Satztechnik oder ästhetisch-sozialer Charakter, die als Kompositum, als Zusammenschluss zu einem großen Ganzen, als Normen interpretiert werden könnten.⁴⁶ Wenn man nun eine musikalische Gattung wie Dahlhaus als Tradierung von veränderlichen und sich im Verlauf der Zeit auch tatsächlich verändernden Normen versteht, folgt daraus, dass auch die Gattungen selbst, ihre konstitutiven Merkmale und ihr Ordnungssystem durchgängig Veränderungen unterworfen sind und sich weiterentwickeln.⁴⁷ Dabei darf man nicht in Versuchung geraten, vom Ende einer Gattung zu sprechen, wenn sich dessen Normen-tradierung ändert; es ist mithin unmöglich, in diesem Zusammenhang zu einer definitiven und unumstößlich gültigen Aussage auch für die Zukunft zu kommen. Es kann folglich nur von einer historischen Entwicklung einer Gattung gesprochen werden, unabhängig davon, ob sie weiterhin Exemplare ihrer selbst produziert oder nicht. Die Gattungsgeschichte ist also „keine allgemeine Stilgeschichte, demonstriert am Material einer einzelnen Gattung, sondern eine Darstellung von Veränderungen, die zum Teil in den Gattungsbegriff selbst eingreifen.“⁴⁸

⁴⁴ Dahlhaus: „Was ist eine musikalische Gattung?“, S. 348–350.

⁴⁵ Dahlhaus: „Zur Problematik der musikalischen Gattungen“, S. 378.

⁴⁶ Dahlhaus: „Was ist eine musikalische Gattung?“, S. 348.

⁴⁷ Ebd., S. 351.

⁴⁸ Ebd., S. 355.

2.1.3 DAS PROBLEM DER GATTUNG IN DER ITALIENISCHEN OPER DES 18. JAHRHUNDERTS

Diese Bemerkungen gelten natürlich auch für die italienische Oper im 18. Jahrhundert, deren Geschichte wie bereits bemerkt im Allgemeinen als eine der zwei unterschiedlichen „Gattungen“ der Opera seria und Opera buffa erzählt wird,⁴⁹ wenngleich sie sich, wie man auf den zweiten Blick unschwer erkennen, eher als Geschichte von Brüchen und Diskontinuitäten entwickelt hat. Sowohl Opera buffa als auch Opera seria wurden und werden oftmals als zwei distinkte Gattungen beschrieben, obwohl sie beide aus ein und demselben Gattungssystem entstanden sind und sich aus diesem auch nicht lösen. Bereits in den frühen Werken der italienischen Oper wurden in einer grundsätzlich tragischen Handlung auch komische Figuren und Situationen integriert, eine strikte Trennung der beiden Stilhöhen oder eine Differenzierung in komische wie tragische Opern war zu Beginn der Operngeschichte terminologisch wie dramaturgisch unüblich. Abgesehen von wenigen Ausnahmen wie die in den Libretti Giulio Rospigliosi⁵⁰, die als die ersten Musikkomödien der Operngeschichte gelten, blieb die Tragik jedoch weitestgehend im Vordergrund. Komische Rollen kamen im 17. Jahrhundert vor allem in den venezianischen Opern regelmäßig auf die Bühne, die allerdings darauf beschränkt waren, die ernsten Gespräche und die tragische Handlung durch komische Einwurfe aufzulockern. Diese frühen Buffi wurden nur sporadisch in Arien integriert, sie treten hauptsächlich in den Rezitativen und vor allem in den Aktschlussduetten in Erscheinung – ausgenommen natürlich im letzten Akt, in welchem in der Regel ein Chor der ernsten Hauptrollen das Dénouement herbeiführt und das komische Duett folglich die vorletzte Nummer bildet.⁵¹

⁴⁹ Für Beispiele vergl. beispielsweise Kapitel 2.1 Fn 2.

⁵⁰ Als erster Buffa-Librettist trat damals der Kardinal Giulio Rospigliosi – der spätere Papst Clemenz IX. – in Erscheinung, dessen drei Libretti *Chi soffre speri* (1639), *Dal male il bene* (1654) und *Le armi e gli amori* (1656) von Marazzoli (das erste in Kooperation mit Mazzocchi) vertont wurden. Zu diesem Zeitpunkt gründete sich aber mitnichten eine eigene Tradition der komischen Oper. *Chi soffre, speri* beispielsweise stellte die komischen Szenen zwischen Dienern und Bauern in den Vordergrund. Siehe hierzu zum Beispiel Hellmuth Christian Wolff: *Geschichte der komischen Oper. Einführung*. Wilhelmshaven: Heinrichhofen 1982, S. 17–19.

⁵¹ Als hervorragende Einführung in die Thematik sei insbesondere der Abschnitt „17. Jahrhundert“ in Reinhard Strohm / Norbert Dubowy: Art. „Dramma per musica“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12507>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020, empfohlen. Eine ausführlichere Einführung in die römische Oper des Seicento (Kapitel 2) sowie die venezianische Oper des Seicento (Kapitel 3) bietet Gloria Staffieri: *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei lumi*, Rom: Carocci 2014 (Frece 171); ebenfalls empfohlen sei das Kapitel 5. Unterschiedliche Perspektiven auf die frühe venezianische Oper eröffnet hingegen Ellen Rosand: *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1991.

Ab circa dem Beginn des 18. Jahrhunderts⁵² kam es zu einer sukzessiven Bereinigung der tragischen Opern von ihren komischen Elementen und einem grundlegenden Streben nach formaler Einheitlichkeit und struktureller Einfachheit durch Librettisten wie Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno⁵³ und später Pietro Metastasio⁵⁴ – alle drei Kaiserliche Hofdichter in Wien⁵⁵ – zu einer sukzessiven Trennung der komischen und der ernsten Elemente und implizit daraus folgend zu einer Separierung in zwei unterschiedliche dramatische Opernformen. Noch in Zenos Libretti, zumal in einigen Bearbeitungen für andere Städte, sind komische Elemente enthalten,⁵⁶ und es ist bemerkenswert, dass er auch an zwei von den sechs für Wien entstandenen Drammi tragicomici Pietro Pariatis⁵⁷ als Textautor beteiligt war, wenngleich er sich offenbar aber nicht für die komischen Elemente verantwortlich zeigte.⁵⁸ Auch für Neapel ist nachgewiesen worden, dass noch in den ersten Jahrzehnten des Settecento „die Tradition des 17. Jahrhunderts und Arkadien friedlich nebeneinander“ existierten, was laut Mattei auch explizit für komische Szenen gilt.⁵⁹ Die frühe Geschichte der Opera seria war also noch durch akzidentielle Komik geprägt. Im Gegenzug dazu sind bereits ab dem frühen 18. Jahrhundert Tendenzen hin zu einer rein tragischen Opera seria

⁵² Drammi per musica sind ab circa 1690 nachweisbar; in ihnen verwirklichte sich diese Bereinigungstendenz nach und nach am meisten. Reinhard Strohm: *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*, New Haven: Yale University Press 1997, S. 19.

⁵³ Siehe zu dieser Entwicklung beispielsweise das erste Kapitel in Paolo Gallarati: *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Turin: EDT 1984, S. 7–18 oder auch Elena Sala Di Felice: „Zeno: Da Venezia a Vienna. Dal teatro impresariale al teatro di corte“, in: Maria Teresa Muraro (Hrsg.): *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Florenz: Olschki 1990, S. 65–114.

⁵⁴ Einen kurzen Überblick über Metastasio, dem einflussreichsten Librettisten des 18. Jahrhunderts, und sein *Dramma per musica* bietet beispielsweise Silke Leopold: Art. „Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): MGG Online, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46501>; zuletzt aufgerufen am 02. Dezember 2020. Ein wenig detaillierter auf die metastasianische Opera seria geht hingegen das Kapitel II: „Die Welt der Opera seria“, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 23–68. Interessante und aufschlussreiche Perspektiven aus librettistischer Sicht eröffnen hingegen Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a.M.: Insel 2000 S. 112–134 sowie Gallarati: *Musica e maschera*, S. 19–51.

⁵⁵ Alfred Noé: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*. Teil 1: *Von den Anfängen bis 1797*, Böhlau: Wien 2011, S. 385–486, beschreibt im sechsten Kapitel ausführlich die Situation der italienischen Librettisten im italienischen Kulturgefüge in Wien und deren Zusammenhänge insbesondere zur italienischen Aufklärung.

⁵⁶ Gallarati: *Musica e maschera*, S. 19.

⁵⁷ Es sind dies *Anfitrione* (Wien 1707) und *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Wien 1719), die beide von Francesco Conti vertont wurden.

⁵⁸ Siehe hierzu beispielsweise Herbert Seifert: „Pietro Pariati poeta cesareo“, in: Giovanna Gronda (Hrsg.): *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna: Il Mulino 1990 (Proscenio 5), S. 45–72 oder Reinhard Strohm: „Pietro Pariati librettista comico“, in: Giovanna Gronda (Hrsg.): *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna: Il Mulino 1990 (Proscenio 5), S. 73–112.

⁵⁹ Lorenzo Mattei: „Die neapolitanische Bühne und der europäische Kontext. Die Opera seria“, S. 90, in: Francesco Cotticelli / Paologiovanni Maione (Hrsg.): *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert 1*, 2 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 81–152.

erkennbar, die im Werkschaffen von Metastasio gipfeln. Der Schüler und Protegé des Arcadia-Gründers Gravinas, der die Oper in Übereinstimmung mit seinem Lehrer als einen „bastardismo di tragedia e di commedia“⁶⁰ empfand, verfestigte die komplette Bereinigung des Librettos von komischen Tendenzen in seinen Werken zur ästhetischen Norm und konsolidierte dadurch den Anspruch des *Dramma per musica* als musikalische Tragödie.⁶¹

Im Gegensatz zum 17. Jahrhundert stand im *Dramma per musica* also zunehmend die Reinheit der Form und der Sprache⁶² und eine verhältnismäßig einfache Handlung im Vordergrund, womit auch eine Reduktion der durchschnittlichen Personenzahl, Anzahl der Bilder und der Bühnenmaschinerie einherging. Diese Ziele deckten sich mit den Bemühungen der Accademia dell'Arcadia, dem artifiziellen, mit vielen Metaphern und virtuoser Rhetorik arbeitenden Marinismus eine klare und einfache, der bukolischen Dichtung nahestehenden Ästhetik entgegenzusetzen. Einen weiteren, ebenfalls auf die Arcadia zurückzuführenden Einfluss bildeten die Tragödien von Corneille und Racine, deren Rationalismus und teilweise auch Inhalte, Einzug ins *Dramma per musica* fanden und stetig rezipiert wurden. Neben der sukzessiven Streichung aller komischen Elemente wurden auch alle märchenhaft-wunderbaren Bestandteile gestrichen, um so die Erhabenheit und die Reinheit des Stils zu gewährleisten. Die im Mittelpunkt der dramaturgischen Dialektik stehende und im Regelfall auch titelgebende Figur war wie in der französischen Tragödie des 16. Jahrhunderts auch oftmals ein Herrscher oder Held, der sich einer Intrige oder einem moralischen

⁶⁰ Brief von Pietro Metastasio (Wien) an Carlo Broschi (=Farinelli) (Madrid) vom 12. Februar 1756. Bruno Brunelli (Hrsg.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 3: *Lettere*, Mailand: Mondadori 1951, S. 1095.

⁶¹ Das *Dramma per musica* ist untrennbar mit Pietro Metastasios verbunden, der im Laufe des 18. Jahrhunderts 27 Drammi per musica schrieb, die teils über 70 Mal und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein – siehe beispielsweise Giacomo Meyerbeers *Semiramide riconosciuta* (Turin 1819) – vertont wurden. Kein anderer Theaterdichter war auf den europäischen Opernbühnen derart omnipräsent und prägte die Ästhetik des *Dramma per musica* so intensiv und so nachhaltig wie Metastasio, weswegen auch häufig vom metastasianischen Libretto, der metastasianischen Phase der italienischen Oper und von Metastasio als Protagonisten der *Opera seria* die Rede ist. Siehe beispielsweise Herbert Schneider / Reinhard Wiesend, „Einleitung“, S. 10, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 9–13 oder Gallarati: *Musica e maschera*, S. 22. Metastasio war auch in der Rezeption seiner Zeitgenossen dementsprechend präsent, man erinnere sich nur an die verschiedenen Metastasio-Biographien von beispielsweise Charles Burney oder Johann Adam Hiller oder an die Metastasio-Dissertation von Ranieri de' Calzabigi. Dass die tragische Oper aber keinesfalls ausschließlich auf Metastasio zu reduzieren ist, beschreibt beispielsweise Melania Bucciarelli: *Italian Opera and European Theatre, 1670–1720: Plots, Performers, Dramaturgies*, Turnhout: Brepols 2000 (*Speculum musicae* 7). Es soll an dieser Stelle kurz erwähnt werden, dass das *Dramma per musica* von den Zeitgenossen als Konzept eines Schauspiels mit Musik verstanden wurde. Im Bereich der *Opera seria* schwang, quasi im Subtext der Bezeichnung, immer das Adjektiv „tragico“ mit, was tatsächlich zur vorherrschenden Sichtweise eines tragischen Schauspiels mit Musik führte. Beim Pendant aus der *Opera buffa*, also dem *Dramma giocoso*, wurde wiederum im Regelfall der Begriff „per musica“ impliziert.

⁶² Siehe hierzu beispielsweise Erika Kanduth: „Das Libretto im Zeichen der Arcadia, Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasios“, in: Albert Gier (Hrsg.): *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1986, S. 33–53.

Dilemma ausgesetzt sah. Dieser innere, psychologische Konflikt wurde allerdings meist mit einem *Lieto fine* aufgelöst, so dass die ansonsten tragische Handlung also positiv endete, was von den Zeitgenossen häufig als der Wahrscheinlichkeit widersprechend wahrgenommen und kritisiert wurde. Das Geschehen repräsentierte im Regelfall die Ideologie der herrschenden Klasse auf der Bühne, womit sich auch die Identifikation des Herrschers oder Auftraggebers in der Person des Protagonisten oder auch in den verschiedenen, üblicherweise in den *Azioni teatrali* in Erscheinung tretenden Allegorien äußerte.⁶³ Das Ziel der einzelnen Werke war also, gleichzeitig zu unterhalten und zu belehren.

Das typische *Dramma per musica* des 18. Jahrhunderts war formal stark schematisiert und auch hier dem französischen Vorbild nachempfunden. In einer im Gegensatz zu diesem nur dreiaktigen, aber ansonsten die Regeln des geschlossenen Dramas⁶⁴ und die aristotelischen Einheiten respektierenden Anlage und ihrer regelmäßigen Konstruktion von Exposition, Entwicklung, Peripetie und Lösung eines dramatischen Konfliktes dominierten die gegensätzlich angelegten und eine „makroformale Stereotypie“⁶⁵ formenden *Seccorezitativ-Abgangsarie-Folgen*. Die *Da capo-Arie* war dabei die die *Opera seria* beherrschende Arienform⁶⁶, die sowohl den Anspruch nach sängerischen Höchstleistungen als auch nach einer formal klar strukturierten und einheitlichen Anlage in sich erfüllte, und dabei immer einem deutlich ausgeprägten *chiaroscuro* der zur Schau gestellten Affekte folgte.⁶⁷ Die Dramaturgie der *Opere serie* kombinierte rezitativisch gestaltete Dialoge mit primär solistisch konzipierten, musikalisch geschlossenen Formen und wurde erst in den letzten Jahrhunderten durch die aus der *Opera buffa* stammenden Elemente der Introduktion, Ensembles und *Finali* einer Mehrstimmigkeit und damit auch einem musikalischen Dialog geöffnet. Bis zu dieser Integration der *Buffa-Introduktion* begann die typische *Opera seria* im Regelfall mit einem Rezitativ, welches direkt in die erste Arie mündete. Häufig wurde einer der beiden ersten Akte mit einem Duett beschlossen, das meist auf das Haupt-Liebespaar fielen, der dritte Akt hingegen endete in der Regel mit einem sentenziösen Schlusschor. Das im

⁶³ Siehe hierzu beispielsweise Martha Feldman: „Magic Mirrors and the *Seria* Stage. Thoughts toward a ritual view“, in: *Journal of the American Musicological Society (JAMS)* 48/3 (1995), S. 423–484.

⁶⁴ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Karl Hanser 1992, S. 23–96.

⁶⁵ Mattei: *Die neapolitanische Bühne*, S. 106.

⁶⁶ Zur Problematik der *Da capo-Arie* in Bezug auf Anlage/Form siehe Reinhard Strohm: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*. Bd. 1: *Studien*. Köln: Volk 1976, S. 181. Dieses Buch bietet gemeinsam mit Sieghart Döhring: *Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. 2 Bde. Doktorarbeit, Universität Marburg (Lahn) 1969, einen zwar älteren, aber dennoch sehr profunden und immer noch aktuellen Überblick zur Thematik.

⁶⁷ Reinhard Strohm nennt neben „*chiaroscuro*“ auch „*varietà*“ und „*intreccio*“ als Kriterien für die Gestaltung der Gesangsnummern im *Dramma per musica*. Siehe Strohm: *Italienische Opernarien*, S. 244–246.

Gegensatz zur Oper des Seicento reduzierte und nun im Regelfall lediglich sechs Personen umfassende Personal war inhaltlich und dramaturgisch hierarchisch gegliedert und standardisiert. Im Normalfall gibt es ein Protagonistenpaar, zudem ein untergeordnetes Paar, zwei Vertraute und/oder Diener und einen Antagonisten. Die Prima Donna und der Primo Uomo, für gewöhnlich ein Kastrat, repräsentierten zumeist das Liebespaar und standen auf einer Ebene mit der üblichen Vater- oder Königsfigur; zweitrangig waren die Seconda Donna und der Secondo Uomo, drittrangig die restlichen Rollen. In seinen *Mémoires* hält Goldoni fest, dass jeder Sänger und jede Sängerin mit einer festgelegten Anzahl an Arien mit ebenso reglementierten und aufgeteilten Affekten rechnen konnte:

„Les trois principaux sujets du Drame doivent chanter cinq airs chacun, deux dans le premier acte, deux dans le second, et un dans le troisième. La seconde Actrice, et le second dessus ne peuvent en avoir que trois, et les derniers rôles doivent se contenter d’un ou de deux tout au plus. L’Auteur des paroles doit fournir au Musicien les différentes nuances qui forment le clair-obscur de la musique, et prendre garde que deux airs pathétiques ne se succèdent pas; il faut partager, avec la même précaution, les airs de bravoure, les airs d’action, les airs de demi-caractères, et les menuets, et les rondeaux.“⁶⁸

Das metastasianische *Dramma per musica* war also dramaturgisch weitestgehend normiert und folgte formal einem klar definierten Schema, an welches sich Librettist und Komponist zu halten hatten und was das Publikum in jeder Aufführung erwarten durfte.⁶⁹

Neben der Weitertradierung des metastasianischen *Dramma per musica*, dessen Libretti noch bis ins 19. Jahrhundert vertont wurden, existierten auch andere Formen der tragischen italienischen Oper, die sich häufig formal von Metastasios Dramaturgie unterschieden und im Regelfall nur einmal vertont wurden. Grundsätzlich in höfischem Kontext aufgeführte Ausprägungen der *Opera seria* sind die kürzeren, meist nur ein- oder maximal zweiaktigen szenischen Darbietungen wie die *Azione teatrale*, *Azione scenica*, *Serenata* oder das *Componimento drammatico*, um hier nur einige der vielfältigen und oft gegeneinander

⁶⁸ Goldoni machte diese Erfahrungen früh in seiner Karriere, nämlich als sein erstes Libretto überhaupt – das *Seria-Libretto Amalasunta* (1732) – schon während der Proben komplett durchfiel, woraufhin er es verbrannte. Carlo Goldoni: „Mémoires de M. Goldoni pour servir à l’histoire de sa vie, et à celle de son théâtre dédiés au Roi“, S. 129, in: Giuseppe Ortolani (Hrsg.): *Carlo Goldoni: Tutte le opere* 1, Mailand (Mondadori) 1935, S. 1–620.

⁶⁹ Für alternative Darstellungen des normativen Aufbaus siehe beispielsweise Silke Leopold: *Mozart, die Oper und die Tradition*. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Mozarts Opernfiguren: ‚Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften‘*, Bern u.a.: Haupt 1992, S. 19–34 oder auch Ludwig Finscher: „Die *Opera seria*“, in: *Mozart-Jahrbuch 1973/1974 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1973/1974, S. 21–32.

austauschbaren Bezeichnungen zu nennen.⁷⁰ Diese Werke wurden teilweise nur konzertant aufgeführt, hatten in diesen Fällen also keinen Bühnencharakter und sind im Grunde Gelegenheitskompositionen. Im Gegensatz zum *Dramma per musica* fehlen in diesen Werken eine normierte, schematische Struktur und der häufig stereotypisierte Inhalt. Häufig findet man in diesen Stücken dem jeweiligen festlichen Anlass entsprechende allegorisch-mythologische Stoffe, Handlungen, Personen oder Topoi, die in den *Drammi per musica* nicht mehr denkbar waren. Schon aufgrund ihres Festcharakters wurden die szenisch aufgeführten Werke häufig mit großem Aufwand wie umfangreicher Theatermaschinerie, die oftmals für den Auftritt eines *Deus ex machina* eingesetzt wurden, oder umfangreicher Statisterie inszeniert. Dabei ahmen die Werke nicht per se die Ästhetik der französischen Tragödie nach, wie dies in den metastasianischen *Drammi per musica* der Fall ist, sondern haben meist einen dem jeweiligen Aufführungsumstand angemessenen festlichen Grundcharakter, ohne jedoch ihre grundsätzliche Nähe zur *Opera seria* zu verbergen. Für ihre „musikdramatische Flexibilität“⁷¹ spricht ebenfalls, dass man in ihnen häufiger komische Elemente findet, die man im *Dramma per musica* spätestens ab Metastasio vergeblich sucht; man sollte jedoch grundsätzlich davon absehen, aufgrund dieser akzidentiellen komischen Elemente den entsprechenden Werken eine Tendenz hin zu einer programmatischen Gattungsmischung zuzusprechen. Auch mit diesem Hintergedanken ist in diesem Zusammenhang ganz zu Recht festgestellt worden, dass Werke häufig genau dann in der Form und mit den entsprechenden Termini versehen geschrieben und aufgeführt wurden, wenn „die Bedingungen für ein *Dramma per musica* aus unterschiedlichen Gründen nicht erfüllt waren.“⁷² Aufgrund des mit dem Aufführungsanlass verbundenen, nicht normativen Charakters der Stücke sind sie auch hinsichtlich ihrer musikalischen Form häufig deutlich flexibler und vielfältiger als das metastasianische, gleichsam extrem starre *Dramma per musica*. Es muss noch ausführlich diskutiert werden, ob die inhaltlichen, dramaturgischen und formalen Besonderheiten dieser *Componimenti drammatici* eine Basis oder einen

⁷⁰ Eine gute Diskussion dieses Sachverhalts bietet Michele Calella: „Kleinere szenische Gattungen (,componimenti drammatici‘)“, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 63–74. Calella stellt die berechtigte Frage, ob jeder dieser Termini eine unterschiedliche Gattung bezeichnet, problematisiert aber auch, dass es schwierig sei, „ein solches Objekt als Gattung mit fest umrissenen Konturen zu beschreiben.“ Calella sieht die szenischen Gattungen als „Opern, denen aus unterschiedlichen Gründen (Inhalt, Länge, Gliederung, nicht-szenische Aufführung) nicht der Status eines *Dramma per musica* zuerkannt wurde.“ (S. 63.) Einen kurzen Überblick über diese Festopern bietet auch Reinhard Strohm: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshafen: Heinrichshofen 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 315.

⁷¹ Calella: „Kleinere szenische Gattungen“, S. 64.

⁷² Ebd., S. 64–65.

Ausgangspunkt für die „reformatorischen“ Entwicklungen des *Dramma per musica* darstellen könnten; allerdings ist es schon frappierend, dass Calzabigis und Glucks erste „Reformoper“ die Bezeichnung *Festa teatrale* trägt und tatsächlich auch dementsprechend aufgebaut ist.⁷³

Auch wenn sich namhafte Musikwissenschaftler wie Reinhard Strohm zu Recht gegen die These einer sogenannten Opernreform ausgesprochen haben,⁷⁴ war die *Opera seria* allerdings unbestreitbar unterschiedlichen Veränderungsbemühungen unterworfen.⁷⁵ Ausgehend von *Impresari* kleinerer, außerhalb höfischer Traditionen stehender und vorwiegend außeritalienischer Höfe⁷⁶ schufen Librettisten wie Calzabigi, Coltellini, Verazi⁷⁷ oder de Gamera und Komponisten wie Gluck,⁷⁸ Jommelli, Traetta⁷⁹ oder auch Piccinni neue Impulse für die *Opera seria* und veränderten sie dadurch nachhaltig. Zum einen wird der der Rezeption der französischen klassizistischen Dramatik verpflichtete ästhetische Vorrang des Texts (nicht des Dramas) gegenüber der Musik angezweifelt und damit das dialogische Prinzip von

⁷³ Siehe hierzu beispielsweise Strohm: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 314–315. Ähnliche Bezüge weisen auch spätere „reformatorische“ Werke wie *Paride ed Elena* (Calzabigi/Gluck, Wien 1770) oder *Piramo e Tisbe* (Coltellini/Hasse, Wien 1768) auf.

⁷⁴ Strohm stellt dies vor allem in Bezug auf die Gleichstellung einer Opernreform mit der Person Christoph Willibald Glucks fest. Strohm: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 308–309.

⁷⁵ Zu diesen Bemühungen zählen selbstverständlich auch theoretische Traktate wie Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica*, [Venedig] 1755, das sich kritisch mit der metastasianischen Operndramaturgie auseinandersetzt und einen großen Einfluss auf das Umfeld diverser „Reformwerke“ hatte.

⁷⁶ Siehe hierzu beispielsweise Arnold Jacobshagen: „Opernkritik und Opern-, Reform“, S. 74, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 74–84 wie auch Marita Petzoldt McClymonds: „Transforming Opera Seria: Verazi's Innovations and their Impact on Opera in Italy“, in: Marita Petzoldt McClymonds / Thomas Bauman: *Opera and Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 119–132 oder Chegai: *L'esilio di Metastasio*.

⁷⁷ Verazi hat beispielsweise bereits 1768 ein Aktionsfinale in sein *Dramma per musica Fetonte* (Verazi, Ludwigsburg 1768) eingebaut. Siehe Marita Petzoldt McClymonds: „'La Clemenza di Tito' and the Action-Ensemble Finale in Opera seria before 1791“, S. 766, in: Rudolph Angermüller u.a. (Hrsg.): *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*, Bd. 2, Kassel u.a.: Bärenreiter: 1992, pp. 766–772.

⁷⁸ Bezüglich der Neuerungen in Glucks Musiktheater sei der Vollständigkeit halber kurz auf die umfassende, wenngleich in Teilen veraltete Monographie von Andrea Della Corte: *Gluck e i suoi tempi*, Florenz: Sansoni 1948 hingewiesen; aus einer heutigen Perspektive führen hingegen in aller Kürze beispielsweise der Aufsatz von Daniel Hertz: „From Garrick to Gluck: The Reform of Theater in the Mid-Eighteenth Century“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 94/1 (1967), S. 111–127 oder das Kapitel „La riforma ‚infranciosata‘ dell'opera seria“, in Gloria Staffieri: *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*, Rom: Carocci 2014 (Frece 171), S. 364–384. Unterschiedlichste interessante und spannende Perspektiven eröffnet der Sammelband Klaus Hortschansky (Hrsg.): *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt: WBG 1989, wenngleich in diesem Zusammenhang der Begriff der „Opernreform“ im Titel zu hinterfragen wäre. Speziell auf den Zusammenhang zwischen Metastasio und Gluck geht hingegen Paolo Gallarati: „Metastasio e Gluck: per una collocazione storica della ‚riforma‘“, in: *Chigiana* 29–30 (1972–1973), S. 299–308, ein.

⁷⁹ Zu Traetta siehe beispielsweise Strohm: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, S. 305–335, hier vor allem in Kombination mit Gluck. Der Vollständigkeit halber sei auch auf die (leider nur eingeschränkt empfehlbare) Monographie von Jörg Riedlbauer: *Die Opern von Tommaso Traetta*, Hildesheim u.a.: Olms 1994 hingewiesen.

Metastasios *Dramma per musica* in Frage gestellt, was mittelfristig zur Übernahme der aus der *Opera buffa* stammenden Ensembles führte.⁸⁰

Auf der anderen Seite wird vor allem in Calzabigis und Glucks nach dem Vorbild der *Tragédie lyrique* geschriebenen Opern dem Drama – was meist mit dem Text verwechselt wird – der Vorrang gegenüber der Musik eingeräumt, womit die Oper wieder näher an die Darstellung der ursprünglich intendierten Leidenschaften und Affekten geführt werden sollte.⁸¹ In diesen *Componimenti drammatici* – und ab circa 1770 natürlich auch in der größer angelegten nachmetastasianischen *Opera seria* – wurden in Szenen besonderer dramatischer Intensität immer mehr orchesterbegleitete Rezitative eingesetzt, die in den Vertonungen von Metastasio-Libretti eher die Ausnahme gebildet hatten.⁸² Auch trat allmählich die mit der metastasianischen Oper erfolgreich gewordene *Da capo*-Arie zugunsten offenerer Formen wie der *Dal segno*-Arie, der *Rondò*-Arie oder anderer, meist zweiteiliger Arienformen wie *Cavatinen* oder *Ariosos* in den Hintergrund. Gerade in Glucks Opern ist eine Tendenz hin zu einer natürlicheren und einfacheren Ariengestaltung zu beobachten, die mit der Virtuosität barocker Arien bewusst zu brechen versuchte. Anstatt des in der Vertonung metastasianischer Libretti üblicherweise umfangreichen Koloratureinsatzes, der im Normalfall der Darstellung sängerischer Leistungen geschuldet war, stand eine stark vereinfachte Melodieführung in den Arien im Vordergrund, die zu einer höheren Textverständlichkeit und einem besseren Affekttransport führte. Neben einer größeren Vielfalt musikalischer Formen und dem vermehrten Einsatz des Chors ist auch die sukzessive Reduktion von Gleichnis- und Sentenzarien zugunsten von sich ganz dem dramatischen Geschehen verpflichtenden Arientexten zu bemerken. Auf der anderen Seite näherte sich die *Opera seria* im ausgehenden 18. Jahrhundert auch in Bezug auf die Ausgestaltung der einzelnen musikalischen Nummern häufig immer mehr der *Opera buffa* an, sodass sich zahlreiche

⁸⁰ Es dauerte eine Weile, bis die für die *Opera buffa* typischen Ensembles ihren Weg in die *Opera seria* fanden; das erste (mir bekannte) Werk mit einer Introduction ist beispielsweise das erst 1787 für Neapel entstandene *Dramma per musica Pirro* von de Gamerra und Paisiello. Siehe hierzu Marita Petzoldt McClymonds: „The venetian role in the transformation of *Opera seria*“, S. 229–230, in: Maria Teresa Muraro (Hrsg.): *I vicini di Mozart*. Bd. 1: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*. Florenz: Olschki 1989, S. 221–240 sowie ebenfalls Dennis Libby: „Italy. The two *Opera* centers“, S. 33, in: Neil Zaslaw (Hrsg.): *The Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th Century*, Hampshire / London: Macmillan 1989, S. 15–60.

⁸¹ Zu dieser Entwicklung sei erneut der Beitrag von Daniel Hertz: „From Garrick to Gluck: The Reform of Theater in the Mid-Eighteenth Century“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 94/1 (1967), S. 111–127 empfohlen, der die Opernentwicklung in der Mitte des 18. Jahrhunderts insbesondere durch Garrick, Diderot und Calzabigi/Gluck auf den Punkt bringt, wobei auch Hertz damals noch mit dem inzwischen überholten Begriff der Opernreform arbeitete.

⁸² Michele Calella: „Die *Opera seria* im späten 18. Jahrhundert“, S. 52, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 45–62.

stilistische Gemeinsamkeiten bildeten, die nicht mehr eindeutig einem der beiden Pole zuzuordnen sind.⁸³

Diese Entwicklungen geben präzise Aufschluss darüber, dass neben Metastasios *Dramma per musica*, so erfolgreich und beliebt es im 18. Jahrhundert und darüber hinaus auch war, auch andere Formen der italienischen tragischen Oper existierten. Metastasios Libretti waren nicht etwa deswegen besonders einflussreich und verbreitet, weil der Poeta außergewöhnlich viele Textbücher verfasst oder zahllose Epigonen hervorgebracht hätte, sondern weil seine nur 26 tragischen Libretti insgesamt knapp tausend Mal vertont wurden. Auch wenn die Idee der *Opera seria* häufig mit dem metastasianischen *Dramma per musica* gleichgesetzt wird, so sollte sie aber mitnichten ausschließlich auf dieses reduziert werden.

Zeitgleich zur Reduktion der komischen Szenen in den *Drammi per musica* und zur sukzessiven Loslösung der *Intermezzi* aus den Zwischenakten formte sich in Neapel auch die komische italienische Oper, die 1709 bereits eine ganze Spielzeit im Teatro dei Fiorentini füllen konnte. Zu Anfang war die neapolitanische *Commedia per musica* noch vollständig dialektal und satirisch ausgerichtet, brachte verhältnismäßig wenig Personen auf die Bühne und wies einen starken regionalen Charakter und Bezug zu Neapel auf, was sich unter anderem in Handlungsorten, Thematiken und auch im starken Gebrauch des neapolitanischen Dialekts äußerte.⁸⁴ Als weiteres Zentrum komischen Opernschaffens kristallisierte sich neben Rom zusehends Venedig heraus, hier formte sich mit dem *Dramma giocoso* eine Operntradition, die trotz einer gewissen Kontinuität mit Neapel und einem durchgängigen Austausch von Werken und Ideen einen Gegenpol zu der neapolitanischen Oper bildete und deren ausschließlicher Gebrauch des toskanischen Dialekts den raschen europäischen Siegeszug der *Opera buffa* begünstigte.⁸⁵ Die *Opera buffa* war in den ersten Jahren noch

⁸³ Die Entwicklung der tragischen Oper neben und vor allem nach Metastasio beschreibt ausführlich Andrea: *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Florenz: Le Lettere 1998. Zudem sei hier selbstverständlich auf Michele Calella: „Die *Opera seria* im späten 18. Jahrhundert“, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 45–62, sowie auf den zweiten Teil und hier vor allem auf das achte Kapitel („La svolta del secondo Settecento: tentativi di riforma e prove di rivoluzione“) in Staffieri, Gloria: *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*, Rom: Carocci 2014 (Frece 171) hingewiesen. Aus librettistischer Perspektive nähert sich dem Thema hingegen Rudolph Angermüller: „Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos“, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Colloquium ‚Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden‘ (Rom 1978)*, Laaber: Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 193–236.

⁸⁴ Eine detaillierte Beschäftigung mit der frühen neapolitanischen Oper bietet Paologiovanni Maione: „Die neapolitanische Bühne und die *Opera buffa* (1707–1750)“, in: Francesco Cotticelli / Paologiovanni Maione (Hrsg.): *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd.1, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 153–225.

⁸⁵ Die neapolitanische Oper war zu Beginn ausschließlich im neapolitanischen Dialekt verfasst, was aber in den kommenden Jahrzehnten abnahm und auf einige wenige Rollen, meist Diener oder andere tölpelhafte Charaktere, beschränkt wurde. Trotz der Tatsache, dass die dialektalen Einflüsse ihre Verbreitung massiv

einigen Veränderungen in Bezug auf insbesondere die formale Ausgestaltung unterworfen. Ihre speziellen Merkmale formten sich erst Mitte des 18. Jahrhunderts im Operschaffen des Venezianers Baldassare Galuppi, der vor allem die Libretti der für die Gattung zentralen Dichterfigur Carlo Goldoni in Musik setzte, und später in den Werken des aus Apulien stammenden und in Neapel ausgebildeten Niccolò Piccinni. Dem Venezianer Goldoni wird allgemein nicht nur der Verdienst zuerkannt, die Commedia all'improvviso durch Verschriftlichung auf ein neues, literarisches Niveau gebracht zu haben, sondern auch die Invention der italienischen Charakterkomödie für die Opernbühne, das *Dramma giocoso*,⁸⁶ in der das rein Komische und Burleske eingeschränkt und durch *Seria*-Elemente ergänzt wurde.⁸⁷ Die wichtigste Neuerung der venezianischen komischen Oper war dabei das beständige Nebeneinander von Charakteren verschiedener Klassen. Neben komischen Rollen, den *Parti buffe*, traten nun sukzessive auch ernste Rollen, die *Parti serie* sowie die *Parti di mezzo carattere*, die zwischen komischen und ernsten *Parti* angesiedelt sind, auf.⁸⁸ Wie bereits im *Dramma per musica* bildeten sich auch im *Dramma giocoso* feste Personenkonstellationen heraus, das üblicherweise sieben Personen, aufgeteilt auf vier Männer- und drei Frauenstimmen, auf die Bühne brachte. Der venezianischen wie neapolitanischen Ausprägung der *Opera buffa* war gemein, dass sie wie auch die *Intermezzi* gemeinsame Wurzeln in der Commedia all'improvviso hatten. So beinhaltet das Personal der *Opera buffa* beispielsweise häufig die schon in den *Intermezzi* üblichen gegensätzlichen Paarkonstellationen des komischen Alten, häufig in der Ausprägung des Juristen oder Doktors, und

einschränkten, hielt sich der Dialekt in der neapolitanischen komischen Oper bis weit in die 1780er Jahre hinein; in importierte Opern wurden für Aufführungen in Neapel sogar extra Dialektrollen eingearbeitet.

⁸⁶ Wurde beim *Dramma per musica* von den Zeitgenossen das Adjektiv „tragico“ mitgedacht, war es beim *Dramma giocoso* häufig der Zusatz „per musica“; das (tragische) Schauspiel mit Musik und das heitere Schauspiel (mit Musik) hatten bei historisch betrachtet folglich ganz andere Zugänge. Aus heutiger Sicht sind *Dramma tragico per musica* und *Dramma giocoso per musica* durchaus permeable Teilmengen der Gattung der italienischen Oper im 18. Jahrhundert, die vor dem Hintergrund zweier zumindest theoretischer Extrempunkte einen offenen Raum bildet, in den sich jedes einzelne Werk einordnet.

⁸⁷ Einführend seien erstens Paolo Gallarati: *Musica e maschera. Il libretto italiano nel Settecento*, Turin: EDT 1984, S. 129–154, zweitens Gloria Staffieri: *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*, Rom: Carocci 2014 (Frece 171), S. 321–339 und drittens das Unterkapitel „Das komische Musiktheater Carlo Goldonis“ (S. 115–130) in Daniel Brandenburg: „Die komische italienische Oper“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 97–146 empfohlen, oder auch einfach nur Joachim Steinheuer: Art: „Goldoni, Carlo Osvaldo“, in: Laurenz Lütken (Hrsg.): Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13663>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.

⁸⁸ Wann genau die *Parti serie* das erste Mal in Erscheinung treten, kann nicht präzise gesagt werden, vermutlich aber im Personenverzeichnis zu Carlo Goldonis bereits 1749 für Verona von Galuppi vertontem *Il conte Caramella* (Carlo Goldoni: „Il Conte Caramella“, S. 1010, in: Giuseppe Ortolani (Hrsg.): *Carlo Goldoni. Tutte le opere*. Bd. 10: *Melodrammi giocosi*, Mailand: Mondadori 1955², S. 1019–1056), in dem zwischen „Personaggi Seri“, „Personaggi Buffi“ sowie „Mezi Carateri“ unterschieden wird.

der jungen, koketten und bauernschlaun Dienerin, aber auch andere typische Komödien-duos wie Herr und Diener sind ein typischer Bestandteil des Buffa-Personals. Für gewöhnlich entsteht die Komik dabei durch den Kontrast dieser gegensätzlichen Figuren, der in alltäglichen Konflikten zum Ausdruck kommt, und wie bei der Diener-Herr-Konstellation auch durch die Divergenz der Stilebenen der unterschiedlichen Rollen. In Werken mit exotischem Hintergrund oder Handlungsort wurden ebenso wie in der Buffa auch häufig Charaktere mit dem jeweiligen regionalen Hintergrund auf die Bühne gebracht, die nicht selten verballhornt wurden, wobei hier die Komik durch den Gegensatz zwischen empfundenem Exotismus und italienischer Kultur und Gesellschaft entstand. Im Mittelpunkt der musikalischen Komödien standen aber nach wie vor alltägliche, realistische Handlungen genauso wie alltägliche Charaktere aus volksnahen Schichten, die dem ursprünglich weniger aristokratischen Zielpublikum⁸⁹ eher entsprachen als die Figuren der Opera seria.⁹⁰

Die Sprache der Opera buffa ist im Gegensatz zu ihrem ernsten Pendant auf einer niedrigeren Stilebene angesiedelt. Neben dialektalen Rollen kommt auch Kauderwelsch fremder Sprachen wie Latein bei Gelehrten, Juristen oder Doktoren, Französisch bei Edelmännern oder Deutsch bei Soldaten zur Erzielung komischer Wirkung zum Einsatz. Wenn gleich der Einsatz von Dialekten die Verbreitung der Werke einschränkte, die außerhalb ihrer Entstehungsorte nicht oder nur bearbeitet aufgeführt werden konnten, hielten sich zum Beispiel die dialektalen Einflüsse in den neapolitanischen Opern bis in die 1780er Jahre hinein. Die einfacheren Charaktere der Opera buffa benötigten zudem auch keine gehobene Sprache wie die der italienischen Sprachakademien, ihnen wurde im typischen und volksnahen Italienisch Ausdruck verliehen. Interessant ist die Zuweisung unterschiedlicher sprachlicher Stilhöhen zu den jeweiligen Parti. Das Vokabular der Parti serie ist dabei zwar häufig nicht mit demjenigen aus Metastasios *Drammi per musica* vergleichbar, aber dennoch

⁸⁹ Dieses Zielpublikum war zumindest idealerweise intendiert; in der Realität stammte das Publikum zumindest aus der oberen Bürgerschicht oder eben aus dem Adel und war damit prinzipiell das gleiche wie das der Opera seria. Staffieri: *L'opera italiana*, S. 227.

⁹⁰ Eine kurze Einführung zur Opera buffa bietet Reinhard Wiesend: Art. „Opera buffa“, in: Laurenz Lütken: *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12590>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020. Daneben seien (quasi als Erweiterungen der Quellenangaben in Fn. 87) Paolo Gallarati: *Musica e maschera. Il libretto italiano nel Settecento*, Turin: EDT 1984, S. 97–153, Gloria Staffieri: *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*, Rom: Carocci 2014 (Frecce 171), S. 298–339 sowie Daniel Brandenburg: „Die komische italienische Oper“, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 97–146, empfohlen.

deutlich distinguierter als die volkstümlichere Sprache der *Parti buffe*.⁹¹ Es werden auch musikalische Parameter aus dem *Dramma per musica* wie die *Da capo*-Arie oder umfangreiche Koloraturen übernommen, die aber alle auf die *Parti serie* beschränkt waren. Diese unterscheiden sich allerdings darin von den Heldencharakteren des *Dramma per musica*, dass sich der Konflikt zwischen ihnen und anderen Charakteren (Verteidigung der Familienehre oder amouröse Verbindungen) abspielt und kein innerer Konflikt mehr stattfindet.⁹² Dass die unterschiedlichen Charaktere trotzdem voneinander getrennte Stände repräsentieren, macht sich paradigmatisch in der Gestaltung der zu Anfang rein komisch geprägten *Finali* bemerkbar, in denen *Parti serie* vorerst nur sehr selten auftraten. Die etwa seit 1750 nachweisbaren *Finalensembles* entwickelten mit der Zeit mit dem Ketten- und dem Rondofinale zwei unterschiedliche Formschemata, in dessen Ablauf sich nach einem festgelegten Muster Aktion und Expression sowie Dialog- und Ensemblesang abwechseln. Gleichzeitig folgen sie oftmals, aber nicht immer, nachvollziehbaren Tonartenschemata.⁹³ Für die Wichtigkeit der *Finali* für die Dramaturgie der komischen italienischen Oper spricht, dass sie im späten 18. Jahrhundert teilweise gut ein Viertel der Gesamtlänge eines Werks ausmachen können. Dass sie von den Zeitgenossen*innen als schematisch-normativ – „*per teatrale domma*“⁹⁴ – wahrgenommen wurden, zeigt beispielsweise ein Blick in Lorenzo Da Pontes *Memoiren*, in denen das wohl bekannteste und oft zitierte zeitgenössische Resümee über das Finale der italienischen Oper zu finden ist.⁹⁵ Ein weiterer integraler und konstitutiver Bestandteil der *Opera buffa* ist die Introduction, in welcher im Gegensatz zum Eröffnungsrezitativ des *Dramma per musica* in einer Ensemblekonstellation der Konflikt der jeweiligen Handlung exponiert wird. Im Gegensatz zu den *Finali*, die mit dem Kettenfinale und dem Rondofinale im Laufe der Zeit zwei zwar veränderliche, aber dennoch recht regelmäßige normative Schemata ausbildeten, haben die Introductionen teils sehr unterschiedliche formaldramaturgische Anlagen, die sich am dramatischen Fluss der jeweiligen

⁹¹ Mary Hunter: „Some representations of opera seria in opera buffa“, S. 105, in: *Cambridge Opera Journal* 3/2 (1991), S. 89–108.

⁹² Ebd.

⁹³ Eine systematische und wirklich profunde Einführung in das Phänomen der *Opera buffa*-*Finali* bietet John Platoff: *Music and Drama in the ‚Opera Buffa‘ Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna, 1781–1790 (Austria)*, Dissertation University of Pennsylvania 1984, dessen Ergebnisse in John Platoff: „Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale“, in: *Journal of Musicology* 8/2 (1989), S. 191–230 komprimiert wurden. Eine gute, historisch fundierte Ergänzung zu diesen systematischen Darstellungen liefert auch Daniel Heartz: „The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera“, in: *Proceedings of the Royal Musicological Association* 104 (1977–1978), S. 67–78.

⁹⁴ Lorenzo Da Ponte: *Memorie di Lorenzo Da Ponte in tre volumi*, scritte da esso. Bd. 1 Teil 2, New York: Gray & Bunce 1829, S. 52.

⁹⁵ Da Ponte: *Memorie*, S. 51.

Konfliktexposition orientieren.⁹⁶ Sowohl Finali als auch Introduktionen sind dabei Unterformen des Ensembles, also denjenigen Szenen einer Opera buffa, in denen mindestens eine und meist drei bis sechs Personen gleichzeitig singen und miteinander interagieren. Als Binnenensembles werden dementsprechend diejenigen Ensembles bezeichnet, die im Verlauf der Akte stehen. Im Verlauf der Entwicklung der Opera buffa ist eine Zunahme dieser Binnenensembles zu beobachten.

In Bezug auf die Arie in der Opera buffa lässt sich festhalten, dass die einzelnen Arien-
texte und deren Vertonungen für gewöhnlich eine enge Verbindung aufweisen.⁹⁷ Ein gesangliches Spezifikum einiger Rollen ist das sogenannte Buffo-Parlando, also das häufige Repe-
tieren einzelner Verse oder Wörter auf ein und demselben oder auf direkt benachbarten
Tönen, um damit emotionale Erregungszustände, Verwirrung oder Unverständnis musi-
kalisch erfahrbar werden zu lassen. Vor allem die komische Oper neapolitanischer
Provenienz integrierte von Zeit zu Zeit auch Niesen und Stottern, Nachahmungen von Tier-
lauten oder Werkzeugen oder andere Lautmalereien in die Arien einzelner Figuren.

Besonders in den Anfängen der Opera buffa war deren Spielort für gewöhnlich das
öffentliche Opernhaus, an den europäischen Adelshöfen verbreitete sich die komische Oper
erst sukzessive. Im Gegensatz zur repräsentativen Opera seria weist die Opera buffa einen
starken Bezug zum Karneval auf, der eine ihrer Hauptspielzeiten bildete und auf den sie sich
auch häufig dramaturgisch bezog: Werke wie *Il mondo della luna* oder *Il Socrate immagi-
nario* schildern ganz unverblümt das Bild einer verkehrten, auf den Kopf gestellten Welt.
Diese karnevaleske Umkehrung wurde jedoch am Ende eines jeden Werks wieder aufgelöst,
wobei Wiederherstellung des Ausgangszustands letztlich die soziale Ordnung bestätigt.⁹⁸
Mit dem meist mittels eines sentenzhaften Schlusschors paradigmatisch vermittelten, obliga-

⁹⁶ Mary Hunter schafft es, in dem von ihr untersuchten Repertoire der Wiener Oper buffe zwischen 1770 und 1790 eine ternäre Grundstruktur auszumachen, die aus einer mehr oder weniger statischen Schilderung der jeweiligen Situation, gefolgt von einem „minor imbroglio“, einer Verkomplizierung der Situation und schlussendlich mit einem Ensemble endet. Mary Hunter: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A poetics of Entertainment*, Princeton: Princeton University Press 1999, S. 197–210.

⁹⁷ Wo die dramaturgische Funktion der Seria-Arie absolut ist und Einfluss auf die Handlung nehmen will, vermittelt die Buffa-Arie vielmehr zwischen Drama und Musik, was sie gattungsgeschichtlich im Gegensatz zur vielmehr selbständigen Entwicklung der Seria-Arie zu einem wesentlichen Bestandteil der Entwicklung der Opera buffa macht. Siehe hierzu den Abschnitt „18. Jahrhundert – Andere Ariengattungen – Musikalische Komödie“ in Helga Lühning: Art. „Arie“, in: Laurenz Lütken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47764>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020. Zur Bedeutung der Opera buffa als immanent musikalischer Komödie siehe seinerzeit Wolfgang Osthoff: „Die Opera buffa“, in: Wulf Arlt u.a. (Hrsg.): *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bd.1, Bern / München: Francke 1973, S. 678–743.

⁹⁸ Besonders prägnant werden diese konservativen Rahmenbedingungen der Opera buffa in Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 52–70 geschildert.

torischen Lieto fine wird also nicht wie in der Seria der Sieg der Vernunft über die äußeren Umstände gefeiert, sondern der Sieg der Gemeinschaft über das Individuum und die nach der karnevalesken Verdrehung sozialer Normen notwendige Rückkehr zur Normalität.⁹⁹ Dass auch die Opera buffa einem oftmals stereotypisiert-gleichbleibendem, schematisch-normierten Aufbau folgte, der den Konventionen der Opera seria nur wenig nachsteht, zeigt ein Blick in das Vorwort der Gesamtausgabe von Lorenzis Libretti:

„E finalmente il barbaro sistema introdotto nella condotta di tai Drammi; cioè d’una apertura dell’Opera sempre a più voci, e chiassosa; una cavatina per prima uscita della prima Buffa, o un duettino di primo incontro tra lei, e il primo Buffo; un terzetto, quartetto, o quintetto nella quarta, o quinta scena dell’Opera, che mette delle volte in grande imbarazzo il Poeta, per non essere ancora sviluppata la catastrofe del soggetto dell’Opera e perciò mancante d’interesse; la penultima aria poi dell’Atto del primo Buffo, l’ultima per la prima Buffa; si conchiude finalmente l’Atto primo con un finale di sette, o otto scene, quale poi deve terminarsi, con un ripieno, in cui tutti gli Attori diranno le stesse parole, siano o no confacenti al loro carattere, facendo colle voci, e strumenti una rumorosa sinfonia con imitazioni, canoni, fughe e strette, onde con grandi rumori, e grida termini l’Atto: si cala il sipario, come se tutto fosse terminato, e dopo un quarto d’ora si rialza, cominciando l’atto secondo: dopo breve scena deve cantar l’ultima parte, che dicesi l’aria del sorbetto; indi per lo più un duetto tra i due Buffi; poi un’aria del Tenore col recitativo strumentato; finalmente un altro pezzo concertato tra i primi personaggi, e terminare con un finale simile al primo. Nell’ultimo atto poi, ch’esser deve brevissimo [...] terminar tutta l’azione con un Duetto tra la prima Buffa, ed il Buffo, i quali debbono assolutamente sposarsi insieme.“¹⁰⁰

Diese beiden gegensätzlichen Systeme der italienischen Oper im Settecento wurden vor allem von der frühen deutschsprachigen Musikwissenschaft wiederholt zu zwei distinkten Gattungen verabsolutiert, nämlich in die Opera buffa und in die Opera seria;¹⁰¹ häufig wurde dabei das *Dramma per musica* grundsätzlich mit der Opera seria und das *Dramma giocoso per musica* mit der Opera buffa gleichgesetzt. In der historischen Praxis waren die beiden Gattungsbegriffe allerdings im Regelfall nur insofern relevant, als dass sie die Kategorien für die ästhetische Diskussion über die italienische Oper als Form des Schauspiels bildeten.

⁹⁹ Siehe hierzu beispielsweise Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 71–72.

¹⁰⁰ Giambattista Lorenzi: *Opere teatrali di Giambattista Lorenzi Neapolitano. Accademico Filomate: tra Costanti Eulisto e tra gli Arcadi di Roma Alcesindo Misisaco*, Bd 2., Neapel: Flautina 1813, S. IV–V.

Siehe des Weiteren auch Daniel Brandenburg: „Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)“, S. 232–233, in: Francesco Cotticelli / Paologiovanni Maione (Hrsg.): *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 225–243.

¹⁰¹ Diese Tendenz findet sich aber auch heute immer noch in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Oper, so beispielsweise in Gloria Staffieri: *L’opera italiana*, in deren Kapitelüberschrift „L’opera ‚decostruita‘: dalla mescolanza alla divisione dei generi“ und dem darauffolgenden Kapitel die Existenz zweier trennbarer Gattungen anklingt, wobei sie letztlich aber ähnliche Schlüsse wie diese Arbeit zieht.

In zeitgenössischen Partituren findet man die beiden Begriffe Opera seria und Opera buffa noch ab und an, die am literarischen System orientierten Librettodrucke enthalten jedoch im Regelfall andere architektonische Bezeichnungen – offenbar bevorzugten die Textbuchdichter die Termini *Dramma per musica* sowie *Dramma giocoso*.

Auch das Produktionssystem der italienischen Oper im Settecento orientiert sich sozioökonomisch an der Zweiteilung zwischen Opera seria und Opera buffa, so spezialisierten sich die einzelnen öffentlich betriebenen und an ökonomischen Bedingungen orientierten Opernhäuser im Gegensatz zu Aufführungen an Adelshöfen¹⁰² auf entweder komische oder tragische Werke.¹⁰³ Ein Grund dafür sind die Bühnenbilder, Requisiten oder die etwaige Bühnenmaschinerie, die von materialökonomischer Seite zu einer Spezialisierung der Häuser auf entweder Buffa oder Seria und eine Ausdifferenzierung in der Produktion führte.¹⁰⁴ Auch hinsichtlich der Personalpolitik war eine Konzentration auf Buffa oder Seria üblich und sinnvoll, da sich die einzelnen Sänger*innen vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf entweder das Buffa- oder das Seria-Fach beschränkten.¹⁰⁵ Die Kastratensänger als Stars der *Drammi per musica* traten in der komischen Oper überhaupt nicht in Erscheinung, umgekehrt waren die gesanglichen Anforderungen an Sängerklassen der Buffa, wie die aus der *Commedia all'improvviso* über die Intermezzi in die Opera buffa übernommenen Soubretten als spezialisierte Dienerinnenrollen,¹⁰⁶ deutlich andere als die der Heroinnen der Opera seria. Für die Impresari war es im Regelfall wirtschaftlich nicht möglich, gleich zwei feste Sängeresembles, eines für die Opera buffa und eines für die Opera seria, an ihren Häusern zu beschäftigen. Die eindeutige Klassifizierung

¹⁰² Daniel Brandenburg schreibt zum Aufführungskontext von *Opere serie* und *Opere buffe* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: „Dort, wo die gesellschaftlichen Verhältnisse weniger hierarchisch oder die wirtschaftlichen Verhältnisse des regierenden Fürsten beschränkter waren, etablierte sich das Nebeneinander der beiden Genera in der Regel selbstverständlicher als dort, wo das Vorhandensein mehrerer Theater eine Ausgrenzung der komischen Sparte ermöglichte.“ Ebd., S. 229–230.

¹⁰³ Siehe beispielsweise Goldoni: *Mémoires de M. Goldoni*, S. 36. „Le Théâtre de Saint Jean-Christophe étoit alors le premier de la ville, où l'on donnoit les grands Opéras, ou débuta Métastase par ses Drames, et Farinello, Faustine e la Cozzoni, dans le chant. Aujourd'hui c'est celui de Saint Benoît qui a pris le premier rang. Les six autres s'appellent Saint Samuel, Saint Luc, Saint Ange, Saint Cassian et Saint Moïse. De ces sept Théâtres, il y en a ordinairement deux de grands Opéras, deux d'Opéra comique et trois de Comédies.“ Ebd.

¹⁰⁴ Siehe hierzu beispielsweise Mercedes Viale Ferrero: „Theater und Bühnenraum“, insbes. S. 10–20, in: Lorenzo Bianconi / Giorgio Pestelli (Hrsg.): *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 5, Laaber: Laaber 1991, S. 9–165.

¹⁰⁵ Als aufschlussreiche Auflistung/Darstellung der Thematik sei der „Indice dei cantanti“ in Sartoris Librettokatalog empfohlen, der einen Einblick in die Sänger und ihr Repertoire bietet. Siehe Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bd. 7: *Indici – 2. Cantanti*. Cuneo: Bertola & Locatelli 1993. Siehe darüber hinaus beispielsweise Beth L. Glixon / Jonathan E. Glixon: *Inventing the Business of Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford: Oxford University Press 2006 (AMS Studies in Music), v.a. S. 173–214.

¹⁰⁶ Strohm: *Die italienische Oper*, S. 116–117.

einzelner Fächer im Produktionssystem und ihre feste Zuordnung zu der Sphäre entweder der Opera buffa oder der Opera seria wird auch aus der zeitgenössischen Unterteilung der einzelnen Charaktere in Parti serie, Parti semiserie oder Parti buffe sichtbar.¹⁰⁷ Wenn ein Komponist¹⁰⁸ (bzw. Librettist) von einem Impresario den Auftrag für eine neue Oper erhielt, musste er sich neben den inhaltlich und dramaturgisch relevanten Determinanten also auch an den sozioökonomischen Bedingungen des öffentlichen Theatersystems orientieren.

Vereinfacht ausgedrückt bewegte sich die italienische Oper im 18. Jahrhundert zumindest bis zu einem gewissen Grad in einem wechselwirkenden Spannungsfeld aus einem prinzipiell binärem, aber trotzdem durchlässigen Produktionssystem und einer sich ab ungefähr dem Beginn des Jahrhunderts etablierenden und zunehmenden Trennungstendenz der im 17. Jahrhundert noch freier gemischten Stilebenen und damit einhergehend einer Ausprägung einer musikalischen Komödie und einer musikalischen Tragödie, die jeweils unterschiedliche ästhetische und dramaturgische Ansprüche verfolgten. Ab circa der Mitte des Jahrhunderts kam es jedoch zu einem sukzessiven Paradigmenwechsel, der sich in der zunehmenden Entwicklung neuer Spielarten der italienischen Oper manifestierte, in denen die musikalische Komödie und die musikalische Tragödie konvergierten und ihre Stilebenen und einzelnen Komponenten auf unterschiedliche Art vermischt und miteinander kombiniert wurden.¹⁰⁹ Bereits mit der Übernahme von Elementen aus dem *Dramma per musica* – wie beispielsweise der bezüglich der Stilhöhe angepassten Parti serie – durch das *Dramma giocoso* zeigte sich die Flexibilität der Opera buffa, sich dramaturgisch, formal und dadurch implizit auch inhaltlich weiterzuentwickeln. Einen weiteren, im Wesentlichen aus dem Fran-

¹⁰⁷ Auf diese Weise unterteilte beispielsweise Carlo Goldoni die Rollen einiger seiner *Drammi giocosi per musica*. Siehe zu dieser Thematik beispielsweise Reinhard Wiesend: „Exkurs zur Geschichte der Rollenbezeichnungen“, S. 91–93, in: Wolfgang Osthoff / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Mozart e la drammaturgia veneta. Mozart und die Dramatik des Veneto. Bericht über das Colloquium Venedig 1999*, Tutzing: Schneider 1996 (Mozart-Studien 6), S. 91–93. Dass die musiktheatrale Realität auch deutlich präziser und kompliziertere Rollen aufwies, zeigte Gianni Cicali: *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*. Florenz: Casa Editrice Le Lettere 2005, insb. S. 9–35. Dennoch gab es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr Fälle, in denen Sängerinnen aus Buffa-Ensembles sowohl männliche als auch weibliche und sowohl komische als auch heroische Rollen darzustellen hatten, was auf die Versatilität der Buffa-Sängerinnen schließen lässt. Paologiovanni Maione: „Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707–1750)“, S. 189, in: Francesco Cotticelli / Paologiovanni Maione (Hrsg.), *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 153–225.

¹⁰⁸ Selbst viele Komponisten spezialisierten sich – natürlich oftmals mit Ausnahmen – auf eine der beiden Richtungen, so konzentrierten beispielsweise Scarlatti, Vinci, Hasse oder auch Porpora ihre Kompositionstätigkeit auf die tragischen Libretti, meist auf die von Zeno oder Metastasio, andere Komponisten wie Galuppi, Piccinni, Paisiello oder Cimarosa erarbeiten sich ihren Ruf oft europäischer Reichweite hingegen hauptsächlich im Bereich der komischen Oper.

¹⁰⁹ Siehe zum Beispiel diverse sehr gute Aufsätze des Sammelbands Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden. Colloquium Rom 1978*. Laaber: Laaber 1982.

zösischen stammenden Einfluss brachten die verschiedenen Strömungen des Sentimentalen, die zwischen Buffa und Seria changieren.¹¹⁰ Diese larmoyanten Tendenzen manifestierten sich in der Opera buffa ab circa 1760 und bereiteten den Weg zum „terzo genere“, also der sogenannten Opera semiseria, vor.¹¹¹

Ein erster Schritt in diese Richtung ist Goldonis *La Cecchina ossia La buona figliuola*¹¹² (Piccinni, Rom 1760), das grundsätzlich noch ein charakteristisches *Dramma giocoso* mit einigen larmoyanten Elementen und noch keine archetypisch sentimentale Oper ist. Die durch Mesalliance zwischen der Dienerin Cecchina und dem Marchese della Conchiglia motivierten stimmlichen Anforderungen an die jeweiligen Rollen, die Integration formaler Neuerungen wie beispielsweise der Da capo-Arie oder die dramaturgisch motivierte melodische Einfachheit einzelner Arienvertonungen waren aber ein wichtiger Schritt in Richtung einer Synthese von Opera buffa und Opera seria. Ausgehend von dieser Oper entwickelte sich gewissermaßen eine Mode sentimentaler Opern, die in ganz Europa rezipiert wurden.¹¹³ So entstanden in Venedig ab circa 1770 zahlreiche einaktige Werke mit grundsätzlich sentimentalem Charakter, die stark von der zeitgenössischen Comédie larmoyante und der Opéra comique beeinflusst waren.¹¹⁴ Das Paradigma der sentimental italienischen Oper¹¹⁵ aber ist die Übersetzung der Opéra comique *Nina ou La folle par amour* (Marsollier, Dalayrac, Paris 1786), die *Commedia per musica Nina, ossia La pazza per amore*¹¹⁶ (Carpani/Lorenzi, Paisiello, Neapel 1788). In dem Werk, das weitestgehend ohne

¹¹⁰ Vergleiche hierzu Stefano Castelvechi: *Sentimental opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 38, Fn. 93 sowie S. 94.

¹¹¹ Gallarati, *Musica e maschera*, S. 135.

¹¹² Zu den Qualitäten, zur Entstehung und zur Wirkungsgeschichte siehe beispielsweise Castelvechi: *Sentimental opera*, S. 13–40; Strohm: *Die italienische Oper*, S. 265–277 sowie als einführende Aufsätze mit verschiedenen Schwerpunkten Jürg Stenzl: „Una povera ragazza‘ – Carlo Goldonis ‚La buona figliuola‘ in Niccolò Piccinis Vertonung“, in: Jürgen Maehder / Jürg Stenzl (Hrsg.): *Zwischen Opera Buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main u.a.: Lang 1994 (Perspektiven der Opernforschung 1), S. 81–97 oder William Holmes: „Pamela Transformed“, in: *Musical Quarterly* 38/4 (1952), S. 581–594.

¹¹³ Siehe zum Beispiel Gallarati, *Musica e maschera*, S. 135.

¹¹⁴ Lucio Tufano: „Da Nina a Belisa: Contagi veneziani (1788–1794)“, in: Emilio Sala (Hrsg.): *L’Opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787–1795 del Teatro Arciduciale di Monza. Musicalia 3* (2006), Pisa / Rom: Serra 2006, S. 119–148, aber auch Arnold Jacobshagen: *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart: Steiner 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57).

¹¹⁵ Stefano Castelvechi: „From Nina to Nina: Psychodrama, absorption and sentiment in the 1780s“, S. 92, in: *Cambridge Opera Journal* 8/2 (1996), S. 91–112.

¹¹⁶ Siehe zu dieser Oper beispielsweise Castelvechi: *Sentimental opera*, S. 161–187 sowie ergänzend Castelvechi: *From Nina to Nina* und Friedrich Lippmann: „„Il mio ben quando verrà“. Paisiello creatore di una nuova semplicità“, in: *Studi musicali* 19/2 (1990), S. 385–405. Die Einfachheit der Melodieführung, die in der neapolitanischen Oper generell gepflegt wurde, hat ihren Ursprung auch in der französischen Oper. Inwiefern ein Zusammenhang zwischen dieser simplifizierten Melodik und derjenigen der „erneuerten“ Opera seria besteht, wäre eine Fragestellung für weitergehende Forschungen.

die typischen komischen Elemente der *Commedia per musica* auskommt, spiegelt sich die Tendenz des bürgerlichen Trauerspiels, nicht-adlige Personen in tragischen Situationen darzustellen,¹¹⁷ ohne dabei von der Tradition des *Lieto fine* abzuweichen. Der durch Liebeskummer hervorgerufene Wahnsinn der Protagonistin, die Einaktigkeit und die freie Ariengestaltung weisen deutlich auf die Entwicklung der *Opera semiseria* im beginnenden 19. Jahrhundert hin, in der das Nebeneinander von Komik und Tragik, wenn auch nicht als konstitutives Element vorhanden, so doch zumindest spürbar ist.¹¹⁸

Eine weitere Opernform, die weder *Opera buffa* noch *Opera seria* eindeutig zugerechnet werden kann und die ein Konzept eines strikt dichotomen Operngattungssystems im 18. Jahrhundert ebenso sprengen würde, ist die *Tragicommedia per musica* bzw. das *Dramma tragicomico*, das derzeit allerdings noch relativ wenig erforscht ist.¹¹⁹ Einer der Gründe für die fehlende Beschäftigung mit der Thematik dürfte in der nicht einheitlichen Verwendung des Begriffs der Tragikomödie zu suchen sein, die für eine Erforschung fundamentale Schwierigkeiten mit sich bringt.

Es dürfte ein durchaus kompliziertes und problematisches Unterfangen sein, allgemeingültige Kriterien herausarbeiten zu wollen, die allen italienischen tragikomischen Opern gerecht werden, da wie schon in den tragikomischen Sprechdramen strukturell äußerst unterschiedliche und über einen langen Zeitraum hinweg nachweisbare Opern mit dieser Bezeichnung versehen wurden, wie dies übrigens bei der italienischen heroisch-komischen Oper auch der Fall ist. Dies wird schon bei Karl Guthke deutlich, der die als tragikomisch bezeichneten Werke in vier unterschiedliche Kategorien einteilt:

¹¹⁷ Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

¹¹⁸ Zur Mischung von Komik und Tragik in den sentimental Opern siehe beispielsweise Castelveccchi: *Sentimental opera*, S. 13 und zur *Opera semiseria* sei auf die Monographie von Arnold Jacobshagen: *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart: Steiner 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57) hingewiesen.

¹¹⁹ Glücklicherweise ändert sich dies zunehmend. So untersucht beispielsweise Konstantin Hirschmann in seiner Masterarbeit am Beispiel der *Tragicommedia Don Chisciotte in Sierra Morena* einige spannende Aspekte der tragikomischen Oper. Konstantin Hirschmann: *Die Tragicommedia Pietro Pariatis und Francesco Contis und ihre Rezeption in Norddeutschland am Beispiel des ‚Don Chisciotte in Sierra Morena‘*, Masterarbeit Universität Wien 2016. Zudem entsteht mit dem Post-Doc-Forschungsprojekt „Tragicommedia in musica. Entstehung, gattungsbezogene Merkmale und Wirkung der ‚genera mixta‘ vor Metastasio (ca. 1690–ca. 1730)“ von Livio Marcaletti (Universität Bern / Universität Wien) derzeit die lange überfällige Grundlagenforschung zur italienischen tragikomischen Oper.

„Erstens: Stücke mit *dramatis personae* aus verschiedenen Ständen. Zweitens: Stücke, die den der Tragödie zukommenden Stil mit dem der Komödie vermischen, dazu diejenigen, die einen tragischen Stoff (*argumentum tragicum*) in der ungezwungenen Sprache der Komödie (*oratio comica*) behandeln oder umgekehrt. [...] Drittens, Dramen, die komische und ernsthafte Episoden [...] zusammenwürfeln [...]. Viertens, ein ernstes, potentiell tragisches Stück mit glücklichem Ausgang.“¹²⁰

Die ersten drei Kategorien treten in unterschiedlicher Ausprägung meist zusammen auf und sind nur schwer voneinander zu trennen; nur die letzte Kategorie, also das *lieto fine*, kann als originäres Merkmal der Tragikomödie auch separat von den drei anderen Kategorien Verwendung finden.¹²¹ Auch die tragikomischen italienischen Opern des 18. Jahrhunderts zeichneten sich im Regelfall durch ein Nebeneinander von Tragik und teils auch farcenhafter Komik und damit durch eine wie auch immer geartete Vermischung der hohen und niedrigen Stilebene aus, womit allerdings noch keine Aussage über das vorherrschende Element getroffen ist.¹²² Nicht in allen Fällen ist Arnold Jacobshagen zuzustimmen, im *Dramma tragicomico* wären „Elemente der seria-Parodie besonders ausgeprägt“,¹²³ meist ist dies tatsächlich, wie noch zu zeigen sein wird, ein in der Tradition der heroisch-komischen Epen verwurzeltes Charakteristikum des Wiener *Dramma*. Ähnlich wie im *Dramma eroicomico* und in der frühen neapolitanischen komischen Oper ist auch im *Dramma tragicomico* aber eine oftmals scharfe gesellschaftspolitische Kritik zu erkennen.

Der französische Ästhetiker Charles Batteux schrieb in seinem Werk *Cours de belles lettres ou principes de la littérature* (1747–1750) über die Ausgestaltung der Gattungen und ihrer Bezeichnungen in Bezug auf die individuellen Leistungen:

¹²⁰ Karl Guthke: *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968, S. 20–21.

¹²¹ Wenn man diese Kategorie wirklich ernst nehmen würde, würde sie sogar Metastasios Libretti umfassen, deren Seriahandlung mit einem *lieto fine* beschlossen wird.

¹²² Im Laufe der Quellenforschung zum *Dramma eroicomico* im Vorfeld dieser Arbeit bin ich immer wieder auch auf *Drammi tragicomici* des späten 18. Jahrhunderts gestoßen. Beim *Dramma tragicomico* handelt es sich meinem Wissensstand und Verständnis nach nicht um eine Ausprägung des (vielfach auch sentimental) *Dramma giocoso*. Dies bedeutet im Umkehrschluss jedoch nicht automatisch, dass es sich um *Drammi per musica* mit komischen Aspekten handele. Siehe Arnold Jacobshagen: „Genera mixta – Heroisch-komische und tragisch-komische italienische Libretti an österreichischen Bühnen des späten 18. Jahrhunderts“, S. 98, in: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hrsg.): *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*, Hildesheim u.a.: Olms 2005, S. 85–103.

¹²³ Jacobshagen: *Opera semiseria*, S. 31. Die Aussage, der Typus des *Dramma tragicomico* sei ein Phänomen vorwiegend des späten 18. Jahrhunderts, ist letzten Endes zu kurz gegriffen: Nicht nur in Venedig begegnen im Seicento vereinzelt Werke mit dieser Bezeichnung, auch in Wien war das *Dramma tragicomico* bis circa 1740 auf der Opernbühne anzutreffen. Für diese Hinweise bin ich Konstantin Hirschmann und Livio Marcaletti zu Dank verpflichtet.

„Ainsi chaque sujet doit se faire à lui-même une forme & une nature particulière, et qui fasse de chaque ouvrage comme une espèce à part. Cela se trouve dans presque toutes les Poésies. Les Epopées, les Tragédies, les Comédies, sont toutes si différentes les unes des autres, elles sont composées d'éléments si disparates, il y a tant d'alliage même dans ces éléments, qu'il ne reste quelquefois de commun dans la même espèce, que le nom. Les tems, les lieux, les mœurs, la religion, ensuite le génie de l'Auteur, le tour de son imagination, ses passions habituelles, enfin la configuration même du sujet, le point où on le prend, tout cela emporte tellement sur la nature du genre, qu'il ne seroit presque point reconnoissable sans le secours du titre qu'on lui donne.“¹²⁴

Dieses Zitat weist auf ein grundsätzliches Problem hin, das den Zeitgenossen im 18. Jahrhundert offenbar auch schon bewusst gewesen sein muss, dass nämlich strukturell völlig unterschiedliche Werke mit der gleichen Gattungsbezeichnung versehen wurden. Wie bereits festgestellt ist schon die Verwendung der Begriffe Opera buffa und Opera seria als solche problematisch, da diese Termini im 18. Jahrhundert hauptsächlich im Bereich der Rezeption der Werke – wie zum Beispiel Mozarts *Don Giovanni* in dessen Werkverzeichnis – oder in den Musikhandschriften verwendet wurden. Nur in den seltensten Fällen wurde die Bezeichnung „Opera buffa“ tatsächlich auf einzelne Libretti angewandt: Nino Pirotta wies anhand von Taddeo WIELs Librettokatalog der venezianischen Opern im 18. Jahrhundert auf lediglich fünf Opern mit der Bezeichnung Opera buffa hin, die alle von einem einzelnen Librettisten, nämlich Carlo Lanfranchi Rossi, stammen und zwischen 1779 und 1788 entstanden sind.¹²⁵ Neben den üblichen Bezeichnungen *Dramma giocoso per musica*¹²⁶ und *Commedia per musica* existiert eine Fülle anderer Bezeichnungen für Werke mit grundsätzlich komischem Charakter wie *Divertimento comico*, *Scherzo comico*, *Opera bernesca*, *Farsa* oder *Farsetta per musica*. Zwar wird aus allen die grundsätzliche Stoß-

¹²⁴ Charles Batteux: *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature*, Bd. 2, Paris: Desaint et Salant 1753², S. 8.

¹²⁵ Nino Pirotta: „The traditions of Don Juan Plays and Comic Operas“, S. 66, in: Proceedings of the Royal Musical Association 107 (1980–1981), S. 60–70. Die entsprechenden Einträge finden sich in Taddeo WIEL: *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701–1800)*, Venedig: Visentini 1897, N.895-6 (1779), N.920 (1781), N.932 (1782), N.1026 (1788).

¹²⁶ Noch im ausgehenden 17. Jahrhundert, dessen Opern wie beschrieben im Regelfall keine klare Trennung der Stilebenen kannten, sind Opern entstanden, deren Bezeichnungen unterschiedlichste Ausprägungen wie *Opera tragicomica*, *Tragicomedia eroico-pastorale* oder *Opera serioridicola*, die dem Publikum bereits die zu erwartende Mischung von Komik und Tragik andeuten. In diese Zeit fällt auch die erstmalige Verwendung des Begriffs *Dramma giocoso per musica* im Vorwort zu Giovanni Cosimo Villifranchis Oper *L'ipocondriaco* (Florenz 1695), den Goldoni später für seine Werke aufgreifen würde. Im Gegensatz zum *Dramma per musica*, das sinngemäß als Dramentext für die Musik, also ohne weiterführende, die Stilhöhen der einzelnen Werke präzisierende Attribute wie komisch oder tragisch versehen, übersetzt werden sollte, weist das hier vorhandene Adjektiv *giocoso* von vorneherein auf den Lustspielcharakter der jeweiligen Werke hin und ist mitnichten als reine Gegenüberstellung der Begriffe *Dramma*-Dramatisch und *Giocoso*-Lustig zu und somit als Verweis auf eine vermeintliche Gattungsmischung egal welcher Art zu interpretieren. Die Bezeichnung *Dramma giocoso* lässt also noch nicht automatisch auf eine Mischung von Tragik und Komik schließen.

richtung und damit die Zugehörigkeit zur (musikalischen) Komödie deutlich, jedoch ist anhand der einzelnen Bezeichnungen keine Aussage über die Art oder den Grad einer eventuellen Einbindung tragischer, pathetischer oder heroischer Elemente, die Aktzahl, die Personenzahl oder die grundsätzliche dramaturgische Ausgestaltung im jeweiligen Werk möglich. Das gleiche gilt natürlich auch für die musikalische Tragödie, bei der abgesehen vom metastasianischen *Dramma per musica* mit seiner maximal restriktiven Normativität Gattungsbezeichnungen nicht eindeutigen Aufschluss über die jeweilige präzise Ausgestaltung der Werke geben. Allerdings sind auch im Bereich des *Dramma per musica* sind Werke mit gleicher Gattungsbezeichnung im Zeitverlauf teils deutlichen Veränderungen unterworfen: Es ist schwer vorstellbar, dass sich die Struktur von Opern wie *Erismena* (Aureli, Cavalli, Venedig 1656), *Didone abbandonata* (Metastasio, Erstvertonung durch Sarro, Neapel 1724), *Paride ed Elena* (Calzabigi, Gluck, Wien 1770) oder *Otello* (Berio, Rossini, Neapel 1816) so sehr ähnelt, dass sie problemlos mit der gleichen Gattungsbezeichnung firmieren könnten. Dies soll natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass trotzdem ein Gattungsvertrag vorhanden war und ein*e Opernbesucher*in zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Operngeschichte von Werken mit der Bezeichnung *Dramma per musica* durchaus gleichbleibende dramaturgische Muster erwarten durfte.¹²⁷ Auf der anderen Seite ist berechtigterweise die Frage aufgeworfen worden, ob mit den einaktigen *Opere serie* – *Azioni teatrali*, *Componimenti drammatici*, *Serenate*, *Feste teatrali* oder ähnlichen – immer unterschiedliche und dezidiert voneinander zu trennende Gattungen deklariert werden können oder sollen, allein schon aufgrund der Tatsache, dass es unmöglich sein dürfte, diese als distinkte Gattungen mit exakten Gattungsgrenzen zu beschreiben.¹²⁸

Zusätzlich erschwert wird die Diskussion bezüglich terminologisch präziser Gattungsbezeichnungen durch die Etikettierung einzelner Werke mit unterschiedlichen archi-textuellen Angaben. Arnold Jacobshagen weist beispielsweise – wenngleich für das beginnende 19. Jahrhundert – auf Carlo Coccias *Clotilde* hin, die in der Spielzeit 1819 sowohl als *Opera seria* (Arezzo), als *Opera semiseria* (Perugia, Forli, Siena), als *Opera buffa* (Pisa, Livorno), als *Dramma giocoso* (Modena) oder ohne präzisierende Attribute lediglich als *Opera* (Cremona) gegeben wurde.¹²⁹ Offensichtlich waren also Gattungsbezeichnungen in der historischen Rezeption nicht immer eindeutig spezifischen, aus dramaturgisch sehr ähnlichen Opern bestehenden Werkgruppen zugewiesen. Man kann an diesem Punkt

¹²⁷ Siehe die Diskussion des Gattungsvertrags in Kapitel 2.1.1.

¹²⁸ Calella: „Kleinere szenische Gattungen“, S. 63.

¹²⁹ Jacobshagen: *Opera semiseria*, S. 64–65.

natürlich davon ausgehen, dass eine Opera semiseria mit ihren verschiedensten Ausprägungen von Komik und Tragik von unterschiedlichen Opernhäusern unterschiedlich interpretiert werden konnte, je nachdem, in welcher Spielzeit und in welchem Kontext das jeweilige Werk aufgeführt werden sollte. Zudem besteht die für jeden Fall einzeln zu untersuchende Möglichkeit, dass bei der Überarbeitung einer Oper für eine neue Produktion in einer anderen Stadt oder bereits bei verschiedenen Aufführungen eines Werks in der gleichen Spielstätte ihr Charakter maßgeblich verändert worden ist. Dennoch ist es bemerkenswert, dass Merkmale einer dieser Pole bei verschiedenen Aufführungen offenbar so verschieden wahrgenommen wurden, dass das entsprechende Werk als Opera seria und gleichzeitig als Opera buffa firmieren konnte.

Es darf als Sonderfall der Musikgeschichte gelten, dass in der Oper das Libretto als literarisches Medium sowie die Partitur als in erster Linie musikalisches Medium im Regelfall getrennt voneinander vorliegen. Beiden ist für gewöhnlich gemein, dass sich auf den Deckblättern häufig nicht nur der Titel, der Ort und das Jahr der Aufführung, sondern auch ein architextueller Hinweis, eine Gattungsbezeichnung finden lässt. In einigen Fällen ist zu beobachten, dass die Gattungsbezeichnung im Libretto und in der Partitur voneinander abweichen, wodurch eine eindeutige Identifikation der Gattung des jeweiligen Werks schwierig wird. Erschwerend kommt hinzu, dass die Gattungsbezeichnung das jeweilige Werk zudem nicht immer korrekt abbilden. Arnold Jacobshagen stellte in diesem Zusammenhang ganz zu Recht fest, dass die italienische Oper die strikte terminologische Trennung zwischen heroischen, pastoralen und komischen Gattungen im Grunde nicht kennen würde. Das Problem der Gattungsmischung adressierend führte er davon ausgehend aus, dass erst

„durch die Festigung einer dualistischen Gattungskonzeption, deren Gegenpole das *Dramma per musica* und die *Opera buffa* mit jeweils spezifischen, untereinander nicht kompatiblen Produktionsbedingungen und gesellschaftlich in zunehmendem Maße getrennten Zielgruppen bildeten, [...] die Mischung von Ernstem und Komischen zur ästhetischen Ausnahmeerscheinung [wurde], für die sich im späteren 18. Jahrhundert wieder relativ deutlich profilierte Formen ausbildeten.“¹³⁰

¹³⁰ Arnold Jacobshagen: „*Dramma eroicomico*, *Opera buffa* und *Opera semiseria*“, S. 84, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 84–92.

Auch in der zeitgenössischen Operntheorie wurde die Mischung zwischen Seria und Buffa immer wieder diskutiert. So fasste beispielsweise bereits Carlo Goldoni am 20.11.1767 in einem Brief an Gabriele Cornet die bisherige Entwicklung der Oper wie folgt zusammen:

„Un divertimento serio-giocoso può far piacere, quando sia bene condotto. Così erano le opere per musica nel secolo passato e sul principio del nostro. I re, i principi facevano le parti serie, ed i servi le parti buffe. Facevano gran piacere le vecchie, i buffoni di corte, le cameriere, i mezzani. Col tempo hanno levato le parti buffe dalle opere, e ne hanno fatto degl'Intermezzi. Succedettero i Balli, e questi hanno talmente trionfato che si era intieramente [sic] perduto il piacere della musica buffa. Questo è poscia rinata colle Opere buffe le quali, vendicandosi della pretesa superiorità delle Opere serie, hanno ammesso in compagna loro le parti nobili per farle odiare. A poco a poco sono divenute ancor queste semi-buffe, e da qualche teatro sono state intieramente [sic] bandite. La mancanza del chiaroscuro pregiudica, e il tutto buffo ed il sempre buffo non può durare. Ecco dunque il caso della novità che può dar piacere, cioè dell'antichità rinnovata; e la differenza che vi può essere da questo divertimento serio-giocoso ed un'opera buffa ordinaria, probabilmente sarà che in questa i buffi formano la parte principale dell'opera, e in quello credo che saranno accessori. Comunque sia la cosa, buon libro e buona musica ponno far trovar tutto bello ecc.“¹³¹

Goldoni diskutierte in diesem Brief die bereits weiter oben besprochene Auftrennung der Gattungen durch Streichung der komischen Elemente aus der Oper und den infolgedessen entstehenden komischen Intermezzi. Dass der Komödiendichter Goldoni hier weniger auf die Tragödie denn auf die von ihm gepflegte Komödie eingeht, ist dabei wenig verwunderlich. Äußerst aufschlussreich sind hingegen seine Bemerkungen, dass erstens die Tragödien beziehungsweise Drammi per musica mittelfristig wieder halbernst, das heißt mit komischen Elementen versehen wurden, und dass zweitens die reine Komödie beziehungsweise komische Oper langfristig nicht existieren könne. Obwohl Goldonis Brief die Existenz „reiner“ Komödien und Tragödien nicht a priori ausschließt, so bringt er doch in der Quintessenz seine Meinung zum Ausdruck, dass sich die italienische Oper tendenziell in Richtung einer Vermischung der stilistischen Elemente der beiden Pole bewege.

Aufbauend auf einer Kritik des metastasianischen *Dramma per musica* und der Feststellung, in Frankreich würde das Drame, die *Pièce larmoyante*, die Mittlerfunktion zwischen der Komödie und der Tragödie einnehmen, konstatiert Francesco Benincasa in seinem Vorwort zur Adaption der *Opéra comique Le deserteur* (Sedaine/Monsigny, Paris

¹³¹ Brief von Carlo Goldoni (Paris) an Gabriele Cornet (Venedig) vom 20. November 1763, S. 302, in: Giuseppe Ortolani (Hrsg.): *Carlo Goldoni. Tutte le opere*, Bd. 14: *Lettere. Suppliche. Prefazioni e manifesti*, Mailand: Mondadori: 1964², S. 300–302.

1769), nämlich dem *Dramma serio per musica Il disertore* (Benincasa/Bianchi, Venedig 1784), Folgendes in Bezug auf die Mischung von Komik und Tragik in der italienischen Oper:

„Un nuovo genere di Dramma perciò è convenuto d’immaginare, giacché per le accennate ragioni non sono più intieramente rappresentabili i Drammi di Metastasio, o simili. Oltredicché avendo egli quel sommo Uomo esaurito il suo genere, non v’è più luogo a sperar chi l’somigli tollerabilmente [...].

Perchè similmente non può tentarsi un Dramma in Musica, che sia tra la grand’Opera Eroica, e la comica Operetta? Le distanze fra queste due estremità non devon’essere uguali: assai più distante sia questo genere dal secondo, che dal primo. Spieghiamoci più minutamente. S’immagini un’Azione, un’accidente nè meraviglioso, nè stranissimo, nè gigantissimo: ma probabile, anche ordinario, e soprattutto interessante. Quest’azione segua tra personaggi d’una condizion, d’uno stato non sì lungi da noi per tempo, e per qualità, come Alessandro Magno, o Didone: quest’Azione sia seria, importante: il loro linguaggio non più lirico (se non nei momenti della passione, che è sempre lirica) ma nobile, pieno di sentimento, di verità, e che s’accosti più alle idee, agli oggetti d’oggi: Siano questi personaggi vestiti colla proprietà del vero costume non troppo alterato dalla decorazion Teatrale. Perchè non potrebbe un simile Dramma interessare in Musica, e dalla Musica la più seria trarre accrescimento d’energia?“¹³²

Auch wenn Benincasa bereits im Vorwort explizit festhält, dass er sein Libretto speziell in der Tradition der französischen Oper nahestehenden Rührstück verfasst habe, ist diese Passage höchst aufschlussreich. Benincasa schildert hier seinen Wunsch, dass eine Handlung auch einer italienischen Oper wahrscheinlich, gewöhnlich und vor allem interessant sein müsse und dass die handelnden Personen edel, wahrhaftig und gefühlvoll sein sollten, um der typischen theatralen und als schematisch wahrgenommenen Darstellung zu entgehen. Benincasa war also offenbar daran gelegen, den französischen Einfluss zur Darstellung natürlicherer und realitätsnäherer Handlungen und Personen in die italienische Oper zu übernehmen und dadurch die beiden Stilebenen zu vermischen. Einen weiteren Hinweis auf eine Stilsynthese und auf eine als offen verstandene Gattungssituation der Oper im 18. Jahrhundert liefert uns Beaumarchais in seinem bereits eingangs zitierten Vorwort *Aux abonnés de l’opéra qui voudraient aimer l’opéra* des *Tarare*-Librettos, welches als *Axur, Re d’Ormus* auch ins italienische übersetzt wurde:

¹³² Bartolommeo Benincasa: „Agli amatori del melodramma italiani“. S. 7–9, in: *Il disertore Dramma serio per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovale dell’anno 1785*. Venedig: Modesto Fenzo 1784. I-Bc Lo.00542.

„Souvenons-nous d’abord qu’un Opéra n’est point une Tragédie, qu’il n’est point une Comédie, qu’il participe de chacune et peut embrasser tous les genres.

Je ne prendrai donc point un sujet qui soit absolument tragique: le ton deviendrait si sévère que les fêtes y tombant des nues en détruiraient tout l’intérêt. Éloignons-nous également d’une intrigue purement comique, où les passions n’ont nul ressort, dont les grands effets sont exclus: l’expression musicale y serait souvent sans noblesse.

Il m’a semblé qu’à l’Opéra les sujets historiques devaient moins réussir que les imaginaires.

Faudra-t-il donc traiter des sujets de pure Féerie, de ces sujets où le merveilleux, se montrant toujours impossible, nous paraît absurde et choquant? Mais l’expérience a prouvé que tout ce qu’on dénoue par un coup de baguette ou par l’intervention des Dieux nous laisse toujours le cœur vide, et les sujets mythologiques ont tous un peu ce défaut-là. Or, dans mon système d’Opéra, je ne puis être avare de Musique qu’en y prodiguant l’intérêt.“¹³³

Unter der Prämisse, dass die beiden Stilebenen nur selten absolut eingehalten wurden und das Opernsystem im italienischen Settecento darum nicht in zwei klar voneinander zu trennende Gattungen aufteilbar ist, sondern im Grunde eine einzige, große Gattung bildet, deren einzelne Vertreter irgendwo zwischen den beiden stilistischen Polen der Komik und der Tragik changieren, oftmals Merkmale aus beiden Stilen umfassen und damit häufig nicht „rein“, sondern mehr oder weniger komisch oder tragisch sind, ist eine eindeutige Bezeichnung natürlich nicht mehr so ausschlaggebend für die einzelnen Werke. Zwei strikt voneinander getrennte Stile und folglich auch Gattungen müssten notwendigerweise auch terminologisch deutlich restriktiver voneinander getrennt sein, als es in der Realität der Fall ist, um eine klare Zuweisung von Werken zu einer dieser Opernformen bereits im Vorfeld zu ermöglichen. Die präzise Zuweisung eines Werks ausschließlich zu einer der beiden Gattungen ist letztlich aber nicht notwendig, um ein Werk gattungsästhetisch zu erfassen zu können: Wenn man beispielsweise Opern mit gemischter Dramaturgie bezeichnen will, so ließe sich dies auch mittels einer dem spezifischen Werk Rechnung tragenden Analyse der Stilhöhe versuchen. Da eine *Seria-Oper* komische Elemente oder umgekehrt eine *Buffa-Oper* tragische Bestandteile aufweisen kann, kann dies letztlich nur zu der Feststellung führen, dass einzelne individuelle Werk aus jeweils einzelnen, beliebig miteinander kombinierbaren und Merkmalen besteht. Zwar können sich diese Merkmale bei zwei verschiedenen Werken durchaus bis ins Extrem ähneln, systematisch erfassen lassen sich von einer einfachen Terminologie für gewöhnlich aber nur unzureichend.

¹³³ Beaumarchais: „Aux Abonnés de l’opéra“, S. 18–19. Siehe auch den Beginn des Kapitels 2.

Nicht immer entspricht also der hohe Stil der Opera seria und der niedrige Stil der Opera buffa. Wenngleich der niedrige Stil und der höhere Stil für die Gattung der Oper als sich diametral gegenüberstehende Pole interpretiert werden, die sich in Sujets, Form, Dramaturgie, Produktionssystem und Werkbezeichnung voneinander unterscheiden lassen, dann sind auf der anderen Seite die „Gattungen“ der Opera buffa und Opera seria nicht automatisch homogen und deutlich voneinander abgrenzbar. Vor sowie nach Metastasio war das *Dramma per musica* komischen oder zumindest nicht explizit tragischen Einflüssen ausgesetzt; eine normative Gattungsdefinition ausschließlich am literarischen Output eines einzigen Librettisten wie Metastasio fest zu machen, so erfolgreich und folgenreich seine Textbücher auch gewesen sein mögen, kann bei den unterschiedlichen und eindeutig nachweisbaren Ausprägungen der Opera seria des Settecento keine Gültigkeit für das gesamte 18. Jahrhundert haben. Auf der anderen Seite weisen Werke mit Bezeichnungen wie *Commedia per musica* oder *Dramma giocoso* durchaus unterschiedliche Ausprägungen verschiedener Aspekte der Opera seria auf; eine „klassizistisch“ orientierte reine musikalische Komödie als homogene Gattung ist im Settecento in Italien folglich ebenso wenig festmachbar. Schon allein deswegen ist es schwierig, eine sich von der Stilhöhe unterscheidbare, gleichzeitig eindeutige wie apodiktische Gattungsdefinition für die Opera buffa zu liefern, die alle gültigen Teilaspekte gleichermaßen berücksichtigt und die Gattung von der Opera seria präzise unterscheidet.

Es ist auf der anderen Seite aber auch nicht von der Hand zu weisen, dass im Zeitraum des 18. Jahrhunderts durchaus Opern mit unterschiedlichen archetypischen Positionen im Geflecht von Tragik und Komik entstanden sind, die sowohl dramaturgisch als auch in den ästhetischen Diskursen der Zeit grundsätzlich und explizit voneinander zu unterscheiden sind. So ließe sich beispielsweise die metastasianische Opera seria in der Tat zumindest nahe vom, wenn nicht sogar am Extrempunkt der „reinen“ Tragik und das *Intermezzo per musica* äquivalent dazu am entgegengesetzten Extrempunkt der „reinen“ Komik positionieren, wohingegen die *Commedia per musica* und das *Dramma giocoso* bereits auf der Ebene der Komik mit *Seria*-Rollen anzusiedeln wären. Neben diesen im Settecento dominanten stilistischen Ausrichtungen – im Sinne ihrer unterschiedlichen Position im Koordinatensystem der Gattung Oper – belegen sich gegen Ende des Jahrhunderts etablierende Formen wie die *Tragicommedia*, die *Opera semiseria* oder eben auch das *Dramma eroicomico* weitergehende mögliche Kombinationen stilistischer Parameter und dramaturgischer Konzepte. Innerhalb der Gattung der italienischen Oper waren die beiden gegensätzlichen Positionen der Komik und der Tragik im 18. Jahrhundert trotz möglicher Extremausprägungen also

äußerst flexibel und wurden im Verlauf des Jahrhunderts und abhängig vom jeweiligen Kontext offenbar auch unterschiedlich miteinander kombiniert und interpretiert.¹³⁴ Einige dieser Innovationen erlangten zu bestimmten Zeiten oder an bestimmten Orten eine gewisse Popularität oder sogar Dominanz und können als mehr oder weniger geschlossener Werk-korpus betrachtet und analysiert werden. Diese Arbeit wird zu zeigen haben, wie sich das Wiener *Dramma eroicomico* in dieses Bild einfügt.

¹³⁴ Dies deckt sich mit den eingangs zitierten Bemerkungen von Carl Dahlhaus. Der Bezug auf das Settecento soll an dieser Stelle allerdings nicht den Schluss zulassen, dass es sich hierbei um ein auf das 18. Jahrhundert beschränktes Phänomen handelt. Im 17. Jahrhundert kann man aufgrund der intensiven Mischung der stilistischen Ebenen nicht einmal von einer *Opera seria* – deren Bezeichnung sich ohnehin erst ab dem 18. Jahrhundert etablierte – sprechen. Auf der anderen Seite finden sich in vielen *Buffa*-Werken des 19. Jahrhunderts auch keine *Seria*-Rollen mehr – die komische Oper des Ottocento erfuhr also, stark vereinfacht ausgedrückt, in der Bereinigung ihrer externen Stilelemente ein ganz ähnliches Schicksal wie die tragische Oper im Settecento.

2.2 VOM HEROISCH-KOMISCHEN EPOS ZUM HEROISCH-KOMISCHEN LIBRETTO: DIE DREI ARCHETYPEN DES POEMA EROICOMICO UND DIE HEROISCH-KOMISCHEN EPEN DER WIENER LIBRETTISTEN

„FERDINAND: Ja wohl! – Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, dass beides zum Totaleffekt in eins verschmilzt und das Gemüt des Zuhörers auf eigne, wunderbare Weise ergreift.

LUDWIG: Das haben selbst unsere Opernfabrikanten dunkel gefühlt. Denn daher sind wohl die heroisch-komischen Opern entstanden, in denen oft das Heroische wirklich komisch, das Komische aber nur insofern heroisch ist, als es sich mit wahrem Heroismus über alles wegsetzt, was Geschmack, Anstand und Sitte fordern.

FERDINAND: Nur wie du das Bedingnis des Operngedichts feststellst, haben wir in der Tat sehr wenig wahre Opern.“¹

Es ist einer der zahlreichen Verdienste der bisher einzigen umfangreicheren Arbeit über die heroisch-komische Oper von Helen Geyer-Kiefl, in der Einleitung ihrer Monographie auf die Ursprünge der heroisch-komischen Oper sowohl im aus Italien stammenden Poema eroicomico als auch in der französischen Comédie heroïque hingewiesen zu haben.² In Wien entstanden in den fast drei Jahrzehnten zwischen 1772 und 1800 hauptsächlich Drammi eroicomici, die sich recht eng an die Tradition der heroisch-komischen Heldengedichte italienischer Provenienz mit ihrer Heldenparodie anlehnen; die französische Tradition hingegen beschränkt sich hingegen vielmehr auf Venedig und auf die ab circa 1800 dort entstandenen beziehungsweise aufgeführten Opern.

Die Geschichte des italienisch-sprachigen Dramma eroicomico beginnt also mit der Geschichte des heroisch-komischen Epos, die ihrerseits bereits mit der vorchristlichen *Batrachomyomachia* ihren Anfang nimmt.³ Das Werk ist eine Parodie auf Homers *Ilias* und

¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Der Dichter und der Komponist*, S. 99–100, in: Ders., *Die Serapionsbrüder*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Insel 1983.

² Helen Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper. Ca. 1770–1800*. Bd. 1: *Textband*. Tutzing: Schneider 1987 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 9), S. 11–28.

³ Ob dieses Epos wirklich, wie lange Zeit vermutet, von Homer stammt und wann genau es entstanden ist, ist heute immer noch Bestandteil literaturgeschichtlicher Kontroversen. Siehe hierzu beispielsweise Glenn W. Most: „Die *Batrachomyomachia* als ernste Parodie“, in: Wolfram Ax / Reinhold Gleis (Hrsg.), *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1993, S. 27–41. Unbestritten ist jedoch die Wirkung der *Batrachomyomachia* auf modernere Schriftsteller wie Lope de Vega oder Alexander Pope, die auf das

versetzt die beiden Kriegsparteien des trojanischen Kriegs in die Tierwelt, wo sie von Mäusen und von Fröschen dargestellt werden. Bereits hier ist ein wesentliches Merkmal der heroisch-komischen Dichtung erkennbar, nämlich das Beibehalten des Themas und des Stils bei gleichzeitigem Absenken des handelnden Personals, in der Terminologie von Gérard Genette also die nahezu wortwörtliche Wiederholung des Hypotextes in Anwendung auf ein vulgärereres Thema bei gleichbleibendem Stil, das er als Parodie bezeichnet.⁴

Die Hauptphase der heroisch-komischen Dichtung beginnt hingegen im Barock, also zu einem Zeitpunkt, in dem die italienische Epik in der Nachfolge Tassos, der diese im Rinascimento zu einem neuen Ideal erhoben hatte, sukzessive ihren Rückgang erlebte.⁵ Als erstes heroisch-komisches Gedicht der Neuzeit wird zwar mitunter Francesco Bracciolinis 1618 gedrucktes Epos *Lo scherno degli Dèi* angeführt, das bekannteste⁶ und wichtigste italienische Poema eroicomico ist aber zweifellos Alessandro Tassonis Epos *La secchia rapita*, welches bereits 1614 in Abschriften kursierte, aber erst 1622 publiziert wurde.⁷ In diesem „grande archetipo dell’eroicomico moderno“⁸ wird in zwölf Gesängen nicht nur die *Ilias*, sondern ganz grundsätzlich die gesamte Heldenepik von Homer über Vergil und Boccaccio bis hin zu Tasso der Lächerlichkeit preisgegeben. Anstatt aber die Vorlagen wie

Werk zurückgriffen und es als Ausgangspunkt für eigene Abhandlungen zu dem Thema nahmen. Das wichtigste und bekannteste dieser rezeptionsgeschichtlich hochinteressanten Werke ist mit Sicherheit Giacomo Leopardis *Paralipomeni alla Batracomyomachia*, welches in den Jahren 1831 bis 1837 in Neapel nach dem Eindruck von Castis *Gli animali parlanti* entstand und durch den Spiegel der Tierfabel die Revolutionen auf der italienischen Halbinsel der Jahre 1820 und 1821 thematisiert. Die Parodie wird durch die Personifizierung der Österreicher durch die Krebse, der mit den Österreichern verbündeten Bourbonen durch die Frösche und den rebellierenden Neapolitanern durch die Mäuse vermittelt.

⁴ Genette: *Palimpsestes*, S. 33. Zum Problem der Parodie vergl. Kapitel 2.3.

⁵ Ariostos *Orlando furioso* als wichtigstem Vertreter des komischen Ritterepos ist mit Sicherheit eine wichtige Vorform der heroisch-komischen Dichtung und wird öfter Quelle intertextueller Verweise sein; zum komischen Ritterepos zählt Ulrich Broich irrtümlicherweise allerdings auch das explizit Poema eroicomico genannte *La secchia rapita*, das für ihn ein Bindeglied zwischen komischem Ritterepos und komischem Heldengedicht bildet (S. 32.). Weitere vorklassizistische Formen komischer Epik sind für Broich die epischen Travestien (zu deren Vorstufe er auch *Lo scherno degli Dèi* zählt) und das hudibrastische Epos, die hier aber beide nicht von Interesse sind. Siehe Ulrich Broich: *Studien zum komischen Epos*, Tübingen: Niemeyer 1968, S. 27–80.

⁶ Casanova berichtete mehr als ein Jahrhundert später, Voltaire habe das Werk als Italiens einziges tragisch-komisches Gedicht bezeichnet und zu jeder Zeit ein Exemplar an seinem Nachttisch liegen gehabt. Siehe Jacques Casanova de Seingalt: *Histoire de ma vie*, Bd. 3 Teil 2, Wiesbaden: Brockhaus 1960, S. 236.

⁷ Das Werk ist zwar offensichtlich erst nach Francesco Bracciolinis *Lo scherno degli Dei* (1618) publiziert worden; da es aber bereits 1614 vollständig und druckbereit vorlag, ist die Behauptung, dass es sich hierbei um das erste Poema eroicomico handle, nicht von der Hand zu weisen. Erst 1624 veröffentlichte Tassoni die nach allfälligen Zensurbestimmungen leicht abgeänderte Version in Venedig, wo 1630 ebenfalls die endgültige Fassung gedruckt wurde. Marino Boaglio vermutet die ersten heroisch-komischen Dichtungen jedoch bereits früher. Siehe Marino Boaglio: „Le burllesche metamorfosi di Elena. Proemio e parodia nei poemi eroicomici del Seicento“, S. 37, in: Giorgio Barberi-Squarotti (Hrsg.): *Teoria e storia dei generi letterari. Il poema eroicomico*, Turin: Tirrenia 2001, S. 37–58.

⁸ Erich Loos: *Alessandro Tassoni ‚La secchia rapita‘ und das Problem des heroisch-komischen Epos*, Krefeld: Scherpe 1967, S. 11.

die *Batrachomyomachia* mittels einer Fabel zu parodieren, versetzte Tassoni das Geschehen in das Italien des vierzehnten Jahrhunderts und schilderte die historischen Ereignisse eines Eimerraubs, der zu einem erbitterten Krieg zwischen den Kleinstaaten Modena und Bologna führte. Bereits bei Tassoni ist erkennbar, dass die heroisch-komische Dichtung zwar per se komisch orientiert ist, aber auch immer wieder Ausflüge in die tragisch-epische Sphäre macht und deren stilistischen Merkmale verwendet, die aber häufig gleichzeitig ironisch verzerrt werden.⁹ Dazu zählt in erster Linie die Verwendung der Strophenform der klassischen Epik, der Ottava rima.¹⁰ Tassoni schreibt im Vorwort, sein Epos würde einen neuen Weg beschreiten; es sei ein neuartiges, modernes Werk, dessen Handlung halb feierlich-heroisch und halb burlesk-komisch geprägt sei und in dem der ernste und der buffoneske Stil vermischt würden.¹¹ Die eigentliche Neuerung ist aber weder das Nebeneinander noch die Vermischung von Tragik und Komik, wie dies ja schon vorher oft geschehen war – ein Beispiel dafür wäre Ariostos komisches Epos *Orlando furioso* – sondern das Verwenden eines ursprünglich heroischen Stoffs mitsamt seiner epischen Form zur Darstellung einer Satire.¹² Der Gegenwartsbezug wird durch das Auftreten von historischen Persönlichkeiten, gegen die teils sogar unter ihren Klarnamen massive satirische Seitenhiebe erfolgen, satirischer Kirchenkritik und das Implementieren von zeitgenössischen Ereignissen in Nebenhandlungen hergestellt. Zu diesen Personen gehört auch Tassonis Intimfeind Alessandro Brusantini, der unter einem nicht-historischen Pseudonym in der Figur des Conte di Culagna als feige und trottelig dargestellt wird und der als Antiheld einen für die weitere Entwicklung

⁹ Thomas Stauder geht beispielsweise davon aus, dass es sich bei *La secchia rapita* gar nicht um ein bis zu Ende gedachtes Poema eroicomico handelt, weil das neben der nicht immer niedrigen Handlung auch ein Nebeneinander verschiedener Stilebenen in sich vereine: „In der Ersetzung des Raubs der Helena durch einen geraubten Eimer als Anlaß des Krieges entspräche die *Secchia* soweit durchaus noch den Normen eines heroikomischen Epos; diese Ersetzung eines bedeutenden durch einen geringen Gegenstand als Mittelpunkt des heroischen Geschehens ist durchaus vergleichbar mit der Ersetzung von Griechen und Trojanern durch Frösche und Mäuse in der pseudohomerischen *Batrachomyomachie*. Allerdings ist für den Charakter des heroikomischen Epos der ständige (komische) Kontrast zwischen ‚niedrigem‘ Gegenstand und ‚hohem‘ Stil unabdingbar; bei Tassoni hingegen ist weder die geschilderte Handlung wirklich durchwegs unbedeutend (immerhin handelt es sich um eine echte kriegerische Auseinandersetzung zwischen zwei Städten), noch der Stil durchwegs heroisch (sondern passagenweise auch unverkennbar niedrigkomisch.“ Thomas Stauder: *Die literarische Travestie. Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*, Frankfurt am Main u.a.: Lang 1993 (Vergleichende Literaturwissenschaft 18), S. 66–68.

¹⁰ Theodor W. Elwert: *Italienische Metrik*, Wiesbaden: Steiner 1968, S. 126–127.

¹¹ Beispielsweise schreibt Tassoni in seinem Vorwort *All' Illustriss. & Eccellentiss. Signore, e Padron Colendissimo, Il Signor D. Antonio Barberini* folgendes: „Concorron tutti in un parere, che l'Autor della *Secchia* meriti gran loda, e che egli habbia assicurato dell'immortalità il suo nome, per havere egli il primo introdotta una nuova spezie di Poesia, col congiungere in un solo Poema due cose, non solo separate, ma contrarie frà sé, cioè il costume Heroico, e'l Comico.“ *La secchia rapita, Poema eroicomico, e'l canto dell' Oceano, Del Tassone*, Venedig: Sarzina 1625, A-Wn *35.W.129, S. 10.

¹² Broich: *Studien zum heroisch-komischen Epos*, S. 34.

der heroisch-komischen Dichtung wesentlichen Impuls bildet.¹³ Broich identifiziert in Tassonis Poema das Vermischen verschiedener Handlungsebenen, nämlich der Götterwelt des antiken Epos, der Zauberwelt des Ritterepos, der historischen Welt des 13. und 14. Jahrhunderts sowie der zeitgenössischen Welt des Seicento,¹⁴ das auch in der heroisch-komischen Oper zu finden ist. Auch die komische Darstellung verschiedener griechischer Götter und mythologischer Figuren wird sich im Wiener *Dramma eroicomico* fortsetzen.¹⁵

Tassoni begründete mit seinem Werk also eine Tradition heroisch-komischer Epen, deren Nachfolger in Italien zwar nicht immer mit dem antithetischen Adjektivpaar „heroisch-komisch“ klassifiziert wurden, aber dennoch mehr oder weniger ausgeprägt als solche zu erkennen sind.¹⁶ Der nächste wesentliche Beitrag zum heroisch-komischen Epos ist jedoch Nicolas Boileaus *Poème héroï-comique Le Lutrin*, dessen erste vier Canti Boileau erstmals 1764 – und in seiner endgültigen, auf sechs Canti erweiterten Version 1683 – in Paris veröffentlichte und das als eine konsequente Weiterführung und -entwicklung von Tassonis heroisch-komischem Epos interpretiert wurde.¹⁷ Auch *Le Lutrin* ist grundsätzlich eine burleske Herabsetzung eines ursprünglich erhabenen Stoffes, ein Verfahren, das Boileau wie folgt definiert:

„C’est un burlesque nouveau, dont je me suis avisé en notre langue: car, au lieu que dans l’autre burlesque, Didon et Enée parlaient comme des harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger parlent comme Didon et Enée.“¹⁸

Auch in *Le Lutrin* werden die epischen Formen und Stilmittel zur Darstellung einer Bagatelle verwendet, nämlich dem versehentlichen Verstellen eines Notenpults in einer Kirche.

¹³ Bruno A. Arcudi: „The author of the ‚Secchia rapita‘ does battle with Bembo’s school“, in: *Italica* 34/3 (1967), S. 291–313.

¹⁴ Broich: *Studien zum heroisch-komischen Epos*, S. 35.

¹⁵ Beispielsweise werden der Raub der Helena durch den Raub eines alten Holzeimers ersetzt, Diana zur Wäscherin reduziert oder die Parzen bei der Hausarbeit geschildert. Für weitere Beispiele siehe beispielsweise Stauder: *Die literarische Travestie*, S. 67.

¹⁶ Als wichtige Vertreter dieser italienischen Tradition stechen vor allem Lallis *Moscheide* (1624) und *Franceide* (1629), De Dottoris *L’Asino* (1652) sowie Lippis *Il Malmantile racquistato* (1676) heraus. Siehe hierzu Clotilde Bertoni: *Percorsi dell’eroicomico*, Pisa: Nistri-Lischi 1997, S. 42–50 oder Boaglio: *Le burlesche metamorfosi di Elena*, S. 50–58.

¹⁷ Broich geht so weit, *Le Lutrin* das erste eigentliche komische Heldengedicht zu nennen. Broich, *Studien zum komischen Epos*, S. 53. Boileau hatte das Werk wohl zuerst als *Poème héroïque* bezeichnet, änderte es auf den Ratschlag seiner Freunde aber 1698 dann in *Poème héroï-comique*. An dieser Änderung lässt sich wieder einmal erkennen, wie flexibel die Gattungsbezeichnungen und –zugehörigkeiten waren.

¹⁸ Nicolas Boileau: „Au Lecteur“, S. 281, in: Ders.: *Œuvres complètes de Boileau*, Bd. 2: *Le Lutrin, poème héroï-comique*, Paris: Philippe 1837, S. 273–400.

Es treten Personen auf, die nicht dem Stand der klassischen Epenhelden entsprechen, die sich aber wie diese verhalten und ausdrücken und deren Motive – wie das von Boileau nach Dido und Aeneas modellierte Friseur-Ehepaar – der klassischen Sagenwelt Homers und Vergils entlehnt sind. *Le Lutrin* ist eine Ständesatire und hat starke antiklerikale Tendenzen, weshalb es wenig erstaunlich scheint, dass auch hier zeitgenössische, aber wieder mit fiktiven Namen maskierte Persönlichkeiten auftreten. Wie bereits *La secchia rapita* zeichnet sich auch *Le Lutrin* durch ein konstantes Nebeneinander von satirischen Episoden und ernsthaft-moralisierenden Tendenzen aus, wodurch auch hier verschiedene Stilebenen gewahrt werden. Broich bezeichnete das Werk im Kontrast zu *La secchia rapita* aber als „Schnittpunkt mehrerer literarischer Formen: der des heroischen Epos, der Komödie, der Parodie und der Satire“,¹⁹ wobei die epische Intention dominiere und als Verbindungselement zwischen den einzelnen Episoden fungiere. Während sich jedoch *La secchia rapita* als Anti-Epos darstelle, attestierte Bertoni *Le Lutrin* hingegen die Eigenschaft eines Mini-Epos;²⁰ offenbar gibt es also innerhalb der heroisch-komischen Epik auch große Unterschiede in der ästhetisch-literarischen Grundrichtung.²¹

Der dritte maßgebliche Beitrag zum heroisch-komischen Epos ist das mock heroic poem – also die englische Variante des Poema eroicomico – *The Rape of the Lock* von Alexander Pope.²² Das Gedicht, das erstmals 1712 und dann 1717 in seiner auf fünf Canti erweiterten Endfassung veröffentlicht wurde, zieht genauso wie *La secchia rapita* und *Le Lutrin* epische Stilmittel und Schreibarten bei gleichzeitiger Absenkung des Themas und der handelnden Personen heran. Auch Pope nimmt eine wahre Begebenheit zum Ausgangspunkt seines Gedichts und veröffentlichte zudem einen Schlüssel, in welchem die realen Vorbilder der handelnden Personen in der Londoner Hocharistokratie des 18. Jahrhunderts mitsamt ihren innenpolitischen Konflikten identifiziert wurden. Ebenso wie bei *La secchia rapita* und *Le Lutrin* sind also auch in *The Rape of the Lock* gesellschafts- und kirchenkritische Töne erkennbar; die satirische Attitüde durchzieht das gesamte Werk. Wie im heroisch-komischen Epos üblich nimmt auch *The Rape of the Lock* die „klassizistischen“ Regeln des Epos – wie beispielsweise die eingehende Widmung und die Musenanrufung zu Beginn des Werks – zur Gänze an und steht damit auf der einen Seite in der Tradition dieser Epen. Die

¹⁹ Broich: *Studien zum komischen Epos*, S. 243.

²⁰ Bertoni: *Percorsi dell'eroicomico*, S. 57.

²¹ Zu *Le Lutrin* siehe Bertoni: *Percorsi dell'eroicomico*, S. 50–66 sowie Broich: *Studien zum heroisch-komischen Epos*, S. 218–243.

²² Zu *The Rape of the Lock* siehe Bertoni: *Percorsi dell'eroicomico*, S. 66–81 sowie Broich: *Studien zum heroisch-komischen Epos*, S. 244–271.

handelnden Figuren sind zumeist Angehörige des Londoner Adels und sprechen zwar in der zeitgenössischen aristokratischen Sprache, die aber komödienhaft pointiert und stilisiert ist. *The Rape of the Lock* ist unter diesem Gesichtspunkt also nicht vollständig als heroisch-komisch zu werten. Auf der anderen Seite ist diese „klassizistische“, epische Heroik bei Pope im Regelfall sowohl episch als auch ironisch zu verstehen. Zudem stellt der Einsatz beispielsweise der Sylphen offensichtlich eine Parodie auf das Epos dar.²³ *The Rape of the Lock* spielt also augenscheinlich mit der epischen Tradition und verwendet dabei keine Stilmittel des klassischen Epos, die nicht gleichzeitig auch dem heroisch-komischen Epos entsprechen würden.²⁴ Gleichzeitig bezog sich Pope auf andere Werke wie beispielsweise auf unterschiedliche Dramen von Shakespeare oder John Miltons *Paradise Lost* (1667) und inkludierte auch die üblichen klassischen Epen-Allgemeinplätze wie den trojanischen Krieg oder die Sage um Dido und Aeneas. Auch *The Rape of the Lock* ist also stark intertextuell geprägt.

Bertoni bezeichnet *La secchia rapita*, *Le Lutrín* und *The Rape of the Lock* als die drei modernen Archetypen des heroisch-komischen Gedichts, und stellt heraus, dass sich die drei Werke zwar in ihrer Form und ihrer speziellen Ausgestaltung unterscheiden, aber dennoch mehrere Eigenschaften gemein haben. In allen drei dieser *Poemi eroicomici* ist die Abwesenheit traditioneller Helden und „klassizistischer“ Heroik spürbar, mehr noch, es fehlen typische Protagonist*innen. Dies wird bereits in den Titeln deutlich, die immer Objekte und nicht wie im klassischen Epos Heldentaten oder -namen beinhalten. Die Fabel ist ein weiteres wiederkehrendes Charakteristikum, das sich immer in der Inkongruenz zwischen der Erhabenheit der Form und der zur Lächerlichkeit tendierenden Belanglosigkeit – Bertoni spricht in diesem Zusammenhang von Extravaganz²⁵ – der Handlung (Diebstahl eines Eimers, Abschneiden einer Locke, Verschieben eines Notenständers) widerspiegelt. Die Heroikomik entsteht dabei vor allem durch Parodie von Standardsituationen der Epik: Ein Held, der den Tod seines Pferdes rächen will; eine Amazone, die ungeduldig den Gesang der Aeden unterbricht; ein König, der nach einem prophetischen Traum den Umsturz seines Königreichs herbeiführt; ein Offizier, der zitternd vor der Schlacht Reißaus nimmt. Zentral für das heroisch-komische Epos sind also durch Parodie erreichte Umkehrungen, Ver-

²³ Bonnie Latimer: „Alchemies of a Satire: A History of the Sylphs in ‚The Rape of the Lock‘“, in: *The review of English Studies*, 57/232 (2006), S. 684–700.

²⁴ Broich: *Studien zum komischen Epos*, S. 257. Broich geht abschließend zu seinen Betrachtungen zu *The Rape of the Lock* soweit, das Gedicht als „subtiles, komplexes, widersprüchliches und doch einheitliches Gebilde“ zu bezeichnen. Ebd., S. 271.

²⁵ Bertoni: *Percorsi dell'eroicomico*, S. 84.

zerrungen oder Karikaturen heroischer Stereotypen, die sich allerdings häufig mit der konkreten, nicht komisch intendierten Wiedergabe dieser Muster mischen. Die Handlung ist zwar in den meisten Fällen originell und innovativ, wird auf der anderen Seite aber bis zur Irrelevanz marginalisiert, weil sie sich oft durch eine Aneinanderreihung von Standardsituationen beziehungsweise der Parodie dieser Standardsituationen ergibt.²⁶ Das Poema eroicomico handelt also nicht so sehr von Verbrechen oder Lastern als vielmehr von Bagatellen und Torheiten.²⁷ Broich weist darüber hinaus explizit auf die zeitgenössischen Bezüge hin, die sich in der Form der Satire in allen drei besprochenen drei Werken wiederfinden lassen. Das Poema eroicomico ist also keine Kritik der Antike oder der Sphäre des Heroisch-Epischen, sondern vielmehr eine Satire der zeitgenössischen Gesellschaft und die Entlarvung ihrer Trivialität. Broich bezeichnet dies in Bezug auf *The Rape of the Lock* treffend als eine „sardonische Apotheose der Gegenwartsgesellschaft“²⁸ und sieht darin den Kernpunkt der Satire erfüllt.²⁹

Alle drei dieser heroisch-komischen Archetypen sind grundsätzlich intertextuell; Intertextualität ist also gleichsam der Standard, der die „Gattung“ überhaupt erst konstituiert und im Anschluss zusammenhält. Zusammenfassend beschreibt Broich das heroisch-komische Epos letztlich wie folgt:

„Es ist eine Gattung, bei deren Gegenstand es sich vorwiegend um nicht-epische Charaktere und Ereignisse handelte, die meist nicht fiktiv, sondern der zeitgenössischen Wirklichkeit entnommen waren. Diese Wirklichkeit wurde aber durch ernsthafte, teils parodistische Nachahmung von epischer Sprache und epischen Motiven verkleidet und verfremdet und zugleich satirisch dargestellt. Dabei tritt die Satire in zahlreichen Spielarten von der ‚strafenden‘ bis zur ‚lachenden‘ Satire auf und verschwindet im Extremfall ganz.“³⁰

²⁶ Bertoni: *Percorsi dell'eroicomico*, S. 81–83.

²⁷ Broich: *Studien zum heroisch-komischen Epos*, S. 256.

²⁸ Ebd., S. 76.

²⁹ Broich weist auf der anderen Seite explizit darauf hin, dass sich die Satire im heroisch-komischen Epos von der Satire in anderen komischen Epen wie dem komischen Rittergedicht oder den Travestien unterscheidet, da sie beim heroisch-komischen Epos einen zweipoligen Bezug hat: Das parodierte Epos wie auch die satirisch dargestellte zeitgenössische Gesellschaft. Der Gegenstand von Parodie und Satire ist im heroisch-komischen Epos also nicht derselbe wie beispielsweise im Don Quijote. Broich spricht in diesem Zusammenhang von der „Janusköpfigkeit“ und der „Ambivalenz des heroisch-komischen Epos.“ Ebd., S. 149.

³⁰ Ebd., S. 157–158. Beim Poema eroicomico handelt es sich um eine hybride Gattung: Mit dem Epos hat es die Form, die Sprache und die Motive gemein; mit dem Gelegenheitsgedicht verbindet es den Bezug auf zeitgenössische Vorfälle und Personen; Komödie und heroisch-komische Epik überschneiden sich in der Darstellung des lächerlich-privaten und der Ausklammerung höherer gesellschaftlicher Schichten; mit der Satire existieren Überschneidungen bei der Konfrontation der „Wirklichkeit mit dem Ideal“, „der Wirklichkeit mit dem Mangel“, „dem Ideal als höchster Realität“, also der Welt des Klassizismus mit der antiken heroischen Welt. Ebd., S. 158.

Ab spätestens der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden parallel zum generellen Rückgang der Versepiik und zum Aufstieg des Romans auch immer weniger heroisch-komische Epen, und spätestens ab 1800 wurden kaum noch wesentliche Beiträge zu dieser Spielart des Epos verfasst. Dennoch gab es auch noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wichtige Beiträge zur heroisch-komischen Dichtung wie beispielsweise *La pucelle d'Orleans*, das von dem für seine kritisch-aufklärerischen und satirischen Äußerungen bekannten Jean François Arouet, also Voltaire, geschrieben und erstmals 1752 in Genf publiziert wurde.³¹ Das Werk hat keine Lappalie wie den Raub eines Eimers, das Verstellen eines Notenpults oder den Diebstahl einer Haarlocke zum Gegenstand, sondern vielmehr die burleske Entmystifizierung der Legende um Jeanne d'Arc, die den Konflikt zwischen katholischem Glauben und Nationalstolz mit ihrem Leben bezahlte.³² Diese Legende bildet den Ausgangspunkt einer erheblichen Kritik an den negativen Auswüchsen der katholischen Kirche wie Wunderglauben, Fanatismus, Intoleranz oder Dogmatismus und vor dem Spiegel der französischen Gesellschaft des hundertjährigen Kriegs zugleich auch an der zeitgenössischen Politik des Frankreichs des 16. Jahrhunderts. Durch die Wahl der Heiligen und Kriegerin Jeanne d'Arc als Protagonistin seines Werks bedient Voltaire auch einen weiteren Allgemeinplatz des heroisch-komischen Epos, nämlich die Kritik am unreflektierten Heroentum.³³ Das von Voltaire als Karikatur von Chapelains gleichnamigem Poëme héroïque geschriebene und im 18. Jahrhundert äußerst beliebte Werk zeichnet sich wie für die heroisch-komische Dichtung üblich durch einen teilweise sehr intensiven Kontrast zwischen epischen Stilmitteln und komischem, episodisch aufgebauten Handlungssträngen aus. Neben einigen Bezügen auf Chapelain parodiert Voltaire immer wieder Ariostos

³¹ Einen recht kurzen dafür aber informativen Einblick in das Werk gibt das Kapitel „Pornography as Hagiography and the Engendering of Virtue: Chapelain, Voltaire and The Maid of Orléans“ in Nora Heimann: *Joan of Arc in French Art and Culture (1700–1855). From Satire to Sanctity*, Aldershot: Ashgate 2005, S. 13–42. Das noch sehr im 19. Jahrhundert verfangene, terminologisch ungenaue, aber mit schönen Drucken versehene Büchlein von Josef Eberle: *Voltaires ‚Pucelle‘. Die Geschichte eines Gedichtes*, Stuttgart: Cantz 1965 bietet eine Einführung in die Rezeptionsgeschichte. Eine sehr ausführliche Behandlung des Werks stellt Monika Lindner: *Voltaire und die Poetik des Epos. Studien zur Erzähltechnik und zur Ironie in ‚La Pucelle d'Orleans‘*, München: Fink 1980 dar.

³² Bertoni weist darauf hin, dass es sich bei der Wahl des Stoffs natürlich nicht um eine derartige Kleinigkeit wie einen Eimerraub oder ein verstelltes Notenpult handelt, sondern hier schon ein erhabeneres Thema zum Ausgangspunkt der heroischen Komik gerät. Siehe Bertoni: *Percorsi europei*, S. 160. Dennoch ist das Thema dem ersten Epos nicht angemessen. Darüber hinaus weist Bertoni auch auf die Inkongruenz des Werks zu den bisherigen heroisch-komischen Opern hin: „L'inquietudine veicolata da antitesi macro e microstrutturali è eliminata, la climax falsamente ascendente e improvvisamente troncata è rimpiazzata dal tono spesso scanzonato, l'iperbole antifrastica e spesso così eccessiva da rivelare immediatamente la propria natura fittizia.“ Ebd., S. 163.

³³ Jürgen von Stackelberg: *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München: Beck 1970, S. 335.

komisches Epos *Orlando furioso* und in geringerem Maße auch Miltons *Paradise Lost*.³⁴ Die Voraussetzung der Intertextualität ist bei Voltaire also ebenso gegeben wie bei den drei erwähnten Archetypen.

Stark von Voltaire beeinflusst war zeitlebens der Dichter Giambattista Casti, dessen Werk nicht nur etliche Drammi eroicomici umfasst, sondern auch zwei Poemi eroicomici, die genauso wie *La pucelle d'Orleans* in die Spätphase des heroisch-komischen Epos fallen und sich in etlichen Aspekten von der Faktur der Archetypen unterscheiden. Das erste dieser Werke ist das *Poema tartaro*,³⁵ mit dem Casti eine umfangreiche satirische Kritik des russischen Zarenhofs schrieb. Diese Satire des erstmals 1786³⁶ veröffentlichten *Poema tartaro* ist ein literarischer Ausdruck seiner antirussischen Einstellungen, die Casti aufgrund negativer Erfahrungen während seiner Aufenthalte am Zarenhof in den Jahren 1776 bis spätestens Anfang 1780 entwickelte. Das *Poema tartaro* verwendet im Gegensatz zu den drei Archetypen aber nicht die Welt der traditionellen Epik als Deckmantel der Satire, sondern vielmehr das als barbarisch empfundene Tartarenreich unter der Herrschaft von Kubilai Khan.³⁷ Casti hängte dem Gedicht einen Schlüssel an, in welchem er die teils fiktiven, teils historisch verbürgten tartarisch-mongolischen Charaktere und Orte ihren realen Pendants am russischen Zarenhof zuordnete.³⁸ Neben zahlreichen prominenten Mit-

³⁴ Bertoni: *Percorsi europei*, S. 162.

³⁵ Kurze, aber prägnante Einführungen zum *Poema tartaro* bieten sowohl die Einleitung in Alessandro Metlica: *Giovan Battista Casti, Il poema tartaro. Edizione critica e commento*. Dissertation Università degli Studi di Padova 2012 als auch in Teilen Krzysztof Żaboklicki: „La Russia cateriniana nel Poema tartaro di G.B. Casti“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 146 (1972), S. 363–386. Etwas umfangreicher berichtet beispielsweise Gabriele Muresu: *Le occasioni di un libertino. (G.B. Casti)*, Messina / Firenze: D'Anna 1973, S. 79–108.

³⁶ Mit großer Wahrscheinlichkeit bereits in Russland konzipiert, begann Casti sein erstes Poema eroicomico auf seiner anschließenden Reise über die iberische Halbinsel in den Jahren 1780 bis 1781 und beendete es während seiner achtmonatigen Genesung von der Syphilis in Mailand, vermutlich im März 1783. Noch im gleichen Jahr präsentierte er das Werk Joseph II. in einer Prunkhandschrift (2 Bde., A-Wn Cod. Ser. n. 12.463 bzw. 12.464), um sich damit erneut als *Poeta cesareo* ins Gespräch zu bringen. An einen Druck war aber vorerst nicht zu denken, zu stark war Österreich diplomatisch wie militärisch – man zog nur wenige Jahre (1787–1792) später gemeinsam gegen die Türken in den Krieg – auf Russland angewiesen. Für einen ausführlichen Einblick in die komplexe Werkgenese siehe Metlica: *Il poema tartaro*, S. 9–16, das eine auf der Wiener Prunkhandschrift basierenden kritische Ausgabe darstellt. Abschriften des Poema zirkulierten aber in der Wiener Aristokratie, so las beispielsweise Graf Karl von Zinzendorf im Januar 1784 Teile des Werks. Siehe hierzu Dorothea Link: „Vienna's private theatrical and musical life, 1783–1792, as Reported by Count Karl Zinzendorf“, S. 223, in: *Journal of the Royal Musical Association* 122/2 (1997), S. 205–257.

³⁷ Als Tartaren werden unter anderem auch die Mongolen bezeichnet, auf die hier offensichtlich Bezug genommen wird. Die Bezeichnung des mongolischen als tartarisches Reich ist jedoch sehr umstritten. Siehe hierzu Jack Weatherford: *Genghis Khan and the Making of the Modern World*, New York: Three Rivers 2004, S. 14.

³⁸ Wie bereits in Fn. 36 beschrieben wurde, handelte es sich bei der Ausgabe allerdings um eine Prunkhandschrift; in den Wiener Adels- und Intellektuellenkreisen zirkulierten aber auch weitere Abschriften des *Poema tartaro*. Das in Wien also tatsächlich rezipierte Werk wurde als politisch so brisant empfunden, dass Casti es erst 1796 in seinem Exil in Paris drucken konnte.

gliedern des russischen Hofstaat smitsamt aller Günstlinge und Liebhaber Katharinas II. liest man in diesem Schlüssel auch die Namen des schwedischen, dänischen sowie preußischen Königs und sogar des österreichisch-ungarischen Kaisers. Während schon die nichtrussischen europäischen Herrscher nicht so scharf wie der russische, von Casti als außereuropäisch und barbarisch empfundene Zarenhof kritisiert werden, verzichtet Casti hingegen vollständig auf eine Kritik Josephs II, dessen aufgeklärter Absolutismus im Gegensatz zum russischen Pendant, vermutlich vor dem Hintergrund von Castis Ambitionen auf das Amt des Hofpoeten, sogar lobend hervorgehoben wird. Wie im heroisch-komischen Epos üblich thematisiert Casti Geschehnisse der jüngeren russischen Geschichte wie die Leibeigenenrevolte, den Pestausbruch und die Volksbewegungen (alle 1770), den – auch daraus resultierenden – russischen Bürgerkrieg (1774–75) oder den russisch-osmanischen Krieg (1768–1774), zudem natürlich etliche kleinere, unwesentliche Ereignisse am Hof. Darüber hinaus bemängelt er aber auch die kritiklosen Lobeshymnen europäischer Intellektueller gegenüber dem Zarenhof und polemisiert gegen das russische Volk, dessen Sprache und Kultur. Nicht so stark wie später in den *Animali parlanti* oder in seinen *Novelle galanti* fällt hingegen der Angriff auf die Institution der katholischen Kirche und die Religion aus.

Neben allgemeinen Parodien epischer Topoi, Standardsituationen und Formulierungen³⁹ parodiert das *Poema tartaro* auch ganz konkret wesentliche italienische Renaissance-Epen wie Tassos *La Gerusalemme liberata*, Ariostos *Orlando furioso*, Pulcis *Morgante* oder Boiardos *Orlando innamorato* und klassische Versepen wie Vergils *Aeneis* und Homers *Ilias* sowie die *Odysee*. Darüber hinaus zitiert Casti auch Dantes *La Divina Commedia* und lässt sogar Figuren aus Boccaccios *Decamerone* auftreten. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang einige wenige Allusionen auf Metastasios Libretti

Dem zweiten Band der Prunkhandschrift (A-Wn Cod. Ser. N. 12.464) sind zwei aufschlussreiche Paratexte vorangestellt, nämlich erstens die *Idea, e argomento del Poema* (fol. 2^r–2^v) und zweitens der *Indice, e spiegazione delle persone, e de' luoghi nominati nel Poema tartaro, colle loro rispettive allusioni*. (fol. 3^r–7^v), in dem die Figuren des Gedichts eindeutig und unmissverständlich Mitgliedern des russischen Hofes zugewiesen werden.

In der Figur des „Pier delle Vigne, insigne letterato e segretario di Federico II imperatore“ setzte Casti sogar einem seiner Vorbilder, Voltaire, dessen *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand* Casti vor seiner Reise nach Sankt Petersburg Einblicke in die Politik Russlands gegeben hatte, ein literarisches Denkmal. Auch im Casti-Nachlass in der Französischen Nationalbibliothek liegen mit den unterschiedlichen autographen und Kopisten-Fassungen der *Indice delle persone e dei luoghi che occorrono in questo poema* sowie der *Vasta raccolta di notizie e di appunti tratti da varie opere, relative al medesimo poema* (F-Pn Fonds Italien 1628) ähnliche ergänzende Dokumente.

³⁹ Siehe hierzu Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 93–108. Die geschichtlichen Bezüge sind von Metlica in den Bemerkungen zum Text der kritischen Ausgabe weiter spezifiziert worden.

Achille in Sciro, *Olimpiade* und *Alcide in Bivio*. Durch die Parodien dieser literarischen Werke transportiert und manifestiert Casti die Aktualität der Satire im *Poema tartaro*, die er später teilweise auch in sein Dramma eroicomico *Cublai, gran kan de' Tartari* übernahm.⁴⁰

Castis zweites Poema eroicomico, *Gli animali parlanti*, entstand ausgehend vom in seinen zwei letzten Wiener Jahren gefassten Plan, eine organischere und kontinuierlichere Version seiner *Apologhi* zu schreiben. Das Werk, das der damals fünfundsechzigjährige Dichter bereits 1797 zur Hälfte fertiggestellt hatte, wurde jedoch aufgrund einiger äußerer Umstände – vor allem Altersgebrechen – erst 1802 bis 1803 im Exil in Paris gedruckt.⁴¹ Im Gegensatz zu anderen Poemi eroicomici lassen sich *Gli animali parlanti* also nicht ausschließlich in der Epik verorten, sondern stehen ihren Ursprüngen in den *Apologhi* entsprechend vielmehr in der auf Äsop zurückgehenden Tradition der europäischen Fabel. Wie schon bei Äsop sind alle handelnden Figuren antropomorph gestaltete Tiere und personifizieren unterschiedliche menschliche Eigenschaften. Auf diese Weise konnte Casti ähnlich wie dem *Poema tartaro* historische und zeitgenössische Personen und Entwicklungen kritisieren, ohne die Satire hinter einem historischen Sujet verbergen zu müssen.⁴² Die Handlung der 26 Canti spielt auf der mythischen Insel Atlantis in einem fiktiven Staat der Tiere. Nachdem der auf demokratischem Wege zum König der Tiere gewählte Löwe ermordet wurde, besteigt die Löwin gestützt vom Tiger und vom Esel den Thron, da ihr Nachwuchs noch zu jung für eine Regentschaft ist. Die weitere Handlung des Poema schildert grob verkürzt die sich daraufhin ergebenden Rivalitäten zwischen den regierenden Tieren und den gegen diese tierische Regierung rebellierenden Elefanten und Hund.

Neben Äsops Fabeln, die schon auf den ersten Blick als ein wesentlicher literarischer Einfluss der *Animali parlanti* identifiziert werden können, finden sich auch Spuren vom *Roman de Renard* in Castis Werk wieder.⁴³ Dies betrifft beispielsweise den grundsätzlichen Aufbau des Werks, episodenhafte Abschnitte durch eine übergeordnete Rahmenhandlung

⁴⁰ Die intertextuellen Verweise auf die Klassiker der Epik, auf Dante und Boccaccio sowie auf Metastasios Libretti sind von Alessandro Metlica in seiner von ihm erstellten kritischen Edition identifiziert worden. Der Zusammenhang zwischen den (Metastasio-) Anleihen bzw. -Anklängen und der Satire gegen die Zeitgenossen erschließt sich aus dem Kontext, in dem die jeweiligen Zitate erscheinen.

⁴¹ Für eine ausführlichere Entstehungsgeschichte siehe Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 229–231.

⁴² Die moderne literaturwissenschaftliche Forschung hat für diese Werke den Begriff „zooepico“ geprägt. Siehe zum Beispiel Massimo Zaggia: „Per una storia del genere zooepico fra Quattro e Cinquecento: testi e linee di sviluppo“, in: Gabriele Bucchi (Hrsg.): *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Pisa: ETS 2013, S. 27–54, oder auch Rodrigo Cacho Casal: „Una variante eroicomico: la tradizione zooepica in Spagna e la ‚Muracinda‘ di Juan de la Cueva“, Gabriele Bucchi (Hrsg.): *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Pisa: ETS 2013, S. 137–154.

⁴³ Zur Geschichte von Reineke Fuchs, artverwandten Fabeln und dem Roman de Renard siehe beispielsweise Marcella Lacanale: *Il genere zooepico tra ‚raccolta‘ e ‚ciclo‘: un'indagine sul Roman de Renart*, Dissertation Universität degli Studi di Macerata 2014.

miteinander zu verbinden. Wie der *Roman de Renard*, in welchem mittels der Maskierung der Fabel das höfische Leben karikiert und satirisch dargestellt wurde, ist auch Castis Poema als satirische Abrechnung mit der europäischen Aristokratie zu verstehen. Im Gegensatz zum *Poema tartaro* wird hier allerdings gegen keinen konkreten Hof polemisiert, sondern vielmehr gegen die allgemeine staatspolitische Gemengelage im Europa der späten achtziger Jahre, die Casti immer noch mit wachem Auge verfolgte.⁴⁴ Allerdings wird nicht nur der europäische Adel heftig kritisiert; das letzte Werk von Casti diffamiert, wie in seinem Schaffen üblich, ebenfalls direkt und unmissverständlich die Kirche und deren Vertreter.⁴⁵

Auch in der Wahl der Strophenform weicht Casti vom Kanon der heroisch-komischen Epik und hier insbesondere von den drei besprochenen Archetypen ab und verwendet anstatt der sonst üblichen Ottava rima die Sestine.⁴⁶ Durch die Wahl dieser Strophenform wird auch metrisch eine Verbindung zum Humanismus und zu Petrarca und Dante hergestellt, deren Einflüsse im Werk auch inhaltlich öfters anklingen. Weitaus weniger positiv erscheint allerdings die Referenz auf die ebenfalls oft in Sestinen verfasste arkadische Schäferdichtung, die Casti bereits seit seinen frühen Werken wie den *Tre giulij* (Rom 1765) parodiert hatte. Wie im Poema eroicomico üblich wurden aber auch italienische Renaissance-Epen, und hier insbesondere Tassos *Gerusalemme liberata* und Ariostos *Orlando furioso* zur Zielscheibe der literarischen Parodie. Dabei schrieb Casti die literarischen Zitate und Anklänge allerdings nicht mehr neu oder brachte sie in einen neuen, komischen Zusammenhang, sondern transformierte sie vielmehr in seinen eigenen Stil und absorbierte sie dadurch vollständig. Dieses Verfahren ähnelt stark an Voltaire, wobei Casti sein Vorbild aber häufig an offenem und groteskem Spott übertrifft.⁴⁷ Typisch für Castis heroische Komik sind auch das bewusste

⁴⁴ Trotzdem ist die Identifikation der Löwin mit Katharina II., des Löwen mit Josef II. (andere Quellen verweisen auf Ludwig XVI.), einiger Hunde mit Höflingen von Joseph II. (beispielsweise Rosenberg) oder mit Partizipanten der französischen Revolution (wie Mirabeau) und damit automatisch die Kritik am (aufgeklärten) Absolutismus offensichtlich. Siehe Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 257.

⁴⁵ Castis kritische Auseinandersetzung mit dem Absolutismus in *Gli animali parlanti* ist bereits in Fn. 34 erwähnt worden. Muresu weist zudem auf den bereits von Ugo Foscolo kritisierten werkimmanenten Skeptizismus hin (Ebd., S. 235); darüber hinaus stehen kirchliche Institutionen wie die Inquisition, sowie kirchliche Eigenschaften und die Verhaltensweisen der Kirchenmänner im Mittelpunkt der Satire (Spiritualismus, Metaphysik, klerikaler Opportunismus, Heuchlerei, Intoleranz, Duckmäuserei, innerkirchliche Korruption, Aberglaube und Götzenanbetung etc.; die Liste ließe sich noch fortsetzen. Ebd., S. 243 sowie S. 259–60).

⁴⁶ Für gewöhnlich besitzt diese isometrische Strophenform sechs endecasillabo-Verse und ist in übergeordneten Einheiten von 6 Strophen organisiert, die untereinander durch wechselnde Reimschemata verbunden sind. (ABCDEF; FAEBDC; DFDABE; ECBFAD; DEACFB; BDFECA) (Siehe hierzu Elwert: *Italienische Metrik*, S. 110–111. (beziehungsweise davon abweichend S. 127; Elwert schildert hier, Casti sei der erste Dichter, der die Sestine als epische Strophe verwendet hätte;), oder darauf aufbauend auch Borgstedt: *Topik des Sonetts*, S. 143–144.). Casti bricht diesen Strophenverbund mit seiner „komplexen und fixierten permutierten Reihenfolge“ (Borgstedt: *Topik des Sonetts*, S. 143) allerdings auf, indem er das Reimschema von der Ottava rima übernimmt (ABABCC; siehe Elwert: *Italienische Metrik*, S. 127.)

⁴⁷ Bertoni: *Percorsi europei*, S. 183.

und gezielte Nebeneinander von Parodie und Original und der direkte Bezug auf die Vorbildfunktion, den diese Klassiker für die *Animali parlanti* besitzen. Im Gegensatz zu vorherigen heroisch-komischen Epen werden die im Epos vertretenen Werte durch ihre parodistische Verwertung nicht mehr eindeutig kritisiert, vielmehr werden ihre Topoi und ihr Stil ununterbrochen und gleichzeitig unausgesprochen manipuliert und durch Casti in die Form und die Handlung seines Poema eroicomico integriert.⁴⁸ Auf diese Weise vermischen sich die Parodie und das Original untrennbar miteinander. Dies führt dazu, dass Epenparodie und Zeitsatire nicht mehr prinzipiell gleichberechtigt nebeneinanderstehen und sich der Fokus deutlich mehr zugunsten der Verhandlung verschiedener intellektueller Problemfelder der Spätaufklärung verschiebt. Die gleichberechtigt nebeneinanderstehende ausgeprägte Kirchen- und Herrschaftskritik ist dabei von einem deutlich wahrnehmbaren kantschen Skeptizismus durchzogen, der nicht nur in Castis letztem Werk evident wird und ebenso als Reminiszenz an sein Vorbild Voltaire interpretiert werden kann.⁴⁹

Dass das heroisch-komische Epos gegen Ende des Jahrhunderts auch noch von anderen Literaten gepflegt und rezipiert wurde, zeigt ein Blick auf Castis Librettistenkollegen Lorenzo Da Ponte. Da Ponte war in seinen frühen Jahren dem Görzer Ableger der Accademia degli Arcadi, der Accademia degli Arcadi Romano-Sonziaci, beigetreten, dessen Gründer und Sekretär Giuseppe de Colletti war. Während seiner Mitgliedschaft in Accademia degli Arcadi verfasste Da Ponte einige subversive und satirische Gedichte, darunter das Poemetto eroicomico *Il capriccio*. Das Poemetto, das Da Ponte wohl gemeinsam mit dem Drucker De Valeri konzipiert hat, ist grundsätzlich eine Verleumdung de Collettis, der bei einem vorherigen Werk Da Pontes Autorschaft angezweifelt hatte, und beinhaltet darüber hinaus keinerlei gesellschafts-, politik- oder kirchenkritische Aspekte.⁵⁰ Das Poemetto bricht schon allein durch seine relative Kürze von einem Canto mit nur 39 Strophen mit der Tradition Epenparodie. Obwohl natürlich die Verwendung des Begriffs Poemetto eroicomico eine Verwendung parodistischer Elemente nahelegen würde, ist das Gedicht nicht mehr als eine Satire. Lediglich die Verwendung der Ottava rima zieht eine Verbindung zur heroischen Dichtung. Über die Tatsache hinaus, dass Da Ponte als Urheber des Werks ein weiterer, für die Wiener Librettistik des betrachteten Zeitraums wesentlicher Dichter

⁴⁸ Ebd., S. 183; siehe auch Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 229–288.

⁴⁹ Fallico: *Introduzione*, S. 108–114.

⁵⁰ Siehe dazu beispielsweise Anthony Holden: *The Man who wrote Mozart. The extraordinary life of Lorenzo Da Ponte*, London: Phoenix 2007, S. 49–50.

war, ist es für die Untersuchung des Gegenstands nicht sonderlich aufschlussreich oder relevant.

Auch Da Pontes Nachfolger im Amt des kaiserlichen Theaterdichters, Giovanni de Gamerra, hat ein sehr umfangreiches Poema eroicomico mit dem Titel *La Corneide* verfasst. Ursprünglich 1770 begonnen publizierte er den ersten Band mit sechs Canti bereits 1773 in Pisa. Da das Werk in seinem Bekanntenkreis großen Zuspruch erfuhr, erweiterte de Gamerra es nach und nach auf 70 Canti, die insgesamt circa 9000 Zeilen umfassen, und veröffentlichte 1781 bis 1782 sukzessive die finale Version in 7 Bänden in Livorno.⁵¹ Ähnlich dem *Poema tartaro* seines Rivalen Castis hängt auch de Gamerra jedem Canto spezifische Erläuterungen zu bestimmten Passagen, Figuren oder Orten an, in welchen er die jeweiligen Referenzen näher erörtert und intertextuelle Bezüge offenlegt.

Während in Castis Dichtung durchgängig kritische Untertöne erkennbar sind, ist de Gamerras Schaffen vielmehr autobiographisch geprägt. So thematisiert de Gamerra in seinen Werken immer wieder seine lebenslange Liebe zu Teresa Calamai, die unter dem anagrammisierten Synonym Erseta auch in der *Corneide* regelmäßig in pastoralen Situationen besungen wird. Der große Umfang des Gedichts ließ seinem Autor aber auch genug Raum für weitere autobiographische Details. Der 44. Canto schildert beispielsweise einige Begegnungen von de Gamerra mit seinem Mentor Metastasio, wohingegen Teilen des 64. Canto Hinweise auf de Gamerras Studienzeit und auf das satirische Gedicht enthält, das zu seinem Ausschluss von der Universität führte. Teile des 70. Canto sind literarische Interpretationen von de Gamerras Aufenthalt in Neapel und rekurren auf einige seiner dortigen Bekanntschaften wie Planelli und Calzabigi.⁵² Der 71. Canto nimmt hingegen Bezug auf die Marchesa Maria Vittoria Ottoboni-Serbelloni, die de Gamerra wohl eine Zeit lang protegierte und der er auch seine *Tragedia domestica pantomima in prosa e quattro atti I solitari* (Mailand 1770) widmete.

In der nebenhandlungsarmen *Corneide* schlägt es den nicht namentlich genannten Protagonisten in ein fantastisches Land, das von gehörnten Männern aus aller Herren Länder bevölkert wird. Dort trifft er auf den ebenfalls gehörnten Euripides, der fortan sein Führer in der neuen Welt wird, bevor der Protagonist auf eine Reihe von Titanen begegnet, die ihm

⁵¹ Der Entstehungsprozess ist etwas ausführlicher bei Federico Marri: „Lettere di Giovanni de Gamerra. (I)“, in *Studi musicali* 29/1 (2000), S. 71–183, hier insbesondere S. 74, S. 98–100 sowie S. 132–134 nachzulesen.

⁵² Wahrscheinlich ist das ausdrückliche Lob Calzabigis, das dieser in einem Brief an de Gamerra äußerte, auch vor dem Hintergrund seiner Erwähnung im 70. Canto zu lesen. Der Brief wird weiter unten ausführlich diskutiert.

die Geschichte des Landes vor dem Hintergrund der ewig unersättlichen Frauen und den größten Ehebrüchen darlegen. Die *Corneide* changiert dabei zwischen einem für die Spätaufklärung typischen erotischen Libertinismus und einer nicht weniger zeitgemäßen Gelehrsamkeit und erlangte vielleicht auch deswegen die Bewunderung von Voltaire. Die Anzüglichkeit des Werks entsteht dabei durch die Schilderungen der erotischen Abenteuer untreuer Frauen, die aber auf einem zeitgemäßen Niveau bleiben und nicht ins Obszöne abdriften. Den Kontrast zu diesen erotischen Episoden bilden die Gespräche mit Euripides und sich wiederholende Bezugnahmen auf andere literarische und historische Persönlichkeiten. Die sich dadurch eröffnende aufgeklärt-intellektuelle Perspektive wird durch die bewusste Verwendung intertextueller Bezüge auch literarisch unterstützt. Mit der Figur des Euripides verbindet de Gamerra die Parodie einiger Stellen aus Dantes *Divina Commedia*, wohingegen die Darstellungen der Titanen mit entsprechenden Episoden aus Boccaccios *Decamerone* untermalt sind. Im weiteren Verlauf greift de Gamerra auch auf das typische Parodiematerial des heroisch-komischen Epos, also der Werke von Vergil, Tasso und Ariost, zurück, die in der *Corneide* als intertextuelle Grundlage vieler parodistischer Anspielungen dienen.⁵³

Neben seinen französischen und italienischen Libretti und seinen theoretischen Überlegungen zum italienischen *Dramma per musica* in unter anderem der *Dissertazione su le poesie drammatiche del signor Abate Metastasio* (Paris 1755) ist auch Ranieri de' Calzabigi auch als Autor eines Poema eroicomico in Erscheinung getreten. Das erstmals 1977 publizierte Werk mit dem Titel *La Lullade, o i Buffi italiani schiacciati da Parigi*⁵⁴ umfasst insgesamt acht Canti, die wie üblich in Ottava rime gehalten sind. Wie schon von Casti für sein *Poema tartaro* und von de Gamerras für die *Corneide* sind auch sind auch von Calzabigi Paratexte zur *Lullade* überliefert, die jedem einzelnen der acht Canti angehängt sind und in der Form fiktiver Diskussionen von maximal 15 zeitgenössischen literarischen Autoritäten

⁵³ Gabriella Romani: Art. „Giovanni de Gamerra“, in: Mario Cavale (Hrsg.): *Dizionario biografico degli Italiani*. Bd. 36: *De Fornari–Della Fonte*, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana 1988, S. 71–75.

⁵⁴ Es ist Gabriele Muresu zu verdanken, das Werk in der Biblioteca Nazionale di Firenze gefunden und ediert zu haben. Siehe Gabriele Muresu: *La ragione dei „Buffoni“. La Lullade di Ranieri de' Calzabigi*, Rom: Bulzoni 1977. Der Publikation ist eine detaillierte und umfangreiche Einleitung vorangestellt, die sehr interessante Einblicke in die Entstehungsgeschichte und die spezifischen heroisch-komischen Aspekte beinhaltet. Eine umfangreiche Behandlung des Werks bietet auch das Kapitel *„La Lullade“ di Calzabigi e le grandi e le piccole beghe parigine* in Andrea della Corte: *Satire e Grotteschi di musiche e di musicisti d'ogni tempo*, Turin: Unione Tipografica-Editrice 1946, S. 453–517. Siehe weiters die Kapitel *Ranieri de' Calzabigi e la „Querelle des bouffons“* in Gabriele Muresu: *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano nel Settecento*, Rom: Bulzoni 1982, S. 55–78 sowie *La Lullade di Calzabigi e Il teatro moderno di Chiari* in Bertoni: *Percorsi europei*, S. 215–225 und auch Paolo Gallaratis Aufsätze „L'estetica musicale di R. de Calzabigi: „La Lullade“, in: *Nuova Rivista musicale italiana* 13/3 (1979), S. 531–563 sowie „L'estetica musicale di R. de Calzabigi: Il caso Metastasio“, in: *Nuova Rivista musicale italiana* 14/3 (1980), S. 497–538.

über die jeweiligen Canti gehalten sind. Die dem Gedicht zugrunde liegende Handlung setzt sich mit der französischen Theatergeschichte und hier im Besonderen mit den sogenannten Querelles des bouffons auseinander. Ausgehend von Lullys Ankunft in Paris, Rameaus Aufstieg und der Entwicklung der Tragédie lyrique schildert die *Lulliade* die Aufführung der *Serva padrona* und den sich daraus entwickelnden Streit um die ästhetische Vorherrschaft zwischen französischer und italienischer Oper. Zwar hat Calzabigi das Werk wohl kurz nach der Erstveröffentlichung von Rousseaus *Lettre sur la musique française* (Paris 1753) begonnen, es aber erst 1789 fertiggestellt, weswegen *La Lulliade* auch einige Hinweise auf die Entwicklung der Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgreifen konnte. Die rein deskriptive Beschreibung opernhistorischer Tatsachen kontrastiert dabei mit den Kommentaren derselben, die Calzabigis persönliche Meinung wiedergeben dürften. So erfährt man einiges über Calzabigis damalige Einstellung zum Theater und über seine antimetaphysischen und antispiritualistischen Ansichten. Der Autor schlägt sich auf die Seite der Enzyklopädisten und der komischen italienischen Oper, bricht aber auch eine Lanze für Metastasios Ästhetik und Theaterbild, was sich nur wenige Jahre später grundlegend ändern sollte.⁵⁵ Demgegenüber polemisiert Calzabigi gegen Quinault und dessen Libretti sowie gegen die grundsätzliche Neigung der Tragédie lyrique zum Wunderbaren und Phantastischen. Das Gedicht kann als literarischer Ausdruck einiger anthropologischer und philosophischer Standpunkte von Calzabigi sowie seiner Opern- und Literaturästhetik interpretiert werden und verdeutlicht seine Mittelposition zwischen Erhaltung und Fortschritt der Operntraditionen.⁵⁶

Diese Darstellung historischer Ereignisse und Entwicklungen wird durch ein weiteres Merkmal der heroisch-komischen Dichtung, nämlich der Integration zeitgenössischer Personen, ergänzt. Im konkreten Fall handelt es sich um einige Protagonisten der Querelles wie Lully, Rameau, Arteaga, Rousseau, d'Alembert, Fréron, Holbach, de Morand oder Madame de Pompadour und damit um die Protagonist*innen der Querelles, die allerdings entsprechend der heroisch-komischen Tradition immer unter Pseudonymen Erwähnung finden. Mit der Einordnung des Werks in einen intertextuellen Rahmen ist ein weiteres Merkmal des Poema eroicomico erfüllt. Dies beginnt in der *Lulliade* schon beim Titel, der sich deutlich auf Vergils Epos *Aeneas* – auf italienisch *L'Iliade* – bezieht und Lullys musikgeschichtliche Bedeutung recht explizit mit dem Gründungsmythos des römischen Reichs

⁵⁵ Zum sich wechselnden Verhältnis Calzabigis zur italienischen Oper und vor allem zu Metastasio siehe Gallarati: „L'estetica musicale di R. de Calzabigi: „La Lulliade““.

⁵⁶ Ebd., S. 558.

gleichsetzt. Diese Apotheose Lullys kontrastiert mit einer allgemeinen Parodie von Quinaults Stil sowie konkreten Parodien von Passagen aus *Proserpine* (1680), *Roland* (1685) und *Armide* (1686), die vor allem die Passagen um die Querelle des Bouffons intertextuell untermauern.⁵⁷ Die Lulliade zieht aber auch Tassos *Gerusalemme liberata* und Dantes *Divina Commedia* immer wieder als Parodiefundus heran, aus denen sie im Zusammenhang mit der Schilderung des Pariser Opernstreits und dessen Protagonist*innen verspottend zitiert. Besonders interessant ist der Verweis auf die epische und heroisch-komische Literaturtradition im fünften Canto:

Boalò [sic], con scelte rime e versi armonici,
Un poemetto fa sopra un leggio
Che infuria d'un capitolo i canonici
Epicurei, senza timor di Dio.
[...]

Il grazioso vuol far, ma senza effetto,
Il Tassoni, e pur v'è chi sen disseta.
Ma di giovare insieme e dar diletto
Volter [sic] tocca la difficil meta
Nella Polcella sua, dove ha ristretto,
Filosofo, filologo, poeta,
Con vezzi e grazie di special suo conio,
Scienza, mondo, moral, carne e demonio.

Casti, con stile ora sublime, or gracile
Ad arte, e sempre florido e pittorico,
Va in Tartaria dove trovar gli è facile
Maschera romanzesca a tema istorico,
e canta auguste priapee che – Tacile –,
burbero despotismo categorico
gli grida in vano, e del Parnasso al culmine,
coglie l'allor senza temer del fulmine.

(Calzabigi, *La Lulliade*, V/64, 66–67)

⁵⁷ Siehe hierzu vor allem die „Annotazioni“ im Anhang zu den einzelnen Canti, zu Quinault beispielsweise im Appendix zu Canto II, wie er in Muresu: *La ragione dei 'Buffoni'*, S. 225–228 abgedruckt ist.

Der Vollständigkeit halber sei auch kurz auf Pietro Chiaris *Il teatro moderno di Calicut* (Venedig 1787) hingewiesen, das ebenso einen deutlichen theatralen Bezug hat. Tatsächlich handelt es sich bei dem Werk um „Canti berneschi“, deren heroisch-komische Qualitäten Clotilde Bertoni aber dazu bringen, es als Poema eroicomico zu erörtern.⁵⁸

Neben der aktiven literarischen Beschäftigung mit der heroisch-komischen Dichtung in Form von Poemi und teils auch Drammi eroicomici thematisierten die erwähnten Dichter die Heroikomik auch aus einer ästhetisch-theoretischen Perspektive heraus. Von Giambattista Casti sind einige Dokumente überliefert, die Aufschluss über seine Vorstellungen zur heroisch-komischen Dichtung geben. Kurz vor seiner Verbannung aus Wien befasste Casti sich das erste Mal mit der Überlegung, sein literarisches Lebenswerk in einer Gesamtausgabe veröffentlichen zu lassen. Dieses Projekt erwähnte er erstmals am 7. April 1796 in einem Brief an Maurizio Gherardini, in dem er konstatiert, er wolle die Gesamtausgabe entweder in Paris, in England oder in Amerika drucken lassen. Der Brief beinhaltet eine Auflistung, in der Casti die Bände der Gesamtausgabe nach den Werken gliedert. Von den insgesamt zwölf zu druckenden Bänden wären demnach drei auf die „Drammi con dissertazioni e argomenti ragionati numero dodici o tredici“ gefallen.⁵⁹ In dem bereits in der Einleitung zitierten Brief an seinen guten Freund Paolo Greppi adressierten Brief präzisiert Casti sein Publikationsvorhaben und geht auch detailliert auf die zu druckenden drei Librettobände ein. Diese hätten enthalten sollen:

„Dieci o dodici drammi eroicomici di genere affatto nuovo. Ove trattandosi temi e soggetti seri, eroici, tragici, vi si traspongono dei tratti comici dove la circostanza della cosa o della persona lo richiede, seguendo in ciò la natura stessa. Si è procurato inserirvi ciò che di più importante e di più piacente può somministrare una fine critica del costume e una lunga esperienza e cognizione del mondo, con ragionati argomenti, prefazioni e dissertazioni analoghe al genere del dramma, e altre poesie di genere pur drammatico.. Di tutto ciò due soli drammi sono noti al pubblico: tomi 3.“⁶⁰

Aus diesen Zeilen wird einiges über Castis Verständnis der heroisch-komischen Oper deutlich. Es ist bemerkenswert, dass Casti alle seine Textbücher unabhängig von einer

⁵⁸ Bertoni, *Percorsi dell'eroicomico*, S. 222–225. Überhaupt geht Bertoni so weit, das Metatheater auch als Spielart der heroisch-komischen Dichtung zu bezeichnen (S. 273–274) und führt in dem Zusammenhang auch etliche Metamelodrammi an (S. 253–261).

⁵⁹ Brief von Giambattista Casti (Wien) an Maurizio Gherardi (Turin) vom 07. April 1796, S. 866–867, in: Antonio Fallico (Hrsg.): *Giambattista Casti. Epistolario*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984, S. 864–867.

⁶⁰ Brief von Giambattista Casti (Wien) an Paolo Greppi (Mailand) vom 20. Juli 1796, S. 898–899, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 895–899.

etwaigen Vertonung und von ihrer tatsächlichen Gattungsbezeichnung dezidiert als heroisch-komisch empfand. Dies lässt darauf schließen, dass er sich der Aktualität und der Originalität seiner Operndichtungen durchaus bewusst war. Darüber hinaus verweist Casti auch auf die Mischung verschiedener Stilebenen – zum einen die heroische Handlung und Thematik, zum anderen die komischen Aspekte, die diese hohe Ebene durchgängig überlagern. Casti geht hier zwar nicht – wie zum Beispiel Boccherini in seinem Vorwort zu *La secchia rapita* – explizit auf sein parodistisches Verfahren und seinen Standpunkt zu demselben ein, aber dafür wird der Gegenwartsbezug der Textbücher deutlich, den Casti durch seine mannigfaltigen Erfahrungen und Kenntnisse anderer europäischer Höfe und Gesellschaften der jeweiligen Länder in seine Libretti implementieren konnte.

Im Gegensatz zu seiner Ankündigung aus seinem 1796 an Greppi geschriebenen Brief, allen seiner Libretti Vorworte, Handlungsangaben oder dramentheoretische Überlegungen voranzustellen, sind lediglich drei Librettomanuskripten seines Nachlasses aussagekräftige Dokumente beigelegt, nämlich dem Drame Drame tragicomico *Catilina*,⁶¹ dem ohne spezifizierte Bezeichnung vorliegenden *Li Dormienti*⁶² und dem Drame eroicomico *Cublai, gran kan de' Tartari*,⁶³ das den umfangreichsten Korpus an Paratexten aufweist. Auch wenn das Drame tragicomico *Catilina* nicht konkret zum Werkkorpus gehört, sind Castis Schilderungen im *Argomento* jedoch sehr aufschlussreich. Verstärkt werden sowohl der Eindruck einer absoluten Neuheit des dramaturgischen Entwurfs als auch die grund-

⁶¹ Giambattista Casti: *Catilina*, F-Pn Fonds Italien 1625 (fol. 1^r–114^v) beinhaltet auf fol. 1^r–59^r, auf fol. 2^r–11^r die *Prefazione* A, auf fol. 12^r das Personenverzeichnis und auf fol. 12^v–59^r (fol. 37^v ist leer) schließlich das Librettomanuskript A. Nach einer Leerseite (fol. 59^v) folgt (ohne neues Deckblatt oder offizieller Trennung) die *Prefazione* B (fol. 60^r–67^r), woran eine weitere Kopie der Interlocutori (fol. 67^v) sowie das Librettomanuskript B (fol. 68^r–105^v) anschließen. An diese zweite Version ist eine weitere *Prefazione* angehängt (fol. 106^r–114^v).

⁶² Giambattista Casti: *Li Dormienti*, Manuskript A: F-Pn Fonds Italien 1391, fol. 116^r–160^r. Fol. 116^r enthält das Titelblatt A, fol. 116^v ist leer, fol. 117^r–119^r enthält das *Argomento* A, fol. 119^v ist erneut leer. Nach einem neuerlichen Titelblatt (fol. 120^r) schließt sich zuerst das Personenverzeichnis (fol. 120^v) und schließlich der Librettotext B (fol. 121^r–160^r) an.

Li Dormienti, Manuskript B, F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 234^v–276^r: Auf das *Argomento* B (fol. 234^v–235^r) folgt zuerst das Titelblatt (fol. 236^r), dann das Personenverzeichnis (fol. 236^v) und schließlich der Librettotext B (fol. 237^r–276^r).

⁶³ Die Quellenlage des *Cublai* ist äußerst komplex und wird in Kapitel 8 ausführlich diskutiert. Die dort als Manuskript P2 bezeichnete Version (F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 115^v–233^r) enthält neben dem eigentlichen Librettotext (fol. 136^r–194^r) Castis (unvollständig erscheinende) Rechtfertigung gegenüber dem Kaiser („Osservazioni sopra l'opera del Cublai“, Titel von fol. 121^v) (fol. 116^r–121^v), das *Argomento* des Librettos (fol. 122^r–134^r), zwei angehängte Anmerkungen zum Finale des ersten Akts sowie zu II/16 (fol. 194^v–195^r), zwei Versionen desselben Briefs an eine Maestà (vermutlich Kaiser Joseph II.) mit Änderungsvorschlägen bezüglich der von der Zensur bemängelten Passagen (fol. 196^r–211^v und fol. 212^r–227^v) sowie autographes Material (fol. 228^r–233^v). Für eine übersichtliche Darstellung des Materials siehe Tabelle 8.2. Wenn nicht anders spezifiziert wird nach dieser Version zitiert.

sätzliche Position bezüglich der Mischung eines heroisch-tragischen Sujets mit komischen Charakterzügen:

„Non resta ora che poco a dire nel genere del Dramma istesso. E' stato questo immaginato per fornire una novità non per anche conosciuta, e praticata su i nostri teatri, qualunque un tragico autore ardito, e originale esponendo in sulla scena a un Popolo per vigor di carattere e per esaltare passioni portato allo straordinario, i liberi slanci di una indomita immaginazione, parchè ne abbia di già con più franco piede demarguato [sic] il sentiero. Si è osato pertanto di scegliere soggetti seri, eroici, tragici, e seriamente, eroicamente, tragicamente trattandoli spargervi dei tratti comici, over la natura della cosa, e nel carattere della persona, e la circostanza lo permette anzi l'esiga. Poiché a chiunque seguir vuole la sicura scorta della natura, e le infallibili regole da lei prescritte, assurda cosa dovrà parere, e aliena dal costume, che tutti, tanto eccelsi eroi, che infimi fantaccini, e in tutte le occasioni, sia alla testa delle armate, e nelle pubbliche adunanze, sia nei crocchi familiari, e nelle libere private società, e perfìn nei loro soliloqui parlino sempre lo stesso linguaggio turgido, rotondo, fraseggiato pomposo. Questa varietà, questa ineguaglianza essenzialmente inerente alla natura, e al costume, può somministrare al compositor del Dramma, era quel della Musica un'ampio campo di dispiegare le bellezze della Poesia, e dell'Armonia riunendo la sublimità eroica alla comica amenità. Più ampiamente, e più distintamente si spiegheranno le intenzioni, e le ragioni, ch'ebbe l'Autore nell'immaginare questo genere di Drammi, allorchè un certo numero di questi saranno da lui posti insieme, e pubblicati; non pretende egli di difendere, giustificare e sostenere questo suo tentativo, ma di darne solo un saggio al Pubblico, acciò egli ne giudichi. S'ei troverallo ragionevole, e suscettibile di miglioramento non mancheranno penne più esperte, e più dotte, che potran ridurlo a perfezione; altrimenti non resterà all'Autore, che lo scarso merito del desiderio, e dello sforzo impotente.“⁶⁴

Diese Äußerungen decken sich weitestgehend mit einer Passage aus einem Brief von Casti an Marie Theresie aus dem März 1792, in der Casti der Kaiserin das Libretto widmete und einige Aspekte näher ausführte:

„Quando ella ritragga qualche soddisfazione dalla lettura di questo dramma [d.i. *Catilina*], altri sullo stesso piano e non peranche conosciuti dal pubblico io offro alla Maestà Vostra. Il piano su cui essi son formati non è stato finora da altri autori tentato e molto meno esposto sui teatri italiani.

Vi si trattano soggetti seri, eroici, tragici per uniformarsi all'indole e al sistema di questo teatro, e si procura di rallegrarli di tempo con tratti comici, giusta la circostanza della persona, della cosa, seguendo in ciò la scorta della natura, a cui chiunque si conforma è sicuro di non errar mai dal vero, come più diffusamente si spiega nella seguente prefazione.

⁶⁴ Giambattista Casti: *Catilina. Dramma tragicomico*, F-Pn Fonds Italien, fol. 10^v–11^r.

Quel che posso assicurare si è che tanto in questo che negli altri miei drammi, non ho mai tralasciato, per quanto la tenuità del mio ingegno comporta, di ben riflettere e maturamente pesare non solo i sentimenti e l'espressioni, ma le parole istesse acciò regger possano per quanto mi è possibile all'esame pubblico e sostenere l'onore di poeta della vostra augusta corte, di che sommamente mi glorio.“⁶⁵

Die zitierten Passagen aus dem Brief und aus dem Vorwort beziehen sich zwar auf ein Drama tragicomico und nicht auf explizit auf ein Drama eroicomico und lassen deswegen nur bedingt Rückschlüsse auf Castis ästhetische Position zum Drama eroicomico zu. Durch den direkten Vergleich mit den Paratexten, die Casti den unterschiedlichen Manuskripten des Drama eroicomico *Cublai* beigelegt hat, wird aber deutlich, dass er die dramaturgische und stilistische Konzeption seiner heroisch-komischen Libretti als sehr ähnlich oder sogar identisch aufgefasst haben muss. Insbesondere die als Vorwort interpretierbaren *Osservazioni sopra L'Opera del Cublai* ⁶⁶geben Aufschluss über den Inhalt und die Konzeption des Librettos. Casti schreibt hier: „Basta fare astrazione dalle nostre idee, e dai nostri costumi, e trasportarsi nei luoghi, e nei tempi, in cui si suppone, che segue l'azione, e tutto troverassi conforme al vero, o al verosimile.“⁶⁷ Schon aus dieser Zeile wird der grundsätzliche Anspruch einer – nicht automatisch satirischen – Darstellung zeitgenössischer gesellschaftlicher Realitäten und einer Auseinandersetzung mit intellektuellen Ideen und Strömungen deutlich, die aber nur maskiert aufgegriffen werden sollen. Der nächste Absatz erhellt nochmals Castis dramatisches Verständnis:

„L'oggetto della Drammatica è di porre il vizio in opposizione alla virtù, per fare amar questa, e odiar quella, e di rilevare i difetti della società, e ponendoli in ridicolo, correggerli. Così hanno sempre praticato i classici Drammatici di tutte le colte nazioni.“⁶⁸

Durch den Rückgriff auf die Tradition der Tragödie, die schon durch Aristoteles als Lehrstück beschrieben wurde, rechtfertigt Casti implizit auch die satirisch orientierte Parodie – „ponendoli in ridicolo“ – derselben. In seiner Formulierung wird deutlich, dass diese satirische Funktion eine erzieherische Wirkung auf das Publikum, und damit natürlich in aller

⁶⁵ Brief von Giambattista Casti (Wien) an Kaiserin Marie Therese (Wien) vom März 1792, S. 651–652, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 651–652.

⁶⁶ *Osservazioni sopra l'opera del Cublai* (Titel fol. 121^v), an eine Maestà (vermutlich Joseph II.) adressiert (fol. 116^r–120^v). Enthalten im *Cublai*-Manuskript P2: F-Pn Fonds Italien 1625 (fol. 115^r–233^v).

⁶⁷ Ebd., fol. 116^v–117^r.

⁶⁸ Ebd., fol. 117^r.

erster Linie auf den Kaiser, haben solle. Darüber hinaus rechtfertigt Casti gewissermaßen auch die Verspottung des „Helden“ und damit des Herrschers: „[...] infatti non v'è Opera Eroica, e molto meno Tragica dei più castigati, e accreditati autori, che non ponga sulla scena un Tiranno, un Impostore, un Traditore, uno Scellerato, senza che ciò mai abbia eccitato scandalo, o meritato a censura del Pubblico [...]“.⁶⁹ Dies wird wenige Sätze später am Beispiel des *Cublai* näher erläutert: „Al questo s'aggiunge, che tutto il comico del Cublai consiste nel capriccio di Memma che bizzarramente valendo osi dell'ascendente preso in quel Tartaro Principe, lo induce a formare una Corte sul tuono delle Corti Europee per divertir lui a un tempo e se stessa, prevedendo che fra quelle zotiche genti ciò riuscir non poteva, che ridicola caricatura.“⁷⁰ Im darauf folgenden *Argomento del Dramma intitolato il Cublai dell'abate Casti Poeta Cesareo*⁷¹ heißt es des Weiteren:

„Questo è il piano del presente Eroicomico Componimento. I difetti d'un incolto, e rozzo Tartaro rilevati, e corretti; gli artifizi, e la falsità d'un impostore scoperta e punita, i diritti d'un virtuoso Principe riconosciuti e reintegrati, sono il risultato [sic] del Dramma. La stravaganza d'un soggetto orientale, come questo può forse convenire ad un Dramma, più che l'orror tragico, e l'eroica gravità, ov'è difficil cosa, che il passo lecito e misurato dell'armonia musicale non rallenti, ed ammolisca in gran parte la vibrazione dello stolo, l'elevatezza dei sentimenti, e la forza delle passioni. Un principe barbaro divenuto sommamente grande, e potente a forza di coraggio, e di valore, posto sulla scena offre un carattere, fra noi del tutto singolare, e straordinario. Un animo orgoglioso, feroce, inflessibile pieno della persuasione del proprio potere, pasciuto d'idee vaste, e grandiose, fondate più sulla base della violenza, che della ragione, altamente prevenuto a suo favore, sprezzante di tutto il genere umano, e intollerante di consiglio, che nello stesso tempo si lascia dominare pienamente dall'ardita franchezza di una donna forestiera, capricciosa, e bizzarra; illimitata libertà d'agire, e di parlare, a cui è affatto straniera ogni compiacenza, ogni gentilezza, ogni delicato riguardo. Tuono brusco e imperioso, aspre maniere, rozzi costumi totalmente disparati e differenti da quelli delle nazioni Europee, inciviliti e raddolciti dalla metodica educazione, e dalle abitudini della colta, e manierosa società, intrattenimenti, e debolezze volgari, e sconvenevoli alla dignità di gran Principe, e di luminoso ed eminente personaggio. Tutto questo contrasto deve fortemente colpire l'immaginazione degli spettatori, destare in essi l'interesse della novità, e della sorpresa, e fornir pascolo alla riflessione dei Ragionatori. Questo è ciò, che si è tentato di conseguire col presente Dramma.“⁷²

⁶⁹ Ebd., fol. 117^r–117^v. Höchst interessant ist auch die folgende Bezugnahme auf *Axur, re d'Ormus* „(...) in cui i viziosi caratteri sono assai più calcati che nel mio Cublai (...)“ (ebd.), und dies vor allem vor dem Hintergrund, dass *Axur* beizeiten als die Lieblingsoper von Joseph II. bezeichnet worden ist (siehe bsp. Ignaz von Mosel: *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri*, Wien: Wallishaufer 1827. Ob diese Information glaubwürdig ist, sei an dieser Stelle dahingestellt.)

⁷⁰ Ebd., fol. 118^v.

⁷¹ Fassung A2(P2), fol. 122^r–134^r, in Manuskript P2 (F-Pn Fonds Italien 1625 (fol. 115^r–233^v)).

⁷² Ebd., fol. 125^r.

Parallel zur Darstellung des Antihelden im heroisch-komischen Epos war für Casti also offensichtlich die Repräsentation eines außereuropäischen Herrschers, dessen Charakter, Erziehung und Werte nicht mit denen eines aufgeklärten europäischen Herrschers in Übereinstimmung standen, ein wesentliches Element seiner Konzeption eines *Dramma eroicomico*. Auch wenn es sich bei *Cublai* nicht um eine Heldenfigur im klassischen Sinne handelt, so steht er doch als Herrscher an der Spitze der werkinernen Hierarchie. Eine Verzerrung des Ideals des gütigen, milden und weisen Herrschers stellt damit einen Bruch mit der bisherigen, maßgeblich durch Metastasio geprägten Konvention der Deckungsgleichheit zwischen Herrscher und *Virtù* dar. Im weitesten Sinne wird hier Castis Standpunkt erhellt, dass der Geburtsadel nicht immer dem Seelenadel entsprechen müsse.

Auf die Darstellung eines tyrannischen Herrschers als einer von vielen Aspekten eines *Dramma eroicomico* geht auch Calzabigi im April 1789 in einem Brief aus Neapel an Casti ein:

„Mais la tyrannie, le despotisme, le baton (a quel revient au même) a fait plus de changemes [sic] encore dans ces sublimes contrées, et en apporteroit des plus grands si le knout [sic] venoit s'en mêler à la suite du baton. Je verrois avec le plus grand plaisir la relation de vôtre course. Elle doit être enteressante [sic]. Vous auvres traité tous les objets que se sont presentes a vôtre esprit en vrai philosofe [sic] et sans partialité. Je retiens un esemplaire [sic] de vôtre relation s'ella verra le jour, et si mon sort me reserve à cette douce satisfaction [sic].

Quel des ouvrages vous m'annoncez? Le *Cublai*, et *Dormienti*; c'est du vrai neuf en poème burlesque, surtout le dernier. Les censeurs feront, je crois, une drôle defigure [sic].“⁷³

Abgesehen davon, dass auch *Li Dormienti* zu den „dieci o dodici drammi eroicomici“ zählt, die Casti in seiner Gesamtausgabe publizieren wollte, hat er das Werk im Gegensatz zum *Cublai* nie direkt als heroisch-komisch bezeichnet. Das zu Castis Lebzeiten weder vertonte noch gedruckte Libretto liegt ausschließlich als Manuskript ohne jedwede Gattungsbezeichnung in Castis Nachlass in der Pariser *Bibliothèque nationale* und gehörte wahrscheinlich zu den vier Libretti, die Casti dem Kaiser Leopold II. im Jahr 1790 als „tragedie buffe“ überreichte. Dennoch schreibt Calzabigi sowohl *Li Dormienti* als auch *Cublai* das Attribut „burlesque“ zu, das in Frankreich häufig für Epenparodien wie Scarrons *Le Virgile travesti* verwendet wurde. Der letzte Satz des Zitats macht deutlich, dass Calzabigi erstens

⁷³ Brief von Ranieri de' Calzabigi (o.O.; Paris?) an Giambattista Casti (Neapel) vom 28. April 1789, S. 528, in: Fallico, *Giambattista Casti. Epistolario*, S. 527–529.

die satirischen Qualitäten der beiden Libretti erkannt haben muss und dass er sich zweitens sicher war, dass beide Werke nicht uneingeschränkt von der Wiener Zensurbehörde akzeptiert, sondern ganz im Gegenteil von der Zensur „entstellt“ werden würden.⁷⁴ Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Satire auch für Calzabigi ein Merkmal der heroisch-komischen Dichtung darstellt.

Im bereits erwähnten Argomento des Librettodrucks von Boccherinis und Salieris *La secchia rapita* ist folgende, bereits häufig zitierte Passage abgedruckt, die nicht nur Boccherinis Verständnis der Heroikomik beleuchtet:

„E non essendo il Poema del Tassoni superficialmente che una Parodia de' Divini Poemi di Omero, del Petrarca, e dell'Ariosto, si è volute imitare nella condotta delle scene, e nelle espressioni delle Arie, le Opere Eroidiche più famose, e più conosciute, coll'intenzione di scegliere pensieri capaci di piacere nuovamente al Pubblico, ancorchè mascherati dallo stile giocoso.“⁷⁵

Es ist durchaus aufschlussreich, dass Boccherini im Vorwort von *La secchia rapita* die Parodie der klassischen Epik im Poema eroicomico – natürlich insbesondere der Librettovorlage, also Tassonis gleichnamigem Werk – als Ausgangspunkt und Legitimation einer Parodie der Opera seria wählt und dabei den moralischen Anspruch und den Unterhaltungswert des Librettos mit dem „stile giocoso“ in Verbindung bringt. Dadurch evoziert Boccherini eine ästhetische Distanz zwischen Drama eroicomico und seiner Vorlage, dem Poema eroicomico. Während das Poema überwiegend den Stil der hohen Epik beibehält, sollte das Drama eroicomico also vielmehr dem komischen Charakter des Drama giocoso folgen.⁷⁶

Auch der Librettist Angelo Anelli geht im Vorwort von *La Griselda* auf die Dramaturgie seines heroisch-komischen Werks ein. Das Drama eroicomico, das 1793 in Venedig uraufgeführt und 1794 für eine Aufführung in Wien bearbeitet wurde, geht wie bereits Zenos gleichnamiges Libretto auf die letzte Novelle aus Boccaccios *Decamerone* zurück. Der recht

⁷⁴ Zwar wurde *Li Dormienti* ohnehin nie vertont, so dass vermutlich auch keine Lesung durch die Zensur nötig geworden war, in Bezug mit dem *Cublai* sollte Calzabigi jedoch Recht behalten: Die Zensurbehörde beanstandete fast jede einzelne Szene. Da Casti offenbar nicht bereit war, die gesamten Forderungen des Zensors zu erfüllen, wurde das Werk zu seinen Lebzeiten nie aufgeführt. Siehe hierzu Kapitel 8.3.

⁷⁵ Vorwort von *La secchia rapita. Drama eroicomico di Gio: Gastone Boccherini Poeta Arcade Da rappresentarsi ne' Teatri Di Vienna L'Anno 1772*, Wien: Kurtzbeck 1772, A-Wn 641432-A.8,10 MUS MAG, S. 5–6.

⁷⁶ Es verwundert allerdings, dass in *La secchia rapita* die stilistischen und teilweise auch formalen Wurzeln im Drama per musica immer noch deutlich zum Vorschein kommen.

prachtvoll gestaltete Druck des Uraufführungslibrettos⁷⁷ beinhaltet neben dem Haupttext auch zahlreiche Paratexte wie die Widmung und Huldigung an den spanischen Grafen Ferdinando di Perelada, eine Anrede des verantwortlichen Impresarios Giuseppe Canciani und den Stich einer Szene aus dem Finale, der vermutlich von einem gewissen Galimberti stammt. Darüber hinaus enthält der Druck auch die übliche Rechtfertigung des Autors seine Abweichung der Vorlage betreffend, in der Anelli folgendes festhält:

„L’Argomento di questo Dramma è tutto dalla novella del Boccaccio dello stesso titolo. La Musica, il numero degli Attori, e la varietà de’ caratteri, che si conviene intrecciare in uno Spettacolo Eroicomico, hanno costretto l’autore ad inventare degli episodi, e a crear degl’intrighi comici, e delle azioni, che però non si guastano il senso, e l’ordine della novella. Senza seguir l’uso de’ libretti del Teatro per Musica si tralascia qui di stendere l’argomento, che deve per lo stesso apparire dalla lettura, e dalla rappresentazione del Dramma.“⁷⁸

Anelli nennt in seinem Vorwort die konkrete Vorlage des Librettos, nämlich die gleichnamige Novelle aus Boccaccios *Decamerone*, welches auch vom Poema eroicomico immer wieder als Ideenfundus und Quelle intertextueller Verweise herangezogen worden wurde. Als nächstes stellt er fest, dass sich das typische „Spettacolo Eroicomico“ entsprechend dem System der italienischen Opera buffa bestimmte Parameter – „La Musica, il numero degli Attori e la varietà de’ caratteri“ enthalten müsse. Da die Vorlage jedoch keine in die Handlung integrierten komischen Intrigenepisoden enthalte, sei es notwendig gewesen, diese zu entwerfen und in die ursprüngliche Handlung einzufügen. Für Anelli geht das Dramma eroicomico also von einem eher tragischen oder rührseligen Stoff aus, der mit komischen Handlungselementen versetzt ist. Zudem fehlen jegliche Hinweise auf eine notwendige Aktualität, auf die Satire oder auf die Parodie einer vorgelagerten Gattung. Anellis Verständnis einer heroisch-komischen Oper weist also vielmehr in Richtung der Opera semiseria:

„Ben persuaso, che questo saggio, e rispettabile Pubblico, che ha saputo aggradire la rappresentazione della Nina, e dell’Eugenia, e d’altri Drammi (che i Francesi si chiamano di sentimento), possa commoversi del pari alle sventure della mia Griselda: io mi voglio lusingare del suo benivole [sic] compatimento.“⁷⁹

⁷⁷ *La Griselda, Dramma eroicomico per Musica Da rappresentarsi Nel nobilissimo Teatro Di San Samuele Per la prima opera dell’Autunno 1793*, Venedig: Fenzo 1793, I-Vnm DRAMM.1119.010.

⁷⁸ Ebd., S. 7.

⁷⁹ Ebd., S. 5.

Wie man aus dem letzten Satz von Anellis Verteidigung erfährt, konzipierte er *La Griselda* offenbar sowohl zum Lesen als auch zur Vertonung und anschließenden Aufführung. Durch diese Aussage wird auch Anellis Selbstverständnis als Librettist deutlich: Offenbar sah er sich als Poet und Literat, der seinen Werken einen eigenständigen literarischen Nutzen beimaß. Damit reiht er sich in die Riege verschiedener einflussreicher Librettisten wie Metastasio, Goldoni, aber auch Casti ein, die ihre Libretti auch alle als vollwertige Dramatik verstanden haben wollten.

Von Giovanni de Gamerra ist ein Verzeichnis am Ende seiner *Osservazioni sullo Spettacolo in generale, sulla Tragedia, sulla Tragedia domestica, Pantomima, sulla Commedia, sugli Attori sull'abito scenico, sulle Decorazioni, e sugli Autori per servire allo stabilimento del novo Teatro nazionale* überliefert, das im ersten Band seines *Novo Teatro del Sig. Gio. Gamerra* (Pisa 1789) gedruckt ist. De Gamerra unterteilt darin die Theatergattungen in drei Kategorien, nämlich die Tragödien, die bürgerlichen Rührstücke, die er wegen der von ihm propagierten Zwischenaktpantomimen Tragedie domestiche pantomime nennt, sowie die Komödien. Jede dieser Kategorien ist in mehrere Unterkategorien – de Gamerra nennt diese „Klassen“ –, unterteilt und sporadisch durch Beispiele belegt. Die Kategorie der Komödie ist dabei am ausdifferenziertesten:

- Le Commedie di carattere, in cui il vizio è ripresso o seriamente o dal ridicolo.
- Le Commedie d'istruzione.
- Le Commedie, in cui il vizio è corretto da un altro vizio, e dal ridicolo, come l'*Avaro*.⁸⁰
- Le Commedie, in cui il solo ridicolo è messo in uso.
- Le Commedie serie, come il *Padre di famiglia*.⁸¹
- Le Commedie semi-serie, come il *Francese a Londra*.⁸²
- Le Commedie che attaccano un vizio corrente.
- Classe la più importante di tutte.
- Le Commedie, che ci rappresentano qualche fatto recente.
- Le Commedie eroiche, che si accostano alla Tragedia coll'elevazione dei personaggi, e alla Commedia coll'intrigo e collo scioglimento.
- Le Commedie di Comico flebile, come *Eugenia*.⁸³
- Le Commedie d'intrigo, e le Farse di vario genere dette maggiori e minori.⁸⁴

⁸⁰ Mit *L'avaro* bezieht sich de Gamerra auf Molières *L'Avare ou l'École du mensonge* (1668).

⁸¹ Als Beispiel dient Goldonis *Il padre della famiglia*, dessen genaues Entstehungsjahr noch unbekannt ist, und das seinerseits auf Diderots *Le père du famille* (1758) zurückgehen dürfte.

⁸² Das Werk, welches de Gamerra hier als Beispiel anführt, ist die französische Komödie *Le français à Londres* (1727) von Louis de Boissy.

⁸³ Mit *Eugenia* ist selbstverständlich Beaumarchais' fünftaktige Komödie *Eugénie* (1767) gemeint.

⁸⁴ Giovanni de Gamerra, *Osservazioni sullo Spettacolo in generale, sulla Tragedia, sulla Tragedia domestica, Pantomima, sulla Commedia, sugli Attori sull'abito scenico, sulle Decorazioni, e sugli Autori per servire allo*

Es fällt auf, dass de Gamerra eine der Kategorien als „Commedia eroica“, also als heroische Komödie bezeichnet, die von der Tragödie die Personen hohen Stands und von der Komödie die Intrige und deren Auflösung übernimmt. Dies überschneidet sich grundsätzlich mit der Poetik des heroisch-komischen Epos, das sich aber, übertragen auf die Dramatik, in der Kategorie der „Commedia eroica“ nicht ansatzweise erschöpft. Der meist recht aktuelle Bezug der heroisch-komischen Dichtung lässt sich hingegen in der Kategorie „Le Commedie, che ci rappresentano qualche fatto recente“ wiedererkennen, was allerdings noch nicht automatisch den Aspekt der Satire miteinbezieht. Kombinierte man diese Darstellung eines „fatto recente“ allerdings mit der vorausgehenden Kategorie, „Le Commedie che attaccano un vizio corrente“, so käme man der Definition der Satire in der Heroikomik schon näher, nämlich die Darstellung und das gleichzeitige Lächerlichmachen zeitgenössischer Personen oder Ereignisse, deren negative Aspekte deutlich nach außen gekehrt werden. Kombiniert man diese drei Kategorien – Integration von Personen hohen Stands mitsamt Intrige und Auflösung derselben, Gegenwartsbezug und Karikatur von Lastern – miteinander, so kommt man einer möglichen Definition des heroisch-komischen Librettos schon recht nahe: Eine Heldenkomödie mit einem gewissen Gegenwartsbezug, die die Laster ihrer (nicht mythologischen, sondern zeitgenössischen) Protagonisten offenlegt.

Eine eindeutige und belastbare Definition der dramaturgischen Form eines *Dramma eroicomico* ist von keinem der genannten Librettisten überliefert. Dies lässt den Schluss zu, dass das *Dramma eroicomico* als eine recht experimentelle und nicht einheitliche Ausprägung der italienischen Oper wahrgenommen wurde.⁸⁵ Ein möglicher Grund für die fehlende normative Fixierung des *Dramma eroicomico* ist im relativ kurzen Zeitraum zu sehen, in der Werke mit dieser Bezeichnung in Wien produziert wurden. Zudem entstand das *Dramma eroicomico* zur Zeit eines sich immer weiter diversifizierenden Gattungssystem, das unterschiedliche neue dramaturgische und ästhetische Lösungen zuließ. Es ist allerdings möglich, durch eine additive Synthese der Informationen und Aussagen der zitierten Librettisten zu einer Annäherung an eine zeitgenössische Definition des Wiener *Dramma eroicomico* zu gelangen. Zu einem heroisch-komischen Libretto würden demzufolge ein grundsätzlich heroisches Sujet mit komischen Akzidentien, die parodistische

stabilimento del novo Teatro nazionale, S. 56, in: Ders., *Novo Teatro del Sig. Gio: De Gamerra Tenente Nelle Armate di S.M.I., Pisa 1789 Nella Stamperia di Ranieri Prosperi Con Approvazione*, Bd. 1, S. 1–5.

⁸⁵ Das Poema eroicomico, auf das sich das *Dramma eroicomico* nicht nur durch die Entlehnung des Adjektivs *eroicomico* bezieht, hatte demgegenüber eine deutlicher umrissene Gestalt. Zwar veränderte sich auch das Poema eroicomico im Laufe seiner Geschichte und passte sich immer wieder dem Geschmack der Zeit an, seine grundsätzliche Ausprägung jedoch blieb prinzipiell gleich.

Verwertung von Seria-Opern, die satirische Darstellung zeitgenössischer Phänomene oder Personen und die durch komische Darstellung erreichte Abwertung von Herrscher- oder Heldenfiguren gehören. Das Kapitel 7 soll zeigen, inwiefern sich diese Aspekte auch in den einzelnen Werken konstituieren.

2.3 INTERTEXTUALITÄT UND DAS PROBLEM DER PARODIE: ZUR PARODIE ALS ANALYSEINSTRUMENT FÜR DIE OPERA BUFFA UND DAS DRAMMA EROICOMICO

„Le mot parodie est couramment le lieu d’une confusion fort onéreuse, parce qu’on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt a transposition burlesque d’un texte, tantôt l’imitation satirique d’un style.“¹

Eine der Prämissen dieser Arbeit ist die spezifische Abhängigkeit des Wiener Damma eroi-comico von der Opera seria, deren einzelne Elemente immer wieder intertextuell aufgegriffen und parodistisch verwertet werden. Bevor aber die Frage nach den konkreten Bezügen zufriedenstellend beantwortet werden kann, ist es notwendig und zielführend, vor dem Hintergrund der Intertextualitätstheorie und der Verbindung von Parodie und Heroikomik eine für diese Arbeit gültige Parodie-Definition zu finden und das Konzept der Parodie für die spätere Analyse der parodistischen Elemente des Wiener Damma eroicomico in Kapitel 1.1 fruchtbar zu machen.

Wie bereits aus dem Eingangszitat deutlich wird, bildet das Verfahren der Parodie ein komplexes Feld, in welchem der Parodiebegriff oftmals ungenau und heterogen verwendet wird. Die Parodie zählt zwar grundsätzlich zum weiten Feld der Intertextualität, deren theoretischen Ansätze diese Problematik zwar aufzulösen versuchen, die unterschiedlichen Auffassungen des sich auch in andere Kulturfelder erstreckenden Parodiephänomens aber nicht vollumfänglich zusammenführen. Um eine für diese Arbeit gültige präzise Definition entwickeln zu können, soll darum zuerst geklärt werden, wo genau die Ursprünge des Begriffs liegen und wie sich dieser historisch entwickelt hat. Als zweiter Schritt erscheint eine kurze Erläuterung der Intertextualitätstheorie sinnvoll, die sich systematisch mit der Relation zwischen verschiedenen Texten und damit auch mit der Parodie auseinandersetzt, um vor diesem Hintergrund die verschiedenen Bedeutungsebenen im Theater, in der Musik und schließlich in der Oper erörtern zu können.

Die vielleicht größte Schwierigkeit für eine präzise Definition lässt sich auf die unterschiedliche umgangssprachliche und wissenschaftliche Verwendung zurückführen, die die historische Entwicklung des Begriffs paradigmatisch widerspiegelt. Im alltäglichen Gebrauch bezeichnet eine Parodie eine überspitzte oder herabsetzende Darstellung realer

¹ Genette: *Palimpsestes*, S. 33.

oder fiktiver Persönlichkeiten oder Geschehnisse mit komischer Wirkung, so dass der Begriff auch im diskursiven Verständnis auf den ersten Blick untrennbar mit Komik verbunden ist.² Die erstmalige Verwendung des Wortes wird Aristoteles zugeschrieben, der die *parodia* in seiner *Poetik* als ein erzählendes Gedicht von mittlerer Länge im Metrum und Vokabular der epischen Gedichte, im Gegensatz zu diesen aber mit einem leichten, satirischen oder heroisch-komischen Inhalt beschreibt.³ Ausgehend von der aristotelischen Parodieauffassung entwickelte sich eine Tradition der Parodie, deren zahllose Werke mit primär komischer Intention und Wirkung weitestgehend mit der umgangssprachlichen Verwendung übereinstimmen und die bis zur Gegenwart Bestand hat. Eine Parodie ist aber nicht in jedem Fall komischer Natur, sondern kann häufig auch andere Bedeutungsebenen umfassen. Diese Heterogenität wird bereits mit Blick auf den etymologischen Ursprung des Begriffs im altgriechischen *παρῳδία* (*parodia*) deutlich, das mit Gegengesang übersetzt wird und dessen Präfix *para* die beiden unterschiedlichen Übersetzungsmöglichkeiten „gegen“ und „wider“ zulässt. Das Kompositum *παρῳδία* – und in der Folge auch Parodie – kann also sowohl Kontiguität als auch Opposition ausdrücken und ist damit polysemantisch belegt.⁴

Es verwundert daher kaum, dass der Terminus bereits in der griechischen und später ebenso in der römischen Antike im Gegensatz zur aristotelischen Auffassung auch ganz allgemein einen nicht notwendigerweise komischen Bezug eines Textes auf einen anderen

² Im Laufe der Geschichte wurde diverse Male konkret auf die Verbindung zwischen Komik und Parodie hingewiesen; ein prominentes Beispiel ist der Artikel „Parodie“ aus Diderots *Encyclopédie*, welcher die Parodie strikt literarisch als eine „plaisanterie poétique, qui consiste à appliquer certains vers d’un sujet à un autre pour tourner ce dernier a ridicule, ou à travestir le sérieux en burlesque, en affectant de conserver autant qu’il est possible les mêmes rimes, les mêmes mots & les mêmes cadences“ definiert. Art. „Parodie“, in: Denis Diderot / Jean Baptiste le Rond d’Alembert (Hrsg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Bd. 12, Neufchâtel: Paulche o.J. [1765], S. 73–74. Der Artikel nimmt Bezug auf Abbé Sallier, welcher in seinem *Discours sur l’origine et sur le caractère de la parodie* fünf Formen der Parodie unterscheidet. Die fünfte Form beinhaltet für Claude Sallier „à faire des vers dans le goût et dans le style de certains auteurs peu approuvés“ (zit. nach Genette: *Palimpsestes*, S. 28) und bezieht bewusst die heroisch-komische Dichtung mit dem Zweck der (satirischen) Kritik beziehungsweise Verspottung mit ein. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass die heroisch-komische Dichtung im zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen/literarischen Diskurs als Parodie (also als spielerische Transformation) empfunden wurde. Salliers Definition deckt sich aber auch mit dem, was Genette zuerst vereinfachend als weitgefasste Parodie, letztendlich dann aber als Pastiche, also als spielerisch-nachahmenden Hypotext, bezeichnet. Es scheint also ebenfalls nicht ganz einfach und unproblematisch zu sein, die literarische Parodie und das literarische Pastiche eindeutig voneinander zu unterscheiden. Claude Salliers: „Discours sur l’origine et sur le caractère de la parodie“, in: *Histoire de L’Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres avec Les Mémoires de Littérature tirés des Registres de cette Académie, depuis l’année 1726 jusques & compris l’année 1730*, Paris 1733, Bd.7, S. 398–410. Für den musikwissenschaftlichen Kontext siehe auch Dörte Schmidt: *Armide hinter den Spiegeln: Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 15.

³ Aristoteles: *Poetik*, S. 9 und S. 73. Zur Parodos, einem Teil der Chorpartie in der Tragödie, siehe S. 37. Äquivalent dazu wäre das erste eigentliche, heroisch-komische Versepos, die *Batrachomyomachia*, das beste Beispiel für eine Parodie im aristotelischen Sinne.

⁴ Gabrielle Bersier: *Goethes Rätselparodie der Romantik*, Tübingen: Niemeyer 1997, S. 7.

bezeichnet.⁵ Diese neue Wortbedeutung hält sich bis in die Neuzeit und manifestiert sich unter anderem auch in der während des Humanismus aufkommenden Tradition der *Parodia seria*, die keine Herabsetzung oder ähnliche komische Effekte beinhaltet. Diese ernstesten Parodien stimmen vielmehr mit der Imitatio-Theorie überein und sind letztlich als das zu verstehen, was in der modernen literaturwissenschaftlichen Forschung als Kontrafaktur, also als Um- oder Nachdichtung, subsumiert wird.⁶

Die Parodie als solche ist also ein wesentlicher Bestandteil der Intertextualität, welche als Bezug eines Textes auf einen anderen Text – ähnlich der Parodie – bereits deutlich älter als die Begriffsprägung und seine theoretische Erforschung ist.⁷ Erst dem russischen Formalisten Michail Bachtin ist schließlich der Verdienst zuzusprechen, sich systematisch mit der Dialogizität, also der Bedeutungsverbindung zwischen verschiedenen Worten, beschäftigt und damit den Grundstein für die folgenden Arbeiten von Julia Kristeva gelegt zu haben.⁸ Die französische Poststrukturalistin aus dem Umfeld der literaturkritischen Zeitschrift *Tel Quel* entwickelte in den sechziger Jahren ausgehend von Bachtins Dialogizitätskonzept den Begriff der Intertextualität,⁹ nach der jeder Text in jedem seiner Teile intertextuell ist und den sie wie folgt umschreibt: „Nous appellerons INTERTEXTUALITÉ cette interaction textuelle qui se produit à l’intérieur d’un seul texte. Pour le sujet connaissant, l’intertextualité est une notion qui sera l’indice de la façon dont un texte lit l’histoire et s’insère en elle.“¹⁰ Kristeva

⁵ Simon Dentith: *Parody*, London / New York: Routledge 2000, S. 13. Fred Householder beschreibt diese Bedeutung des Begriffs als in der Antike wesentlich verbreiteter. Siehe Fred Householder: „ΠΑΡΩΔΙΑ“, S. 2, In: *Classical Philology* 39/1 (1944), S. 1–9. In der griechischen Rhetorik hingegen beschreibt der Begriff ein Phänomen, das dem des Zitats ähnelt, wobei allerdings ein kleiner Teil des Originals verändert wird.

⁶ Uwe Wirth: „Parodie“, S. 26, in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2017, S. 26–29. Laut Wirth umfassen zum Beispiel die *Parodiae morales* von 1575 eher Argumente und Beschreibungsmuster der Imitatio-Theorie, „die nicht einmal auf abgrenzende Distanzierung, sondern eher auf eine Aneignung der Vorlage setzen. Mit anderen Worten: derartige ‚Parodien‘ erweisen sich als Kontrafakturen, nämlich als Um- und Nachdichtungen.“ Ebd.

⁷ Manfred Pfister: „Konzepte der Intertextualität“, S. 1, in: Manfred Pfister / Ulrich Broich (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 1–30. Der Kursivsatz folgt Pfister.

⁸ Siehe hierzu vor allem Michail Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, aber auch Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser 1969.

⁹ Das erste Mal thematisierte Kristeva die Intertextualität in der Zeitschrift *Critique* 239/23 (1967) S. 438–465, in der sie Intertextualität wie folgt definierte: „Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et la langue poétique se lit, au moins, comme double.“ Das Zitat ist der Neuauflage des Aufsatzes in Julia Kristeva: *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris: French & European Publications 1978, S. 143–178, entnommen. Dieser lediglich auf Literatur bezogene Definitionsversuch wurde von Pfister zurecht als „Verengung der Bachtinschen Konzeption“ bezeichnet und von Kristeva in späteren Aufsätzen deutlich erweitert, so dass „letztendlich alles, oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur, Text sein soll.“ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 6–7.

¹⁰ Julia Kristeva: „Problèmes de la structuration du texte“, S. 443, in: *Narration et transformation, Sémiotica* 1/1 (1969), S. 422–448. Kapitälchensatz nach Kristeva. Die von Kristeva hier vorgeschlagene Definition führt zu einer Entgrenzung des Textbegriffs und impliziert damit eine intertextuelle Lesart von nicht nur Literatur,

zufolge ist jeder Text also gleichzeitig auch Intertext, woraus folgt, dass ein großes Textuniversum existiert, in welches sich jeder einzelne Text eingliedern lässt. Dies impliziert ein globales Textverständnis, vor dessen Hintergrund Texte nicht mehr autonom lesbar sind.¹¹ Der hier propagierte Intertextualitätsbegriff geht über eine Sinnkonstitution zwischen Einzeltexten aber deutlich hinaus; „vielmehr steht hier die Etablierung einer neuen Denk- und Zugangstheorie im Vordergrund, die sich im Prinzip der Intertextualität manifestiert“,¹² und die sich darum auch in einem universalen und gesamtulturellen Zusammenhang denken lässt.

Diesem poststrukturalistischen Ansatz steht auf der anderen Seite ein hermeneutisch-strukturalistischer Intertextualitätsgedanke gegenüber, der sich an den konkreten Herausforderungen einer pragmatisch orientierten Textanalyse ausrichtet.¹³ Der Hauptvertreter dieser restriktiveren Intertextualitätstheorie ist Gérard Genette, der das Phänomen der Intertextualität aber Transtextualität nennt.¹⁴ Hierunter versteht er „tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes“¹⁵, also ganz allgemein diejenigen Verfahren, die

sondern auch von Geschichte, bildender Kunst und eben auch Musik, unabhängig von der Position, die man im Diskurs um die Beziehung von Musik und Text beziehen mag und unabhängig vom Standpunkt, den man gegenüber dem Sinn von/in der Musik vertritt.

¹¹ Manfred Pfister umschreibt dies wie folgt: „In jedem Text schreiben sich Spuren – und seien sie noch so undeutlich und verwischt – des ganzen Universums von Texten ein.“ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 13. Somit wird die Auflösung der geschlossenen Einheit und Identität des einzelnen Textes postuliert, der sich jetzt nur noch im Kontext eines einzigen Gesamttexts verstehen lässt. Die Folge ist die extreme Position, dass jeder Einzeltext vom globalen Text erschaffen und sogar von ihm semantisiert wurde, was automatisch zum Infragestellen des Werkbegriffs und der Autorensubjektivität führen muss. Diese Art der poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Lesart von Intertextualität wird von Roland Barthes folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „Le texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture. [...] Un texte est fait d’écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation [...]“. Roland Barthes: „La mort de l’auteur“, S. 65–66, in: Ders. (Hrsg.): *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*. Paris: du Seuil 1984, S. 61–67.

¹² Florian Zeuner: *Definition durch Abgrenzung. Das musikalische Zitat und seine Festlegung im Rahmen der Intertextualitätstheorie*, Magisterarbeit Universität Wien 2011, S. 25.

¹³ Danach ist Intertextualität nicht mehr ein „universelles Prinzip ästhetischer Literatur bzw. Rezeption, sondern [...] eine Möglichkeit, eine Alternative, ein Verfahren des Bedeutungsaufbaus literarischer Werke.“ Wolfgang Preisendanz: „Zum Beitrag von Renate Lachmann ‚Dialogizität und poetische Sprache‘“, S. 26–27, in: Renate Lachmann (Hrsg.): *Dialogizität*, München: Fink 1982, S. 25–28. Die Intertextualitätstheorie lässt sich so als „Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewussten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezug auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen [interpretieren], wie sie die Literaturwissenschaft unter Begriffen wie Quellen und Einfluß, Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung und Adaption bisher schon behandelt hat und wie sie nun innerhalb des neuen systematischen Rahmens prägnanter und stringenter definiert werden sollen.“ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 15.

¹⁴ An dieser Stelle soll auf die Problematik der unterschiedlichen Terminologie hingewiesen werden. Es kann leicht zu Verwirrung führen, dass Genette die Hypertextualität als das definiert, was von der Intertextualitätsforschung im Allgemeinen als Intertextualität bezeichnet wird. Aus diesem Grund soll der Bezug eines Textes auf einen anderen Text, außer natürlich bei der Erörterung von Genettes Intertextualitätstheorie, konsequent als intertextuell bezeichnet werden.

¹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: du Seuil 1982, S. 7.

einen Text in Verbindung mit einem anderen Text setzen. Genette unterscheidet fünf unterschiedliche Typen der Transtextualität, die alle miteinander zusammenhängen oder wechselseitige Beziehungen aufweisen können und folglich explizit keine strikt voneinander trennbaren Systeme darstellen.¹⁶ Die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen nennt er Intertextualität, zu welcher die drei unterschiedlichen Formen des Zitats, des Plagiats und der Allusion zu rechnen sind. Die Paratextualität hingegen beschreibt nach Genette diejenige im Allgemeinen weniger explizite Beziehung, die einem Text dezidiert einen Rahmen setzt und die sich durch Titel, Untertitel, Vorworte, Nachworte, Fußnoten u.ä. manifestiert.¹⁷ Als Metatextualität bezeichnet Genette hingegen diejenige Verbindung zweier Texte, die man üblicherweise unter Kommentar subsumiert, „qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer.“¹⁸ Zum vierten Typus, den Genette Architextualität nennt, zählen ihm zufolge diejenigen Parameter und Eigenschaften, die eine Einteilung von Texten in Gattungskategorien möglich machen und sich zumeist im Titel oder im Untertitel manifestieren.¹⁹ Der fünfte und hier relevanteste Typus der Transtextualität ist schließlich die Hypertextualität, also „toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.“²⁰

Aus dieser Definition der Transtextualität heraus entwickelt Genette eine Typologie der verschiedenen Transformationen von Texten, die sogenannten hypertextuellen Verfahren, und unterscheidet dabei zwischen der Transformation auf der einen und der Nachahmung auf der anderen Seite. Dadurch lässt sich eine strukturell ausgerichtete Unterscheidung treffen, die die Textgattungen nach der zwischen Vorlage (Hypotext) und der Verarbeitung (Hypertext) bestehenden Beziehung klassifiziert.²¹ Für Genette ist die Transformation die Verlagerung eines Stils oder Stoffs aus einem Hypotext in einen Hypertext, indem einer der Bestandteile des Hypotexts abgeändert wird. Der Begriff der Nachahmung hingegen bezeichnet die Modellierung des Hypertexts auf unveränderter Grundlage des Hypotexts. Als zusätzliches Differenzkriterium führt Genette die Dreiteilung des Registers in spielerische, satirische und ernsthafte Hypertexte ein, wobei das Adjektiv „spielerisch“

¹⁶ Ebd., S. 8.

¹⁷ Hier kommt das Prinzip des Gattungsvertrags zur Geltung, da die im Titel enthaltene Bezeichnung beim Leser, Zuschauer oder Hörer Erwartungen erweckt, die sich direkt aus der Erfahrung anderer Texte speist.

¹⁸ Ebd., S. 9–10.

¹⁹ Ebd., S. 8–9. Die Architextualität überschneidet sich damit mit der Paratextualität, ist im Gegensatz zu dieser aber auf die Beziehung zwischen Gattung und Titel oder Untertitel beschränkt.

²⁰ Ebd., S. 10.

²¹ Ebd., S. 11. Kursivsatz nach Genette.

explizit nicht-satirische, aber unterhaltssame Texte bezeichnet, und „ernsthaft“ alle nicht vordergründig komischen oder gesellschaftskritischen Texte umschreibt. Durch die Unterscheidung zwischen Transformation und Nachahmung sowie zwischen spielerischen, satirischen und ernsthaften Hypertexten ist es möglich, sechs Kategorien von Hypertexten systematisch voneinander abzugrenzen.

Die ernsten Hypertexte unterteilt Genette in die ernste Transformation (Transposition) und die ernste Nachahmung (Nachbildung) und definiert diese als Veränderung von Stil oder Thema mit einer nicht komischen oder subversiven Intention in einem neuen Werk respektive als Fortsetzung eines Werks im identischen Stil durch einen anderen Autor. Das satirische Register besteht für Genette aus der satirischen Transformation (Travestie) sowie der satirischen Nachahmung (Persiflage). Die Travestie behält dabei den Inhalt bei, transformiert aber den Stil des Hypotexts, die Persiflage hingegen übernimmt den Stil des Hypotexts und wendet diesen auf ein vulgäres Thema an. Durch den satirischen und folglich gesellschaftskritischen Anspruch der Persiflage könnte nach Genettes Definition auch die heroisch-komische Dichtung unter Persiflage subsumiert werden. Die spielerischen Hypertexte unterteilen sich Genette zufolge in die spielerische Transformation (Parodie) und in die spielerische Nachahmung (Pastiche). Das Pastiche beschreibt dabei die spielerische Nachahmung, welche so angelegt ist, dass sie zwar komische Wirkung entfaltet, aber auch dem Autor des Hypotexts zugeschrieben werden könnte. Die Parodie definiert Genette hingegen als nahezu wörtliche Übernahme des Hypotexts auf ein aktuelles oder vulgäres Thema im Stil des Hypotexts, womit ein parodistischer Hypertext genau umgekehrt wie ein travestierender Hypertext verfährt.

Die Parodie als Modifikation des Themas bei gleichbleibendem Stil kann dabei auf zwei unterschiedlichen Ebenen stattfinden. Wenn ein vornehmer Text höchstens mit minimalen Änderungen auf ein vulgäres Thema angewendet wird, ist dies nach Genette Parodie im engeren Sinne; entsteht aber durch stilistische Nachahmung eines vornehmen Texts auf ein vulgäres Thema ein neues Werk, liegt nach Genettes Terminologie ein satirisches Pastiche vor, zu der als Unterform auch die heroisch-komische Dichtung zu zählen wäre. Da der Begriff der Parodie aber häufig Anlass zu Verwirrung gibt, „parce qu’on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d’un texte, tantôt l’imitation satirique d’un texte“, ²² verbessert und präzisiert Genette in der Folge seine Terminologie und bezeichnet als Parodie „le détournement de texte à transposition minimale, du type

²² Genette: *Palimpsestes*, S. 33.

Chapelain decoiffé“, als Travestie „la transformation stylistique à fonction dégradante, du type *Virgile Travesti*“ und als Persiflage „(et non plus, comme ci-devant, parodie) le pastiche satirique, dont les A la maniere de... sont des exemples canoniques, et dont le pastiche héroï-comique n'est qu'un variété.“²³ Die in den meisten Fällen satirisch angelegte heroisch-komische Dichtung bewegt sich also zum größten Teil in der Kategorie, der Genette den Begriff Persiflage zuordnet, wobei es durchaus Überschneidungen mit der Kategorie gibt, die er als Parodie bezeichnet.

In ihrer Untersuchung zur Geschichte und Theorie der Parodie stellt Margeret Rose fest, dass die Technik der Parodie, quasi als kulturwissenschaftliche Konstante, als eines von verschiedenen intertextuellen Verfahren auch in anderen Kunstformen und -gattungen²⁴ und damit natürlich auch im Bereich der Musik und der Musikwissenschaft vorkommt. Auch hier ergibt sich parallel zur bisherigen Diskussion der Parodie in der Literaturwissenschaft und Intertextualitätstheorie mit ihren verschiedenen, voneinander divergierenden und sich im Laufe der Jahrhunderte ändernden Bedeutungen und Definitionen ein ähnlich kompliziertes und Verwirrung stiftendes Bild. Der Terminus beschreibt zwar auch im musikwissenschaftlichen Diskurs in erster Linie einen nicht automatisch komischen-Bezug²⁵ zwischen einem (parodierten) Ausgangswerk und einem (parodierenden) neuen Werk, bezieht sich aber im Gegensatz zum Verständnis der literarischen Parodie bei Aristoteles, Diderot²⁶ oder Genette selbstredend nicht auf das bloße Verhältnis literarischer Texte zueinander, sondern vielmehr auf eine musikalische oder textlich-musikalische Übernahme präexistenten Materials in einen neuen Zusammenhang. Die Verbindung zum Text bleibt aber trotzdem ein zentraler Aspekt, und obwohl eine Parodie selbstverständlich auch in der Instrumentalmusik in Erscheinung treten kann, so wird darunter doch in erster Linie eine Technik der Vokalmusik verstanden, unter der in späteren Jahren auch Instrumentalmusikparodien subsumiert werden.²⁷

²³ Ebd.

²⁴ Margaret A. Rose: *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press 1995. Für einen ausführlichen Blick auf die postmodernen Implikationen der Parodie mit vielen interessanten Beispielen auch im poplärkulturellen Bereich siehe darüber hinaus Linda Hutcheon: *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Champaign / Urbana: University of Illinois 2000.

²⁵ Ganz im Gegenteil wird Parodie auch im Bereich der Musik in erster Linie eben nicht umgangssprachlich verwendet, obwohl es natürlich, wie noch deutlich werden wird, durchaus auch Parodien gibt, die in den Bereich des Musikalisch-Komischen fallen.

²⁶ Siehe dieses Kapitel Fn. 2

²⁷ Wolfgang Steinecke: *Die Parodie in der Musik*, Wolfenbüttel: Mösseler 1970, S. 6, definiert Parodie ausgehend von einem Lexikonartikel Hermann Aberts als „Anpassung einer fremden Musik an einen vorhandenen Text oder auch die Unterlegung eines neuen Texts unter eine vorhandene Musik.“ Die Verbindung von Text und Musik kommt gerade auf eine umgekehrte Weise zustande, als es die Norm ist: statt der ‚Vertonung‘ eines

Einen guten Ausgangspunkt für die Diskussion der verschiedenen Parodiedefinitionen im musikwissenschaftlichen Diskurs bietet der Artikel *Parodie und Kontrafaktur* in der musikwissenschaftlichen Enzyklopädie *Musik in Gegenwart und Geschichte*. Hier heißt es, die Parodie sei

„[...] im Gegensatz zum allgemeinen Sprachgebrauch und zur Terminologie anderer Geisteswissenschaften nicht die komische Veränderung geistiger Aussagen unter Wahrung der ursprünglichen Aussageform, sondern die ernste, umbildende und weiterführende Anknüpfung an eine geprägte Aussage, d.h. die umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk-, zumeist auch Gattungszusammenhang, bei der die musikalische Substanz erhalten bleibt, die musikalische Gestalt aber teilweise neu geprägt wird.“²⁸

Die Problematik dieser Definition ist allerdings, dass sie nicht alle Phänomene beschreibt, die im Laufe der Musikgeschichte als Parodie verstanden wurden oder von der Musikwissenschaft als solche bezeichnet wurden, sondern nur für das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert vollständige Gültigkeit besitzt. Ursprünglich ist eine Parodie also grundsätzlich jegliche Wiederverwendung von musikalischem Material in einem neuen Werk und damit ein rein kompositorischer Vorgang in sowohl Instrumental- als auch Vokalmusik. Damit ist die Parodie noch von der Kontrafaktur unterscheidbar, die für diesen Zeitraum die Neutextierung von Vokalmusik bei vollständiger Übernahme des ursprünglichen musikalischen Satzes bezeichnet. In der Folge entwickelte sich allerdings sukzessive ein flexibleres Parodieverständnis, das neben der „Unterlegung eines neuen Textes unter eine mehrstimmige Vokalkomposition“²⁹ auch die „die Nachdichtung (Paraphrase, freie Nachbildung) oder Umdichtung eines Liedtextes zu einer unverändert übernommenen Liedweise“³⁰ umfasst. Damit verschwimmen die Grenzen zwischen der Parodie und der Kontrafaktur, die nun nicht mehr eindeutig voneinander zu trennen sind. Der Begriff und die Funktion der

Textes die Textierung einer Melodie.“ Für Steinecke äußert sich in der Parodie eine „veränderte Sinngebung einer und derselben Musik durch verschiedene Textierung“ (Ebd., S. 6) und er hält kurz darauf verallgemeinernd fest, dass bei der Parodie „ein gewisser musikalischer Stoff in einen anderen als den ihm ursprünglich zugewiesenen Zusammenhang gestellt wird“ und inkludiert aus diesem Grund folgerichtig auch Instrumentalmusik. Ebd., S. 14–15. Darauf aufbauend spezifiziert Klaus Hortschansky: *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln: Volk 1973, S. 8: „Alle Begriffsbestimmungen gehen in erster Linie von Vokalkompositionen aus; sofern Instrumentalstücke textiert, oder, umgekehrt, Vokalkompositionen zu Instrumentalstücken wurden, hat man sie stillschweigend unter dem Begriff Parodie subsumiert.“

²⁸ Georg von Dadelsen u.a.: Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): MGG Online, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016.

<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14062>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

Parodie formten und prägten sogar einen Typus der Missa, die sogenannte Parodiemesse, die im sechzehnten Jahrhundert ihren vorläufigen Höhepunkt erlebte und bemerkenswerte Parallelen zur *Parodia seria* aufweist. Es verwundert allerdings kaum, dass der Terminus auch in diesem Zusammenhang als nicht unproblematisch beschrieben worden ist und auch die Bezeichnung Parodiemesse selbst Kritik erfahren hat.³¹ Zwar tritt die Parodie als intertextuelles Verfahren in diesem Zeitraum am häufigsten und am deutlichsten ausgeprägt in der Parodiemesse in Erscheinung, man findet sie aber auch im einfachen und kontrifizierenden Lied,³² im Madrigal und in der ungefähr zeitgleich mit dem Rückgang der Parodiemesse entstehenden und immer mehr an Bedeutung gewinnenden Oper.

Auch im Bereich der Oper ist der Begriff der Parodie von Anfang an nicht präzise und einheitlich gefasst, was sich insbesondere in den verschiedenen Interpretationen des Parodieprinzips in Bezug auf die Übernahme eines Vokalsatzes aus einem musikalischen Hypotext in eine *Opera seria* auf der einen Seite und in eine *Opera buffa* auf der anderen Seite bemerkbar macht. In der musikwissenschaftlichen Forschung zur *Opera seria* von Komponisten wie Hasse,³³ Händel,³⁴ Gluck³⁵ und auch in der neapolitanischen Schule der 1720er und 1730er Jahre³⁶ beschreibt der Terminus dabei nach wie vor vorwiegend die Neu-

³¹ Siehe zum Beispiel Vincenzo Borghetti: „Transformationen. Komponieren nach einer Vorlage“, in: Michele Calella / Lothar Schmidt (Hrsg.): *Komponieren in der Renaissance: Lehre und Praxis*, Laaber: Laaber 2014 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 317–353. Auch in diesem Zusammenhang ist der Begriff der Parodie allerdings alles andere als unproblematisch, da er generalisierend etliche Zwischenformen der Neutextierung und musikalischen Umformung umfasst; so spielt es beispielsweise keine Rolle, ob der jeweilige Komponist auf eigene oder auf fremde, geistliche oder weltliche Werke oder auf die gesamte Vorlage oder lediglich Teile derselben zurückgriff. Erschwerend kommt hinzu, dass gerade in Bezug auf etliche Zwischenformen der regulären Cantus-Firmus-Messe und der Parodiemesse eine präzise Definition äußerst schwierig wird. Auch aus diesem Grund wurde beizeiten der Begriff der *imitation mass* oder auch *missa ad imitationes* geprägt, der sich aber bis heute nicht hat durchsetzen können. Siehe hierzu J. Peter Bruckholder: „Johannes Martini and the imitation mass of the Late Fifteenth Century“, in: *Journal of the American Musicological Society* 38/3 (1985), S. 470–523. Letzlich ist aber auch dieser Begriff als unpräzise und darüber hinaus als historisch nicht korrekt dargestellt worden; siehe hierzu zum Beispiel Reinhard Strohm: *The Rise of European music, 1380–1500*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 616, auch Fn. 783.

³² Steinecke, *Die Parodie in der Musik*, S. 6.

³³ Rudolf Gerber: *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Hildesheim u.a.: Olms 1973, insbesondere S. 40–42.

³⁴ Siehe zum Beispiel Wolfgang Boetticher: „Zum Entwicklungsproblem einer Parodietechnik bei Händel“, in: Walter Siegmund Schulze / Bernd Baselt (Hrsg.): *Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz ‚Georg Friedrich Händel – Persönlichkeit, Werk, Nachleben‘ anlässlich der 34. Händelfestspiele der Deutschen Demokratischen Republik in Halle (Saale) vom 25. bis 27. Februar 1985*: Leipzig: VEB 1987, S. 71–76, der zu Beginn seines Aufsatzes auf die terminologische Vielfältigkeit dieser intertextuellen Beziehungen in Händels Werk und die daraus entstehenden Schwierigkeiten hinweist, ohne das Problem aber auflösen zu können.

³⁵ Klaus Hortschansky: *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln: Volk 1973.

³⁶ Siehe beispielsweise Reinhard Strohm: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Bd. 1, Köln: Volk 1976, S. 245–260. Strohm definiert die Übernahme einer Arie aus einer Oper in eine andere Oper mit unverändertem Text als Entlehnung und mit verändertem Text als Parodie.

textierung von bereits bestehendem musikalischem Material in einem neuen Werkzusammenhang, die hier meist aus arbeitstechnischen oder ästhetischen Gründen vorgenommen wurde. Die Verwirrung um die Begrifflichkeit und das Prinzip der Parodie in Abgrenzung zu den anderen intertextuellen Verfahren konnte allerdings auch die Forschung zur Opera seria nicht abschließend auflösen.³⁷ Wie auch in der Parodiemesse ist eine Parodie in der Opera seria also nicht im Sinne von Genettes Definition einer nahezu wörtlichen Übernahme eines Hypotexts auf ein aktuelles oder vulgäres Thema bei gleichbleibendem Stil zu verstehen und eine komische Wirkung der Parodie von vorneherein ausgeschlossen.

Ein gänzlich verschiedenes Bild bietet hingegen die Opera buffa, die auch die Komödie seit ihrer Entstehung immer wieder von der Parodie als intertextuellem Verfahren Gebrauch macht. Äquivalent zur Parodie in der Komödie ist die Parodie in der Opera buffa dabei für gewöhnlich von einer höheren Gattung abhängig, in diesem Fall also von der Opera seria, die in der Genetteschen Terminologie das Repertoire der herangezogenen Hypotexte bildet. Parallel zur Dramenparodie erzeugt auch die Bezugnahme der Parodie in der Opera buffa auf die Opera seria einen stilistischen Bruch zwischen einer höheren und einer niedrigen Kunstform, die eine komische Wirkung entfaltet, so dass der Begriff der Parodie im Bereich der Opera buffa durchaus im alltäglichen Wortsinn gebraucht und verstanden werden darf. Im Gegensatz zur Opera seria ist eine Parodie in der Opera buffa also nicht in erster Linie ein kompositorisches, sondern vielmehr ein künstlerisch-ästhetisches Phänomen – um es mit anderen Worten zu fassen, nicht so sehr objektiv und neutral, sondern vielmehr subjektiv und für die Komik ursächlich.³⁸

³⁷ Gerber: *Der Operntypus Johann Adolf Hasses*, S. 40–42, versteht unter Parodie die Neutextierung einer älteren Arie in einem neuen Werk, wobei er als Beinahe-Parodie eine leicht geänderte Übernahme und als wirkliche Parodie eine vollständige Übernahme bezeichnet. Die vollständige Übernahme des musikalischen Materials mitsamt ihrem ursprünglichen Text wäre für ihn hingegen eine Versetzung. Für Strohm: *Italienische Opernarien*, S. 245–260, ist eine Parodie die Übernahme einer Arie aus einer Oper in eine andere Oper mit verändertem Text und eine Entlehnung die Übernahme einer Arie mit ihrem ursprünglichen Text. Hingegen versucht Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*, S. 8–9, das „Dilemma“ zu umgehen, neben der Um- oder Neutextierung auch alle Wiederaufnahmen und damit auch alle Versetzungen, Kontrafakturen, Umarbeitungen, Nachahmungen von Modellen sowie Themenanleihen als Parodie bezeichnen zu müssen, indem er ganz allgemein den allerdings ebenfalls nicht unproblematischen Sammelbegriff der Entlehnung als Ersatz vorschlägt, welchen er in der Folge weitreichend differenziert: „Mit ihm [d.i. Entlehnung] soll die Wiederaufnahme einmal im eigenen Werk formulierter musikalischer Komplexe zu einem späteren Zeitpunkt in einem anderen musikalischen Zusammenhang bezeichnet werden; in dieser Bestimmung sind alle Arten von Wiederaufnahmen enthalten, die bei Gluck bezeugen oder überhaupt nur denkbar sind.“ Ebd.

³⁸ Die Frage, ob die Opera buffa ausschlaggebend für die Entstehung der komischen musikalischen Parodie gewesen sein könnte, kann an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet werden; es kann jedoch auch nicht von der Hand gewiesen werden, dass das Aufkommen der musikalisch-komischen Parodie im achtzehnten Jahrhundert zeitlich mit der ersten Blütezeit der Opera buffa im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhundert, ihrer sukzessiven Verbreitung in Europa und dem Erreichen ihres maximalen Rezeptionsgrads im letzten Drittel zusammenfällt.

Der bereits zitierte Artikel *Parodie und Kontrafaktur* stellt in diesem Zusammenhang fest, dass

„musikalische Parodien im Sinne des allgemeinen Sprachgebrauchs, d.i. ‚parodistische‘ Darstellungen bestimmter Satztechniken, Stile oder Gattungen [...] nur dort häufiger aufzutreten [scheinen], wo die museale Bewahrung und beliebige Verfügbarkeit historisch gewordener Stile und Techniken zur Nachahmung und ‚Parodie‘ reizt oder wo öffentliche musikalische Parteienkämpfe parodistische Talente herausfordern (Opernparodie).“³⁹

Bis zu einem gewissen Grad muss also auch die Parodie in der *Buffa* zunächst als Nachahmung interpretiert werden, die in diesem Fall aber ohne Zweifel komische Wirkung entfaltet. Wenn man nun aber dieses Parodieverständnis im Bereich des Musikalisch-Komischen verortet, so stellt sich als nächster Schritt unweigerlich die Frage, wie sich Parodie dann von reiner Komik, Persiflage oder Grotteske unterscheiden lässt und wo die Grenzen zwischen diesen Phänomenen gezogen werden können. Auch hier liegt also wieder ganz grundsätzlich ein Definitionsproblem vor, das durch die „unscharfe Begriffsbildung in diesem Bereich erschwert“⁴⁰ wird und das, wenn überhaupt, nur über Umwege zu lösen sein dürfte.

Im Gegensatz zur Parodie in der *Opera seria* steht die Parodie in der *Opera buffa* in der Tradition der dramatischen Parodie, die als Form der komischen Unterhaltung vor allem in Frankreich gepflegt wurde. Valleria Belt Grannis zählt allein für das achtzehnte Jahrhundert in Frankreich zwischen 700 und 800 dramatische Parodien,⁴¹ von denen vermutlich über 200 Opernparodien gewesen sein dürften.⁴² In Frankreich war die dramatische Parodie, und damit natürlich auch die Opernparodie, eher eine direkte Angelegenheit, es wurden ganze Werke und nicht nur einzelne Aspekte wie bestimmte stilistische Schemata, dramaturgische Topoi oder textlich-musikalische Idiome parodiert. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass in Frankreich das Repertoire der *Tragédie lyrique* kanonisiert und im Repertoire konstant präsent war, wohingegen die Werke in Italien aufgrund des *Stagione*-Systems selten länger als eine Spielzeit gespielt wurden. Daraus lässt sich erklären, warum die *Opera*

³⁹ Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: MGG Online.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Valleria Belt Grannis: *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*. New York: Columbia University Press 1932, S. 2.

⁴² Grannis, *Dramatic Parody*, S. 16.

buffa bis auf einige wenige Ausnahmen⁴³ im Gegensatz zur französischen Oper keine ganzen Werke parodiert, sondern vielmehr konkrete oder charakteristische, aufgrund ihrer Austauschbarkeit aber als generisch zu bezeichnenden Elemente wie bestimmte Figuren, Arien oder Arientypen, dramatische Standardsituationen, Stilelemente oder musikalische Merkmale der Opera seria. Im Vergleich zur Parodie in der französischen Oper ist die Parodie in der Opera buffa also auf der einen Seite als Verengung zu interpretieren, indem sie sich auf einzelne Parameter konzentriert, durch die vielfältigeren Parodiemöglichkeiten stellt sie aber auch gleichzeitig eine Erweiterung dar.

In ihrer Untersuchung der französischen Dramenparodien stellt Valleria Belt Grannis fest, dass diese oftmals mehr oder weniger explizit persönliche oder politische Attacken gegen Mitglieder des Hofes, der Kirche und sogar des Königshauses enthalten, intellektuelle Kontroversen wie die *querelles des anciens et des modernes* abbilden oder konkrete gesellschaftliche Missstände anprangern. Dieser satirische Kontext kann zwar als dramatischer Ausdruck der Aufklärung verstanden werden, ist aber neben der heroisch-komischen Dichtung ebenso in der Seria-Parodie in der Opera buffa augenfällig, wie beispielsweise ein Blick auf *Socrate immaginario* oder *L'albero di Diana* zeigt. Ein zentrales Merkmal dieser die Satire enthaltende Parodiedefinition ist, „dass sie den Stil der Vorlage imitiert und das Thema transformiert: etwa indem eine ‚hohe‘ heroische Geschichte durch eine ‚niedrige‘, anti-heroische Geschichte ersetzt wird – unter Beibehaltung des ‚hohen Tons‘, so dass eine Fallhöhe entsteht, die (und damit kommt dann auch hier wieder die Wirkungsdimension ins Spiel) eine komische Inkongruenz impliziert.“⁴⁴ Dadurch geht implizit eine „Umstrukturierung der im Text indirekt oder direkt repräsentierten Werthierarchien [...] v.a. bezüglich ‚hoch‘ und ‚niedrig‘ respektive ‚angemessen‘ und ‚unangemessen‘“⁴⁵ vorstatten. Es liegt

⁴³ Viele dieser Parodien stammten wohl von kleineren Komponisten und sind heute in Vergessenheit geraten. Mario Carozza / Cristina Cimagalli: *Dal Barocco al Classicismo viennese*. Rom: Amando 2008 (Storia della musica occidentale, Bd. 2), S. 326. Als ein bekannteres Beispiel sei kurz Paisiellos Parodie-Intermezzo *La Semiramide in Villa* (Rom 1772) erwähnt, dass Metastasios bekanntes *Dramma per musica La Semiramide riconosciuta* auf zwei Zwischenakte reduziert parodistisch verwertet. Siehe hierzu beispielsweise Franco Onorato: „Dalla ‚Semiramide riconosciuta‘ alla ‚Semiramide in villa‘: Mito versus parodia“, in: Franco Onorato (Hrsg.): *Metastasio da Roma all'Europa: Tricentenario metastasiano*, Rom: Fondazione Marco Besso 1998, S. 63–97. Für dieses Kapitel war ursprünglich geplant, das sich im Nachlass der Kaiserin Maria Theresia (also der Ehefrau von Kaiser Franz II./I.) im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv befindliche Libretto *Parodia della Ginevra di Scozia* (A-Woes OeSta Sammelbände 66a-22) als Beispiel einer Wiener Libretto-Parodie der Jahrhundertwende zu erläutern. Das nicht vertonte Libretto, das auf Gaetano Rossis 1801 in Wien aufgeführtem und stark durch die französische Opéra comique der Jahrhundertwende geprägten *Dramma serio eroico per musica Ginevra di Scozia* basiert, ist höchstwahrscheinlich der Feder Giovanni de Gamerras zuzuschreiben, der als Librettist auch für einen Großteil der Wiener Drammi eroicomici verantwortlich ist. Für die Zukunft ist eine Veröffentlichung der hier ausgeklammerten Untersuchungsergebnisse geplant.

⁴⁴ Wirth: „Parodie“, S. 26, in: Wirth (Hrsg.): *Komik*, S. 26–29.

⁴⁵ Siehe Quellenangabe wie zit. in Wirth: „Parodie“, S. 27, in: Wirth (Hrsg.): *Komik*, S. 26–29.

also eine Form der Karnevalisierung vor, eine „Transformation der normativen Gesellschaftsordnung durch das Erzeugen einer ‚umgestülpten Welt‘, etwa durch die ‚Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers““,⁴⁶ die der Parodie in der Opera seria natürlich nicht zu eigen ist. Dient das übernommene Idiom des Hypotexts folglich dazu, seine offensichtlichen oder versteckten Schwächen zu entlarven, so lässt der potentiell immanente aggressiv-satirische Charakter des Hypotexts diese Definition der Parodie, die in Genettes Definition dem satirischen Pastiche entspricht, bisweilen sogar in Richtung der Subversion tendieren.

Die Feststellung, dass die musikalisch-komische Parodie insbesondere dort in Erscheinung trete, wo „museale Bewahrung und beliebige Verfügbarkeit historisch gewordener Stile und Techniken zur Nachahmung und ‚Parodie‘ reizt“, kann gewissermaßen auch als Voraussetzung für die Seria-Parodie in der Opera buffa interpretiert werden, und tatsächlich nimmt die Seria-Parodie von einem statistischen Standpunkt aus betrachtet zu dem Zeitpunkt deutlich zu, zu dem das Modell der metastasianischen Oper sukzessive an Bedeutung verliert,⁴⁷ und erreicht am Ende des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Die eigentliche Grundvoraussetzung einer Parodie der Opera seria ist dabei in der strikten stilistischen Trennung der italienischen Oper⁴⁸ zu sehen, die sich seit dem Ende des Seicento und später in den Libretti erst Zenos und später Metastasios vollzog; mit anderen Worten, durch die Bereitstellung einer kohärenten Dramaturgie entstand überhaupt erst die Möglichkeit einer parodistischen Verwertung derselben, deren Anfänge sogar bereits vor dem Ende der metastasianischen Ära zum Beispiel im Metamelodramma beobachtet werden können. .

Auch für die Seria-Parodie in der Opera buffa als Form der musikalisch-komischen Parodie gilt, dass sie dort auftritt, „wo öffentliche musikalische Parteienkämpfe parodistische Talente herausfordern“.⁴⁹ Ihre Entwicklung fügt sich also in einen wesentlich breiteren Rahmen ein, ausgehend von welchem sie sich zunehmend auf die eigentliche Parodie verengt. Den Ausgangspunkt bilden die theoretischen und opernästhetischen Auseinandersetzungen, die die Oper seit ihrem Beginn im Umfeld der Camerata fiorentina im 16. Jahrhundert begleiten und die in Zusammenhang mit den diversen Querelles und Reformbestrebungen der Opera seria stehen. Neben dem grundsätzlichen Verhältnis

⁴⁶ Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 54. Siehe dazu auch Hutcheon: *A theory of parody*, S. 26.

⁴⁷ Ihr Rückgang ermöglicht beispielsweise die parodistische Darstellung typischer Seria-Helden, die während der Vorherrschaft des metastasianischen Drama per musica nicht ohne weiteres möglich gewesen war, worauf zum Beispiel Jacobshagen: *Opera semiseria*, S. 30–31, hinweist.

⁴⁸ Vergl. Kapitel 2.1.3.

⁴⁹ Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG Online*.

zwischen Musik und Text in der Oper sowie den Unterschieden der nationalen Opernströmungen wurde zunehmend auch die künstlerische Entwicklung der Opera seria mit ihren immer opulenteren Inszenierungen, ausgefalleneren Bühnenbildern, anspruchsvolleren Maschinerien und auf musikalischer Seite immer stärkeren Gewichtung der Arien und virtuoserer Sängerpatrien problematisiert. Im Gegensatz zu diesen weitgehend neutralen Abhandlungen verfolgt Benedetto Marcellos Traktat *Il teatro alla moda* (1720) hingegen einen humoristisch-kritischen Ansatz und setzt sich auf theoretisch-satirischer Ebene mit diesen Auswüchsen des barocken Zeitgeists und der Selbstrepräsentanz der herrschenden Klasse auseinander.⁵⁰

Etwa zeitgleich zur Publikation von *Il teatro alla moda* entwickelte sich mit dem Metamelodramma eine operistische Form des bereits wesentlich älteren Metatheaters, das als Spezialfall der Opera buffa im „Grenzgebiet zwischen musiktheatralischer Ästhetik und künstlerischer Selbstironie“⁵¹ zu verorten ist. Als „tipo di opera impegnata, nel testo come nella musica e nell’allestimento, in un’autorappresentazione“⁵² thematisiert das Metamelodramma einen oder mehrere Aspekte der Oper wie zum Beispiel ihre Entstehung, Proben-situationen, Aufführungen im Ganzen oder in Teilen oder auch die Beziehungen ihrer Protagonisten und bringt diese auf die Bühne. Diese künstlerischen Beschäftigung der Oper mit sich selbst etablierte sich relativ rasch und parallel zur allgemeinen Entwicklung der Oper als ein in seinen sprachlichen Gepflogenheiten und dramaturgischen Besonderheiten eigenständiges „microgenere“,⁵³ welches sich durchgängig auf verschiedensten Ebenen intertextuell auf die Opera seria bezieht.⁵⁴ Dabei karikiert das Metamelodramma nicht nur

⁵⁰ Siehe beispielsweise Ulrich Weisstein: „Benedetto Marcellos ‚Il teatro alla moda‘: Scherz, Satire, Parodie oder tiefere Bedeutung?“, in: Gerhard Heldt / Georg Mielke: *Opern und Opernfiguren. Festschrift für Joachim Herz*, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 1989 (Wort und Musik: Salzburger Akademische Beiträge 2), S. 31–57.

⁵¹ Jürgen Maehder: „A queste piccolezze il pubblico non bada“: Librettisten und Komponisten als Zielscheibe der Opernparodie“, S. 238, in: Peter Csobádi u.a. (Hrsg.): *Die lustige Person auf der Bühne*, Bd. 1, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 1993, S. 237–254.

⁵² Francesco Savoia: *La cantante, l’impresario ed altri metamelodrammi*, Genua: Costa&Nolan 1988, S. 19.

⁵³ Siehe Daniela Goldin: *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Turin: Einaudi 1985, S. 73–76. Francesco Savoia beschreibt diese Entwicklung in seinem fundamentalen Beitrag zum Metamelodramma wie folgt: „I caratteri e le situazioni che tali drammi condividono, la similarità di struttura che li accomunano pur nelle differenze di lingua e di stile e nei diversi livelli di consapevolezza critica e di perizia drammaturgica dei singoli autori, e non ultimi, il numero in cui vennero prodotti, il successo e la conseguente loro persistenza, suggeriscono trattarsi di un vero e proprio ‚filone‘ o ‚genere‘ operistico.“ Savoia: *La cantante*, S. 19.

⁵⁴ Den Beginn markiert Girolamo Gigli und Domenico Scarlattis *La Dirindina* (Rom 1714), weitere wichtige Werke stammen aus den Federn von Metastasio, Goldoni, Calzabigi oder Casti. Die gesamte Produktion beläuft sich auf über 50 Metamelodrammi und umfasst den Zeitraum von 1714 bis 1845. Als einführende Literatur sei auf Savoia: *La cantante* hingewiesen, darüber hinaus bieten auch della Corte: *Satire e grotteschi*, Maehder, „A queste piccolezze il pubblico non bada“ sowie Giulio Ferroni: „L’opera in commedia: Una immagine del melodramma nella cultura veneziana del settecento“, in: Maria Teresa Muraro (Hrsg.): *Venezia e il melodramma nel settecento*. Florenz: Olschki 1978 (Studi di musica veneta 6), S. 63–78 interessante Ein-

mit beißender Ironie die Urheber, Aufführenden oder das Opernumfeld, die sowohl als Stereotypen, als satirische Darstellungen realer Vorbilder⁵⁵ und Vorlagen oder mit autobiographischen Zügen⁵⁶ geschildert werden und durch deren Darstellung und Beziehung zueinander auch ästhetische Aussagen getroffen werden können, sondern bezieht ebenso formaldramaturgische Aspekte der Opera seria mit ein, die auf intertextueller Ebene den Bezugspunkt des Metamelodramma bildet.

Giambattista Castis und Antonio Salieris Divertimento teatrale *Prima la musica, e poi le parole* (Wien, Schönbrunner Orangerie, 1786) kann aufgrund seiner Komplexität und Vielschichtigkeit zu Recht als Paradigma des Metamelodramma bezeichnet werden⁵⁷ und soll im Hinblick auf die Parodie der Opera seria in der Opera buffa an dieser Stelle aus mehreren Gründen Erwähnung finden. Wie im Metamelodramma üblich problematisiert der Einakter einige Allgemeinplätze des Opernalltags im Settecento. Casti schildert in seinem Libretto unverblümt satirisch die Entstehung einer Oper innerhalb von nur vier Tagen aus der Sicht des Maestro und des Poeta, die über die Vorgehensweise aneinander geraten, des Weiteren die Kapriolen der Prima Donna Donna Eleonora, die ihre Gesangsfertigkeiten anhand unterschiedlicher Arien unter Beweis stellt sowie die Streitigkeiten zwischen ihr und der Buffa-Sängerin Tonina, die ihre Arien simultan singen und denen am Ende versprochen wird, dass die Oper letztlich eine stilistische Mischung aus Buffa und Seria wird. Die Vielschichtigkeit der intertextuellen Ebenen ist bei diesem Werk höchst bemerkenswert. Wie bei den meisten Seria-Parodien in der Buffa sind auch hier die musikalischen Zitate bereits im Text vorangelegt, Salieri musste sich also bei seinen Parodien nach Castis Text richten. Die Parodie geht auf textlicher wie auf musikalischer Ebene vonstatten und umfasst sowohl Originalzitate, stilistische Allusionen als auch kommentarähnliche Passagen.⁵⁸ In der

blicke. Die Liste wäre zwar um etliche Einzelfallstudien erweiterbar, eine vollständige Gesamtuntersuchung des Metamelodrammas mit Einbeziehung des kulturellen Hintergrunds und der Analyse der intertextuellen Bezüge steht aber noch aus.

⁵⁵ So beschreibt beispielsweise Lorenzo Da Ponte in seinen Memoiren, dass Casti ihn in seinem Libretto *Prima la musica, poi le parole* in der Figur des Poeta verunglimpfen und lächerlich machen wollte. Da Ponte: *Memorie*, Bd. 1 Teil 2, S. 73.

⁵⁶ Dies ist beispielsweise in den Metamelodrammi aus der Feder von Carlo Goldoni der Fall.

⁵⁷ Unterschiedliche interessante Perspektiven auf dieses außergewöhnliche Werk eröffnen Edward Elgren Swenson: „Prima la musica, poi le parole: An Eighteenth-Century Satire“, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*. Bd. 7, Wien u.a.: Böhlau: 1970 (Analecta Musicologica 7), S. 112–129; Josef Heinzelmann: „Prima la musica, poi le parole: Zu Salieris Wiener Opernparodie“, in: Österreichische Musikzeitschrift 28 (1973), S. 19–29; John A. Rice: *Antonio Salieri and Viennese opera*, Chicago / London: University of Chicago Press 1998, S. 377–380, oder auch Thomas Betzwieser: „Editing musical quotations: the paradigm of Antonio Salieri's ‚Prima la musica e poi le parole‘ (1786)“, S. 246, in: *Philomusica on-line* 9/2 (2010), S. 245–259.

<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/issue/view/47/showToc>, zuletzt abgerufen am 01.10.2020.

⁵⁸ Betzwieser: „Editing musical quotations“, S. 247.

Opernprobe mit Donna Eleonora werden Teile aus mehreren Szenen aus Sartis *Giulio Sabino* parodiert, der 1785 in Wien mit Marchesi in der Hauptrolle aufgeführt wurde, wobei Salieri auf der Basis von Castis Text nicht nur Musik von Sarti, sondern auch je eine Einlagearie von sich selbst und von Tarchi aus der Wiener Fassung des *Giulio Sabino* in *Prima la musica* übernommen hat.⁵⁹ Wie auch andere Metamelodrammi ist *Prima la musica e poi le parole* grundsätzlich als Satire auf allgemeine Theaterrealitäten aufzufassen, wobei auch einzelne Figuren des Stücks mit realen Persönlichkeiten in Verbindung gebracht wurden.⁶⁰

Es kann gar nicht emphatisch genug auf den Umstand hingewiesen werden, dass der Titel des Werks nicht nur auf einer opernästhetischen Ebene die Frage nach der grundsätzlichen Beziehung zwischen Musik und Text in der Oper diskutiert, wie sie im Laufe der Musikgeschichte auch in zahlreichen theoretischen Traktaten verhandelt wurde, sondern darüber hinaus ebenfalls auf die Opernparodie als solche verweist. Wie erläutert ist die Parodie in der Opera seria als Neutextierung bereits bestehender Musik definiert, so dass *Prima la musica e poi le parole* also gewissermaßen gleich beide gegebenen Definitionen der Parodie in der Oper thematisiert – der Titel bezieht sich auf das Parodieverfahren in der Opera seria, das Stück selbst parodiert dann die Opera seria.

Bemerkenswert ist auch die enge Verbindung zwischen Metamelodramma und Drama eroicomico, die in Castis und Salieris *Divertimento teatrale* beispielhaft deutlich wird.⁶¹ Sowohl das Metamelodramma als auch das Drama eroicomico arbeiten mit Parodien der Opera seria, ihrer Topoi, musikalischen und sprachlichen Idiome und seiner Charaktere und beziehen sich dabei intertextuell sowohl auf konkrete Werke als auch auf

⁵⁹ Betzwieser berichtet von vielschichtigen Zitaten. So stammen zwölf Takte des Recitativo accompagnato in N.2 und 61 Takte der folgenden Arie *Là tu vedrai chi sono* (N.4) aus dem venezianischen Original von Sarti. Die Cavatina *Pensieri funesti*, aus der in N.2 12 Takte zitiert werden, und die Arie *Cari oggetti*, von welcher 3 Takte in N.5 sowie circa 80 Takte in N.6 wiederverwendet wurden, sind allerdings Einlagearien von Antonio Salieri respektive Alessandro Tarchi, die für die Wiener Aufführung des *Giulio Sabino* geschrieben wurden. Alle drei der Originalstücke können als „showpieces“ bezeichnet werden. Darüber hinaus sind alle dieser Zitate überdurchschnittlich lang. Betzwieser spricht in diesem Zusammenhang von einem „subtle transfer from serious to comic on the basis of musical quotations“. Betzwieser: „Editing musical quotations“, S. 247–248.

⁶⁰ So könnte man im Conte Opizio, dem Auftraggeber der in *Prima la musica* thematisierten Oper, Joseph II. erkennen. In der Figur des Poeta erkannte sich Da Ponte laut seiner Memoiren selbst wieder, es ist aber auch möglich, wenngleich unwahrscheinlich, dass sich Casti selbst im Poeta verewigt hat. Sollte dem so sein, dann ist es sehr gut möglich, dass der Maestro Salieri darstellen soll. Donna Eleonora könnte auf der einen Seite einfach eine Parodie auf die *Seria-Prima Donna* im Allgemeinen sein, auf der anderen Seite kann man vielleicht auch Marchesi in die Figur interpretieren. Siehe hierzu zum Beispiel Heinzlmann: „„Prima la musica, poi le parole““.

⁶¹ Beispielhaft deutlich wird dies zum Beispiel in einer Passage aus Calzabigis und Gassmanns *L'Opera seria* (Wien, 1769) wo es heißt: „Dicono che il dramma è un romanzetto // assurdo, inverisimile: // che il discorso poetico è fuor di naturale: che i caratteri // non hanno dignità, non han costume; // e che tanto apparato // d'intreccio, d'accidenti, // di personaggi illustri, si riduce // a combinar con barbare parole // concetti di ragazzi e donnicciule.“ (III/1). *L'opera seria. Comedia per musica. Da rappresentarsi su' Teatri di Vienna in Quest'anno 1769*. Wien: Ghelen 1769.

Allgemeinplätze der *Seria*. Insbesondere das Heldenbild der *Opera seria* wird in beiden wahrnehmbar verzerrt und der Komik preisgegeben. Die Parodie ist dabei sowohl im Metamelodramma als auch im *Dramma eroicomico* mit satirischen Elementen gekoppelt, wobei sowohl auf Persönlichkeiten wie auch auf Ereignisse Bezug genommen wird und eine ideologische Ebene erreicht wird.⁶²

Im Verlauf der Diskussion um die Parodie in der Oper ist deutlich geworden, dass man klar zwischen der Parodie der *Opera seria* in der *Opera buffa* – also der Opernparodie – auf der einen Seite und der Parodie in der *Opera seria* – also der Parodieoper – auf der anderen Seite unterscheiden muss. Erstere hat durch die stilistische Inkongruenz zwischen der heroischen und der komischen Oper eine komische Wirkung, wohingegen letztere eine wie auch immer geartete Übernahme mit vollständig oder auch nur teilweise neuem Text beschreibt. Aber auch eine eindeutige und abschließende Definition für die *Seria*-Parodie in der *Opera buffa* gestaltet sich mehr als schwierig, da sie zu viele Ebenen einschließen und alle Teilbereiche und parodierten Aspekte der *Opera seria* einbeziehen müsste. Weiterhin muss sie die oftmals satirische Stoßrichtung der *Seria*-Parodie berücksichtigen und sich aber gleichzeitig von der Satire und von der Groteske absetzen.

Aufgrund dieser Problematik erscheint es fast unmöglich, an dieser Stelle eine ausreichend differenzierte und für alle Formen der *Opera buffa* gültige Definition zu geben. Um den Terminus in dieser Arbeit – und hoffentlich darüber hinaus – aber wenigstens einigermaßen zielführend verwenden zu können, soll unter Parodie in der *Opera buffa* – und damit im Metamelodramma und im *Dramma eroicomico* auch – in der Folge die Gesamtheit aller intertextuellen Verweise auf die *Opera seria* verstanden werden, die das Erzeugen von Komik zum Ziel haben.

⁶² Auf die grundsätzliche Verbindung zwischen Heroikomik und Metamelodramma machte erstmals Clotilde Bertoni aufmerksam, die folgendes dazu ausführte: „L’eroicomico ‚metateatrale‘ è un’ eccezione: non ribalta la serietà epica solo tramite gli artifici letterari, ma anche mediante il rispecchiamento della realtà, non inventa una stravaganza fittizia, ma ne esibisce una effettiva. La paradossalità ottenuta attraverso la parodia trova riscontro nei paradossi dell’ambiente dello spettacolo: l’ingigantimento dei puntagli, il divario fra lo splendore e il pathos dei melodrammi da un lato, e il brulichio confuse e meschino delle quinte dall’altro. Sempre scarto fra contenuto e forma, quindi, ma contenuto direttamente attinto dalla realtà, referenzialità trasparente; assurdo non più congegnato, ma semplicemente esposto. D’altra parte, il lato più vistoso, più interessante di quest’assurdo sta nello sconfinamento del reale nell’immaginario, nella tendenza della gente di spettacolo a un’automitizzazione che può diventare mitomania, nello schiacciamento dell’autentico su stereotipi letterari. La scrittura intransitiva si imbeve di referenzialità mediante il riferimento a una realtà tanto nutrita di *factio* da divenire intransitiva essa stessa. Il genere edificato sulle citazioni riceve nuovo vigore dal rispecchiamento di un mondo a sua volta tutto costruito sui rimandi a modelli illusori, sull’assolutizzazione della contingenza nelle immagini letterarie. Immagini, inoltre, sempre in bilico fra l’enfatico e il burlesco, l’altisonante e l’ironico: gli artisti teatrali sono sempre in qualche modo coscienti di quanto sia ridicolo il loro prendersi tanto sul serio.“ Bertoni: *Percorsi dell’eroicomico*, S. 273.

Dieser Definitionsversuch bedarf wie jeder andere auch einiger Anmerkungen. Würde man zum Beispiel die eingangs erwähnte Intertextualitätstheorie nach Genette eins zu eins auf den Bereich der komischen Oper anwenden, so ergäbe sich durch das entstehende System der verschiedenen intertextuellen Bezugsmöglichkeiten der Opera buffa auf die Opera seria selbstverständlich eine präzisere Parodiedefinition, die diese von den anderen Hypertexten abgrenzen würde. Eine Ausdifferenzierung der Terminologie im Sinne von Genettes Unterscheidung zwischen Transformation und Nachahmung auf der einen Seite und den drei Registern spielerisch-satirisch-ernsthaft würde aber vor allem im Wechselspiel mit dem ebenfalls einzubeziehenden Verhältnis zwischen Text und Musik ein viel zu breites Feld an Differenzierungsmöglichkeiten eröffnen, das aufgrund seiner Komplexität im musiktheaterwissenschaftlichen Diskurs nicht haltbar und in der Analyse auch nicht sinnvoll wäre. Für diesen engen Kontext ist es wesentlich zielführender, eine möglichst breite Definition zu wählen und die ohnehin schon vorhandene Verwirrung in der unterschiedlichen Verwendung des Parodiebegriffs nicht noch weiter zu vergrößern, sondern vielleicht sogar auf ein absolutes Minimum zu reduzieren. Aus diesem Grund macht es Sinn, Parodie hier explizit nicht als eines von verschiedenen intertextuellen Verfahren zu betrachten, sondern den Terminus vielmehr als Oberbegriff aller dieser Bezüge der Opera buffa auf die Opera seria zu wählen, allerdings mit der Einschränkung, dass sie Komik evozieren sollen.

Dass die Parodie hier zum Sammelbecken für eine andernorts terminologisch vielleicht differenziertere Hypertextklassifizierung wird, bedeutet auf der anderen Seite aber nicht, dass diese Klassifizierung im jeweiligen Kontext keine Gültigkeit mehr besäße. Dies wird insbesondere mit Blick auf das Wiener Drama eroicomico deutlich, das selbstverständlich eine Spielart der Oper darstellt, aber vom Poema eroicomico weit mehr als das hintangestellte Adjektiv übernommen hat. Im Poema eroicomico ist die Parodie weder das einzige noch das zentrale intertextuelle Mittel, sondern steht neben anderen Instrumenten der komischen Darstellung von Heroik wie zum Beispiel der Burleske als Komisierung einzelner Elemente des Heroischen oder der Travestie als stilistisch niedrigerer Interpretation der ursprünglichen Handlung oder der Charaktere. Davon ausgehend könnte man für das Drama eroicomico eine breitere und vielleicht sogar fundiertere Methodik entwerfen, die dann für den Rest der komischen italienischen Oper aber nur eingeschränkte Gültigkeit besäße. Ähnlich wie in Genettes Theorie der hypertextuellen Verfahren bestünde dann allerdings in diesem Fall die Gefahr, dass sich die einzelnen Kategorien nicht deutlich

genug voneinander abgrenzen ließen und sich folglich zu sehr miteinander vermischen würden.

Eine solch breit angelegte Definition bedeutet jedoch nicht automatisch, dass eine weiterführende Differenzierung der *Seria-Parodie* in der *Opera buffa* a priori unmöglich oder ausgeschlossen wäre. Im Gegenteil ist eine Klassifizierung nach unterschiedlichen Attributen sogar sinnvoll, um ein wenig Klarheit in eine im Allgemeinen recht unübersichtliche Situation der verschiedenen Parodien zu bringen. Im Folgenden soll also grob zwischen sieben unterschiedlichen Kategorien unterschieden werden, die allerdings – und das ist wohl die Krux des gesamten Problemfelds der Parodie – ebenfalls überlappen können und dies auch häufig tun.

Zuerst fällt auf, dass in der Realität Parodien aus konkreten Hypotexten entlehnt sein oder auch nur als stilistische Anleihen in Erscheinung treten können. Bei einer exakten Übernahme wird der Hypotext dabei ohne Änderungen in einen neuen Hypertext überführt, mit anderen Worten, es liegt ein wörtliches Zitat vor. Der Hypertext kann aber auch mehr oder weniger stark abgeändert und an den neuen Kontext angepasst werden, so dass ein adaptiertes Zitat vorliegt. Damit die in obiger Definition der Parodie als essentiell identifizierte komische Wirkung entstehen kann, ist es zwingend notwendig, dass das Publikum das exakte Original kennt und im neuen Werkzusammenhang als komisch interpretiert. Ein adaptiertes Zitat darf also nicht so stark verfremdet oder abgeändert werden, dass der Hypotext nicht mehr zu erkennen ist. Auf der anderen Seite kann auch nur auf immer wiederkehrende Elemente und Muster der *Opera seria* Bezug genommen werden, worunter stilistische Parodien und Parodien von archetypischen Figuren oder Stilen zu zählen wären. Aufgrund des Umstandes, dass hier nicht auf einen ganz bestimmten Hypotext Bezug genommen wird, muss das Publikum diesen auch nicht notwendigerweise kennen, damit die Parodie ihre komische Wirkung entfalten kann, vielmehr wird hier eine allgemeine Kenntnis der höheren Schwestergattung vorausgesetzt.

1	Abstraktion/Art der Übernahme	Zitat	Wörtlich
			Abgeändert
		Allusion	
2	Text/Musik	Parodie nur im Text	
		Parodie nur in der Musik	
		Parodie in Text und Musik gleichzeitig	
3	Länge	Ganze Werke	
		Einzelne Teile	
		Kurze Passagen (wenige Takte oder Zeilen)	
4	Musikalische Formteile	Motiv	
		Thema	
		Satz	
5	„Nummer“ (in Teilen oder als Ganzes)	Rezitativ	
		Arie	
		Duett	
		Ensemble	
		Chor	
6	Stimmen	Art der Stimmen	Nur vokal
			Nur instrumental
			Vokal und Instrumental
		Anzahl der Stimmen	Eine Stimme
			Mehrere Stimmen
			Ganzer Satz
7	Satire	Mit Satire	
		Ohne Satire	

Tabelle 2.1: Differenzierungsmöglichkeiten der Parodie in der Opera buffa

Im Gegensatz zu beispielsweise der Arie „È la fede delle femmine“ aus *Così fan tutte*, die dem Besucher abverlangt, eine der Vertonungen von Metastasios *Demetrio* gesehen zu haben oder zumindest Metastasios Libretto zu kennen, um die Parodie in der ersten Textzeile zu erkennen und die Komik zu verstehen, braucht es bei der Parodie einer Rachearie also „nur“ das Wissen um die stilistischen Merkmale einer typischen Rachearie, um diese in einem neuen Kontext als Parodie zu identifizieren.

Da die Oper als vokalmusikalische Gattung sowohl aus Musik als auch aus Text besteht, lassen sich Parodien in der Oper auch dadurch unterscheiden, ob sie ausschließlich im Text, ausschließlich in der Musik oder aber im Text und in der Musik gleichzeitig stattfinden. Insbesondere wenn sich die Parodie nur auf den Text oder nur auf die Musik beschränkt und der andere Teil neu geschrieben wird, kann die Parodie schwer zu identifizieren sein, je nachdem, ob und wie sehr der Hypotext abgeändert wurde. Man kann also davon ausgehen, dass die komische Wirkung bei wörtlichen Zitaten, insbesondere natürlich, wenn gleichzeitig Text und Musik parodiert werden, am größten ausfallen dürfte.

Zudem können Parodien auch hinsichtlich ihrer Länge unterschieden werden. Wie bemerkt sind Parodien ganzer Werke in der italienischen Oper im Gegensatz zur französischen Oper nicht so häufig, aber dennoch vorhanden, wie man am Beispiel der *Parodia della Ginevra di Scozia*⁶³ erkennen kann. Daneben sind Parodien einzelner in sich geschlossener Abschnitte möglich, wie beispielsweise einzelner Nummern. Wörtliche Zitate sind dabei deutlich seltener anzutreffen als Parodien bestimmter Arientypen wie der Aria agitata, die mittels stilistischer Allusion funktionieren. Am weitesten häufigsten treten aber sicherlich deutlich kürzere Parodien in Erscheinung, die sich auf eine oder wenige Textzeilen oder eine überschaubare Anzahl von Takten erstrecken.

Im Gegensatz zum Text, der nur die Möglichkeit von Parodien einzelner oder mehrerer Wörter oder Zeilen zulässt, lässt sich auf musikalischer Ebene weiter in Parodien von Motiven, Themen, Teilen oder ganzen Sätzen unterscheiden.

Weitere Unterscheidungsmöglichkeiten ergeben sich hinsichtlich der Nummer (Rezitativ/Solo-Arie/Ensemble), in der die Parodie auftritt oder der sie entnommen ist. Auch hier sind wieder Vermischungen möglich; so kann beispielsweise ein Ausschnitt einer Arie, unabhängig, ob dieser Ausschnitt wörtlich oder bearbeitet zitiert wird, nicht nur in eine Arie, sondern auch in ein Rezitativ oder in ein Ensemble übernommen werden. Natürlich sind auch hier weitere Varianten in andere Richtungen denkbar.

⁶³ Vergl. die Ausführungen in Fn. 43 in diesem Kapitel.

Parallel zur Einteilung, die Hortschansky für die Parodie in der Opera seria unternommen hat,⁶⁴ ist auch in diesem Zusammenhang eine Differenzierung hinsichtlich der Stimmen grundsätzlich möglich, wie zum Beispiel die Übernahme musikalischen Materials aus einer Gesangstimme in eine neue Gesangstimme oder aus einer Instrumentalstimme in eine neue Instrumentalstimme. Die Übernahme einer Gesangstimme in eine Instrumentalstimme ist ebenfalls gängig, in umgekehrter Richtung ist dies allerdings weitaus seltener zu beobachten. Eine weitere Variante wäre der Versatz von musikalischem Material zwischen zwei oder mehreren Instrumenten, wenn also zum Beispiel ein Motiv, das im Hypotext in den Violinen erklingt, im Hypertext durch Oboen und Fagotte gespielt wird. Darüber hinaus bietet sich aus einer musikalischen Sichtweise heraus theoretisch auch die Möglichkeit, zwischen Parodien in einer Stimme, in mehreren Stimmen oder im ganzen Satz zu unterscheiden.

Die hier unternommene Definition zur Parodie der Opera seria in der Opera buffa schließt bewusst das Element der Satire aus, weil eben nicht jeder intertextuelle Bezug mit komischer Wirkung automatisch satirisch sein muss und zudem auch nicht jede Satire oder jedes satirische Element komische Wirkung entfaltet. Wenn Parodie und Satire jedoch zusammentreffen, ist die Parodie nicht mehr rein ästhetischer Natur, sondern erhält ein Ziel und eine Funktion. Diese satirische Stoßrichtung ist nicht nur im Metamelodramma, sondern auch im Drame eroicomico in vielen Fällen grundsätzlich vorhanden, so dass es Sinn macht, eine weitere Unterteilung in zielgerichtete, funktionale Parodie mit satirischen Elementen und in nicht zielgerichtete, „absolute“ Parodie ohne satirische Elemente zu treffen.

Spätestens jetzt sollte deutlich geworden sein, warum es nicht möglich ist, eine präzisere Definition für das Phänomen der Parodie der Opera seria in der Opera buffa zu finden. Auf der einen Seite bildet jede der soeben beschriebenen Unterscheidungsmöglichkeiten separat betrachtet natürlich eine valide Analysekategorie, auf der anderen Seite sind sie untereinander durchaus miteinander kombinierbar, so dass sich in der Summe eine viel zu große und unübersichtliche Anzahl an einzelnen Analysekrterien ergibt, nach der man den Werkkorpus auf Parodien hin untersuchen kann. Im Extremfall könnte man bei jeder Parodie alle dieser Parameter einzeln analysieren, was als Ansatz aber als zu unsystematisch abzulehnen ist. In Kapitel 7.1 sollen daher nur die ersten drei der oben beschriebenen Aspekte berücksichtigt werden und die Parodien nur hinsichtlich ihres Abstraktionsgrads (Wörtliches

⁶⁴ Hortschansky: *Parodie und Entlehnung*, S. 8–10.

Zitat/Abgeändertes Zitat/Allusion), ihrer Aufteilung auf Text und/oder Musik sowie hinsichtlich ihrer Länge betrachtet werden. Aufgrund der engen Verbindung von heroisch-komischer Dichtung und Satire sollen die satirischen Elemente in Kapitel 7.2 separat betrachtet werden.

TEIL II:

DAS WIENER DRAMMA EROICOMICO
UND SEIN KONTEXT

3 DAS DRAMMA EROICOMICO IM SPANNUNGSFELD DER ITALIENISCHEN OPER: ZUR ABGRENZUNG DES WERKKORPUS

3.1 VORBEMERKUNGEN ZUR REPERTOIREBESTIMMUNG DES WIENER DRAMMA EROICOMICO, ODER: EIN ÜBERBLICK ÜBER DIE GESCHICHTE DER ITALIENISCHSPRACHIGEN HEROISCH-KOMISCHEN OPER

Wie eingangs in Kapitel 2 bemerkt wird die Geschichte der italienischen Oper im achtzehnten Jahrhundert im Regelfall als Geschichte zweier dualistischer und dichotomer Operngattungen erzählt. Bereits in den beiden Gattungsbezeichnungen manifestiert sich auf den ersten Blick die stilistische Unterscheidung dieser beiden vermeintlich separaten Gattungen: Tragische Werke wurden vor allem als *Dramma per musica* deklariert, wohingegen komische Werke unter Begriffen wie *Dramma giocoso* oder *Commedia per musica* firmierten. Ab spätestens dem letzten Drittel des 18. Jahrhundert ist in allen wesentlichen Opernzentren eine sukzessive Vermischung der stilistischen Ebenen zu beobachten.¹ Diese Entwicklung der nachmetastasianischen Oper spiegelt sich auch in der Ausdifferenzierung der einzelnen Gattungsbezeichnungen, in denen das ästhetische Bewusstsein zum Ausdruck kommt, die stilistische Öffnung der italienischen Oper auch gattungsterminologisch möglichst präzise fassbar zu machen.² Im Gegensatz zum Begriff des *Dramma giocoso*, das durch den Zusatz des Adjektivs *giocoso* lediglich eine Abgrenzung zum *Dramma per musica* markiert, weisen die bereits im Laufe des Jahrhunderts verwendeten Termini *Dramma eroico-comico* und *Dramma tragicomico* oder die erst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts üblichen Kennzeichnungen *Dramma serio-comico* oder *Dramma serio-giocosso* durch die Kombination der jeweiligen dualistisch-antithetischen Adjektive auch linguistisch auf die Mischung der verschiedenen Ebenen hin.

Die ersten beiden Adjektivkomposita, also *eroico-comico* und *tragicomico*, haben über den offensichtlichen Verweis auf die Stilmischung auch eine literarisch-poetologische

¹ Rudolph Angermüller: „Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos“, S. 212, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Colloquium ‚Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden‘* (Rom 1978), Laaber: Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 193–236.

² Mary Hunter: „The fusion and juxtaposition of Genres in Opera buffa 1770–1800: Anelli and Piccinni’s ‚Griselda‘“, S. 364, in: *Music and Letters* 67/4 (1986), S. 363–380.

Bezugsebene, die auf ihre Herkunft in der Literaturgeschichte hinweist: im Falle von eroico-comico auf das in Kapitel 2.2 ausführlich diskutierte heroisch-komische Epos und davon ausgehend auch auf die Comédie héroïque,³ im Falle von tragicomico auf Plautus, Euripides, Corneille und auf die Pastoraldichtung wie zum Beispiel Guarinis Tragi-comedia pastorale *Il pastor fido* (1590).⁴ Es ist aufgrund des langen Zeitraums seiner Verwendung und den unterschiedlichen mit diesem Adjektiv versehenen literarischen Gattungen relativ schwierig, für den Begriff tragicomico allgemeingültige Aussagen zu treffen ist. Die stilistischen Implikationen des Terminus eroico-comico sind aufgrund seines Ursprungs in der heroisch-komischen Epik, die ein historisch wie regional verhältnismäßig begrenztes literarisches Phänomen darstellt, deutlich klarer umrissen. Ausgehend von der durch das Poema eroico-comico geprägten Semantik des spezifizierenden Adjektivs eroico-comico liegt es nahe, für das Drama eroico-comico die gleichen oder zumindest sehr ähnliche Eigenschaften wie im Poema eroico-comico zu vermuten. Die auf eine sich um 1800 ändernde Interpretation der Semantik des Begriffs zurückgehende historische wie musikwissenschaftliche Konfusion der beiden Termini Drama eroico-comico und Opera semiseria verdeutlicht aber, dass auch dieser Begriff nicht durchgängig im Sinne seiner literaturgeschichtlichen Herkunft verwendet und aufgefasst wurde.

Auch im Bereich des Drama eroico-comico offenbart sich also die grundsätzliche Schwierigkeit der Opernforschung, dass zwei Werke mit einer identischen Gattungsbezeichnung nicht zwingend die gleichen formalen und stilistischen Aspekte aufweisen müssen⁵ und dass darüber hinaus auch zwei strukturell und stilistisch prinzipiell übereinstimmende Werke nicht automatisch die gleiche Gattungsbezeichnung haben müssen. Über die in Kapitel 2.1 im Allgemeinen erörterte Gattungsproblematik hinaus ist auch für die als Drama eroico-comico bezeichneten Werke eine Kategorisierung und Gruppierung ausschließlich aufgrund der Gattungsbezeichnung problematisch: Nicht alle explizit als Drama eroico-comico bezeichneten Werke ähneln sich soweit, als dass sie einen stilistisch

³ Corneille übernahm die Bezeichnung vom Poema eroico-comico für seine drei Dramen *Don Sanche d'Aragon* (1650), *Tite et Bérénice* (1670) und *Pulchérie* (1672). Helen Geyer-Kiefl, *Die heroisch-komische Oper. Ca. 1770–1800*, Bd. 1, Tutzing: Schneider 1987 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 9), S. 16.

⁴ Karl S. Guthke: *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968, S. 14–28. Die Nähe der Tragikomödie zum bürgerlichen Rührstück bzw. Comédie larmoyante, die Guthke feststellt (S. 28–31), lässt vermuten, dass das venezianische Drama eroico-comico wesentlich eher im Tragikomischen zu verorten ist. Siehe dazu auch den Exkurs in Kapitel 3.3.

⁵ Siehe beispielsweise Martin Ruhnke: „Opera semiseria und drama eroico-comico“, S. 264, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Colloquium ‚Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden‘ (Rom 1978)*, Laaber: Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 263–274, oder auch Arnold Jacobshagen: *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart: Steiner 2005, S. 28–29.

und dramaturgisch kohärenten Korpus bilden würden. Dies verwundert auch nicht weiter, wenn man sich vor Augen führt, dass die Geschichte des *Dramma eroicomico* mit Goldonis und Vivaldis *Aristide*⁶ 1735 in Venedig⁷ beginnt und erst 1910 in Cortina mit Simonis und Burgweins *La secchia rapita* endet und dass in diesem recht langen Zeitraum von fast zwei Jahrhunderten über sechzig verschiedene *Drammi eroicomici* produziert wurden.⁸ Ausgehend von der geschichtlichen Verbreitung des *Dramma eroicomico* ist es allerdings möglich, die Werke auf zwei verschiedene Gruppen mit jeweils unterschiedlichen Entstehungszeiträumen und Wirkungszentren und damit in zwei operngeschichtliche Traditionen zu unterteilen.

1772 entstand mit Boccherinis und Salieris *La secchia rapita* in Wien knapp drei Jahrzehnte nach dem ersten *Dramma eroicomico*, *Aristide*, der nächste Vertreter der italienischen heroisch-komischen Oper. Bis zu Defranceschis und Salieris *Cesare in Farmacusa* im Jahr 1800 wurden für Wien insgesamt elf Textbücher mit der Bezeichnung *Dramma eroicomico*

⁶ Die Zuordnung der Komposition zu Antonio Vivaldi ist umstritten. Zwar gehen Sartoris Librettokatalog (Eintrag 2650: „*Aristide*“, in Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bd. 1: A–B. 1–4298, Cuneo: Bertola & Locatelli 1990, S. 278), Reinhard Strohm: *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*. Bd. 2: *Notenbeispiele und Verzeichnisse*. Köln: Volk 1973, S. 255 und auch Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, Bd. 1, S. 41 auf Grundlage des Anagramms Lotario Vandini im Uraufführungslibretto von Antonio Vivaldi als Komponisten aus. Pietro Weiss nimmt allerdings eine bewusst falsche Zuweisung der Zuordnung zu Vivaldi an und weist darauf hin, dass der musikalische Stil des Werks nicht demjenigen entspricht, den Vivaldi in diesen Jahren gepflegt hat und dass er mit einer solchen Komposition seiner Reputation hätte schaden können. Siehe Pietro Weiss: „Venetian Commedia dell’Arte ‚Operas‘ in the Age of Vivaldi“, in: *The Musical Quarterly* 70/2 (1984), S. 195–217, hier S. 211. Das Uraufführungslibretto führt allerdings auch Giacomo Maccari als Komponisten der Balli an, was die Forschung zu der Annahme brachte, dieser sei der Komponist des Werks. Helen Geyer-Kiefl geht in diesem Zusammenhang unter Verweis auf verschiedene Lexika sogar von einer zweiten Vertonung des Librettos durch Maccari im gleichen Jahr aus. Siehe Geyer-Kiefl, *Die heroisch-komische Oper*, Bd. 1, S. 41–42. Warum sich Eleanor Selfridge-Field: *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660–1760*, Stanford: Stanford University Press 2007, S. 572 Fn. 84 auf Antonio Gori als Komponisten bezieht, erschließt sich an der angegebenen Stelle nicht.

⁷ Lorenzo Bianconi postulierte seinerzeit, dass sich in den Jahren 1726–1743 ein eigenständiges und nur am Teatro San Samuele gepflegtes Repertoire der heroisch-komischen Oper etablierte, welches sich aber aus Gründen eines fehlenden Markts für diesen Operntypen außerhalb der Serenissima nicht etablieren konnte, ohne dabei aber einen Quellennachweis zu führen. Siehe Lorenzo Bianconi: *Il teatro d’opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna: Il mulino 1993, S. 39–40. Weder eine Recherche vor Ort noch die Repertoirebeschreibungen von Eleanor Selfridge-Field: *A new chronology of Venetian* als auch von Lorenzo Galletti: *Lo spettacolo senza riforme: La compagnia del San Samuele di Venezia (1726–1749)*, Florenz: Unipress 2017 haben einwandfrei nachweisen können, dass in diesem Zeitraum neben *Aristide* weitere explizit als solche benannten *Drammi eroicomici* aufgeführt worden sind. Der Terminus *eroicomico* findet sich allerdings in Bortolo Vitturis 1728 im Teatro San Samuele aufgeführtem pastorale *eroicomico Il sacrificio in Tegea*, das sich allerdings deutlich in Richtung der pastoralen Tragikomödie orientiert, die im von Bianconi genannten Zeitraum mehr gepflegt wurden. Es steht zu vermuten, dass Bianconi mit seiner Aussage auf die generelle Situation in Venedig abzielte, Parodien der Opera seria aufzuführen, wie dies zum Beispiel im Tragischissimo *Dramma per musica* „a imitazione della spiritosa idea della Tragedia intitolata ‚Rutzvanscad‘ [sic] il Giovine“ *Artanagamenone* aus dem Jahr 1731 der Fall ist, die allerdings am Teatro San Moisè uraufgeführt wurde. Siehe Nicola Mangini: *I teatri d’opera in Venezia*, Mailand: Mursi 1974, S. 106, Fn. 6.

⁸ Siehe die Werktable in Anhang 9D: Die Werke des *Dramma eroicomico* italienischer Provinienz.

geschrieben⁹ und damit deutlich mehr, als die Forschung zum *Dramma eroicomico* bis dato zur Kenntnis genommen hat. Dies schließt allerdings Eszterháza als Peripherie der Wiener Opernlandschaft und damit Haydns und Portas *Orlando paladino* mit ein – Arnold Jacobshagen spricht in diesem Zusammenhang von einer „terminologische[n] Kohärenz des ‚Habsburger Repertoires‘“. ¹⁰ Von diesen Textbüchern sind allerdings insgesamt sechs nicht vertont worden, wohingegen das 1788 vollendete *Dramma eroicomico gran kan de' Tartari* von Casti und Salieri bis 1998 unaufgeführt blieb. Berücksichtigt man weiterhin, dass sich der Werkcharakter einer italienischen Oper dieser Epoche nicht in der Uraufführungsfassung verabsolutiert, sondern vielmehr auch die Fassungen von Folgeaufführungen umfasst,¹¹ dann können auch drei nur wenige Monate nach ihrer Uraufführung Wien gespielten Werke, nämlich Portas und Anfossis *Orlando paladino* (Prag 1775, Wien 1777), Bertatis und Traettas *Il cavaliere errante* (Venedig 1778, Wien 1779) sowie Anellis und Piccinnis *Griselda* (Venedig 1793, Wien 1794) zu dem Repertoire des Wiener *Dramma eroicomico* gezählt werden, womit sich die Gesamtzahl auf 14 erhöht.¹²

Neben *Il cavaliere errante* und *Griselda* wurden in Venedig bis zur Jahrhundertwende weitere fünf *Drammi eroicomici* uraufgeführt; in der Summe kamen zwischen 1778 und 1800 also insgesamt sieben dieser Werke in der Serenissima auf die Bühne. Im Rest Italiens sind bis 1800 lediglich drei *Drammi eroicomici* nachweisbar, je eines in Florenz, Verona und Neapel.¹³ Im deutschsprachigen Raum firmieren weitere drei Werke – zwei in Dresden und eins in Prag – unter diesem Titelzusatz, die allerdings alle drei Übersetzungen von ursprünglich deutschsprachigen Opern sind.¹⁴ Im übrigen Europa wurde diese Ausprägung der

⁹ Auch wenn de Gamerras Bearbeitung der *Zauberflöte* als *Dramma eroicomico Il flauto magico* in Dresden uraufgeführt wurde, wird es an dieser Stelle in den Wiener Korpus miteinbezogen, da de Gamerra die Bearbeitung in Wien in seiner Tätigkeit als dortiger Theaterdichter erledigte. Vergl. Kapitel 4.2.2.

¹⁰ Arnold Jacobshagen: „Genera mixta – Heroisch-komische und tragisch-komische italienische Libretti an österreichischen Bühnen des späten 18. Jahrhunderts“, S. 91, in: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hrsg.): *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*, Hildesheim u.a.: Olms 2005, S. 85–103.

¹¹ Siehe Reinhard Strohm: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshafen: Heinrichshofen 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 20–22 sowie Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A poetics of Entertainment*. Princeton (Princeton University Press) 1999, S. 16. Die Diskussion um die Werkhaftigkeit der (hauptsächlich französischen) Oper wird in Michele Calella: „Zwischen Autorwillen und Produktionssystem: Zum Problem des Werkbegriffs in der Oper des späten 18. Jahrhunderts“, in: Ulrich Konrad (Hrsg.): *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider 2007 (Würzburger musikhistorische Beiträge 27), S. 15–32, aufgegriffen und vertieft.

¹² Das folgende Unterkapitel 3.2 beschreibt diesen Werkkorpus en detail.

¹³ Dabei handelt es sich um das Capriccio *La secchia rapita* auf den Text von Anelli (Florenz 1782), das von einem unbekannten Librettisten stammende und von Caruso vertonte *Il poeta melodrammatico nel Parnasso* (Verona 1786) sowie Prunettis und Ruggis *L'ombra di Nino* (Neapel 1792).

¹⁴ Diese drei Werke sprechen, wie Arnold Jacobshagen treffend bemerkt, „nicht nur für die Bedeutung der ‚Repertoireachse‘ Wien-Prag-Dresden, sondern auch für den Zusammenhang mit der lokalen [Wiener]

italienischen Oper hingegen gar nicht rezipiert.¹⁵ Das Phänomen des *Dramma eroicomico* ist im 18. Jahrhundert abgesehen von wenigen Ausnahmen also grundsätzlich auf die beiden regionalen Opernzentren Wien und Venedig beschränkt.

Während in Wien ab der Jahrhundertwende das bereits vor 1800 gepflegte, deutschsprachige heroisch-komische Singspiel die Produktion der italienischsprachigen *Drammi eroicomici* vollständig ablöste, kam es ausgehend von Venedig auch im übrigen Italien zu einer Verbreitung des *Dramma eroicomico*. Etwa zur gleichen Zeit vollzog sich auch der Austausch des Terminus *Dramma* hin zu *Melodramma*, und auch viele der ab 1800 geschriebenen Werke tragen die Bezeichnung *Melodramma eroicomico*. Mit 24 Exemplaren fällt der größte Teil dieser Opern in die ersten beiden Jahrzehnte, zwischen 1821 und 1840 wurden hingegen nur noch acht weitere Opern dieses Typs uraufgeführt. Dies entspricht genau einem Viertel der Produktion der Jahre 1801–1820, wobei aber nicht alle dieser zwischen 1821 und 1840 entstandenen Werke vollständig neu sind, sondern in mehreren Fällen lediglich Neuvertonungen von vor 1820 uraufgeführten *Drammi eroicomici* darstellen. Nach 1840 ging das Interesse an der heroisch-komischen Oper in Italien nochmals erheblich zurück: Die letzten beiden Werke sind die Nachzügler *Don Chisciotte* (Venedig 1881) von Luigi Ricci-Stolz, das bereits als *Operetta eroi-comica in un prologo, tre atti e cinque quadri* firmiert, sowie letztlich Simonis und Burgweins *La secchia rapita* (Cortina 1910). Die insgesamt 34 Werke bilden die Fortführung des italienischsprachigen heroisch-komischen Repertoires im 19. Jahrhundert.¹⁶

Das in dieser Arbeit diskutierte Repertoire grenzt sich also sowohl regional als auch gleichzeitig in Bezug auf die Entstehungszeit, die vollständig ins 18. Jahrhundert fällt, von seinem italienischen Gegenpart ab. Der Jahrhundertwechsel wird damit zu einer doppelt bedeutsamen zeitlichen Grenze, die sowohl das Enddatum der Wiener *Drammi eroicomici* als auch den Beginn der mit einer steigenden und bis dato in Italien hauptsächlich auf Venedig begrenzten, regionalen Produktion verbundenen Verbreitung des *Dramma eroicomico* über die Grenzen der Serenissima hinaus in den Rest Italiens markiert. Es kann also

Tradition des heroisch-komischen Singspiels“. Siehe Jacobshagen: „Genera mixta“, S. 91. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass das Wiener heroisch-komische Singspiel außerhalb der Habsburgermetropole fast gar nicht rezipiert wurde. Siehe Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 26.

¹⁵ Eine Ausnahme bildet hier Portas und Anfossis 1775 in Prag aufgeführtes *Dramma eroicomico Orlando paladino*. Genauso wie bei Eszterháza wird auch in diesem Fall davon ausgegangen, dass es sich bei Prag mithin um das Einzugsgebiet der habsburgischen Opernproduktion handelt, zumal das Werk 1777 auch in Wien aufgeführt wurde.

¹⁶ Im Rest Europas wurde das *Dramma eroicomico* im 19. Jahrhundert mit nicht mehr als vier Exemplaren im Verhältnis nur äußerst selten gepflegt. In den letzten zwei Fällen handelt es sich auch hier um Neuvertonungen ursprünglich in Italien uraufgeführten Werken.

grob von zwei verschiedenen, historisch wie regional begrenzten Repertoires ausgegangen werden, nämlich dem Wiener *Dramma eroicomico*, das bis 1800 Bestand hatte, und dem zuerst nur Venedig und später ganz Italien umfassenden *Dramma eroicomico*, das sich hauptsächlich auf den Zeitraum ab 1800 datieren lässt.

Es liegt auf der Hand, dass sich parallel zur Entwicklung der italienischen Oper auch das *Dramma eroicomico* zwischen seinem ersten und letzten Vertreter maßgeblich veränderte und dass man an Goldonis und Vivaldis *Aristide* aus dem Jahr 1735 nicht die gleichen Erwartungen wie an Simonis und Burgweins *La secchia rapita* von 1910 haben darf. Darüber hinaus unterscheiden sich aber auch die beiden verschiedenen Repertoireblöcke teilweise erheblich voneinander. Die Wiener Werke sind in einem Zeitraum entstanden, in dem die komische italienische Oper vor allem in Form des *Dramma giocoso* auf die Wiener Opernbühnen zurückfand und im Laufe der 1780er Jahre vollständig beherrschte. Diese Prädominanz des *Dramma giocoso* führte zu einer inhaltlichen, formalen und stilistischen Anlehnung des *Dramma eroicomico* an die örtlichen Gepflogenheiten, die durch die zu dieser Zeit gegebenen Produktionsbedingungen wie zum Beispiel durch die möglichen Sänger*innenbesetzungen maßgeblich beeinflusst wurde. Nachdem auch die tragische italienische Oper wieder vermehrt in Wien aufgeführt wurde, veränderten sich auch die *Drammi eroicomici*, die zwar weiterhin grundsätzlich im komischen Segment verhaftet waren, aber bis zu einem gewissen Grad auch tragische Elemente mit in sich aufnahmen. Trotz dieser Veränderungen steht das Wiener *Dramma eroicomico* im Vergleich zu seinem italienischen Pendant dem *Poema eroicomico* deutlich näher, dessen Einflüsse in den Wiener Werken zwar nicht immer gleichermaßen ausgeprägt, aber dennoch recht durchgängig nachweisbar sind.

Die historische und musikwissenschaftliche Konfusion¹⁷ von *Dramma eroicomico* und *Opera semiseria* lässt sich mit der Entwicklung des heroisch-komischen Operntyps in Italien ab circa der Jahrhundertwende in Verbindung bringen. Zwar liegen auch die Ursprünge des venezianischen *Dramma eroicomico* mit Bertatis und Traettas *Il cavaliere errante* sowie Anellis und Zingarellis *La secchia rapita* ebenfalls noch recht nahe beim *Dramma giocoso per musica* und am *Poema eroicomico*. Dies änderte sich aber bereits unter der nächsten Librettistengeneration um Foppa und etwas später Tottola und Romani, die den Terminus

¹⁷ Einen hinreichenden Beleg für die Missverständnisse im Gebrauch des Begriffs *Opera semiseria* und dessen Vermischung mit der Bezeichnung *Dramma eroicomico* bietet zum Beispiel Georg Feder: „Opera seria, Opera buffa und Opera semiseria bei Haydn“, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.): *Opernstudien. Anna Amalia Abert zum 65. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1975, S. 37–55.

jetzt zunehmend im Zusammenhang mit der Opera semiseria verwendeten. Zwar ist auch die Opera semiseria nicht durch stilistisch einheitliche Merkmale geprägt, weist aber durch ihren Ursprung in der Comédie larmoyante und den häufig aus dem zeitgenössischen französischen Drama übernommenen Sujets grundsätzlich wesentlich mehr sentimentale als im eigentlichen Wortsinn heroisch-komische Einflüsse auf. Im sich von Venedig in den Rest Italiens ausbreitenden Dramma eroicomico erfuhr das Adjektiv ‚eroicomico‘ also ab circa der Jahrhundertwende eine Neuinterpretation, die die Diskussion bis heute beeinflusst und die dazu geführt hat, dass auch Werke wie Portas und Haydns *Orlando paladino* beizeiten als Opera semiseria bezeichnet wurden. Diese Interpretation des Heroisch-Komischen im Sinn des Terzo genere offenbart allerdings auch den kleinsten gemeinsamen Nenner mit der ursprünglichen Bedeutung, nämlich die stilistische Vermischung von komischen und ernsten Elementen sowie die Darstellung von grundsätzlich weniger typisierten, sondern individuelleren Figuren.

Die Werke des Dramma eroicomico lassen sich also nicht nur nach historischen und regionalen, sondern auch nach stilistischen Gesichtspunkten voneinander unterscheiden und in zwei unterschiedliche Werkgruppen mit jeweils verhältnismäßig einheitlichen Profilen einteilen, deren Zusammenhänge und Unterschiede in den folgenden Unterkapiteln eingehender erörtert werden sollen. Das Wiener Dramma eroicomico stellt damit letztlich einen regional und zeitlich begrenzten Werkkorpus dar, der über ein relativ einheitliches Profil verfügt und sich damit als Forschungsobjekt legitimieren lässt. Aber auch wenn der hier untersuchte Werkkorpus durch diese drei Parameter recht gut abgrenzbar ist, stellt sich trotzdem die grundsätzliche Frage, ob eine Zusammenfassung der Werke lediglich nach dem Kriterium der Gattungsbezeichnung überhaupt statthaft sein kann. Diese Problematik wird allerdings vor dem Hintergrund der Diskussion in Kapitel 2.1 bis zu einem gewissen Grad irrelevant: Es sind nicht mehr die einzelnen, durch ihre Bezeichnung zu einer Gattung zugehörig erklärten Werke, die den Kanon der Gattung schaffen, es sind deren stilistischen und formalen Charakteristika, die sich analysieren und in der Folge gruppieren lassen und durch welche sich letztlich der Korpus definieren lässt. Dennoch muss die Diskussion um Formkriterien für das Wiener Dramma eroicomico an einem bestimmten Punkt beginnen, und dies kann in dieser Untersuchung nur die Gattungsbezeichnung sein, deren korrekte Zuordnung aber in jedem einzelnen Fall kritisch zu hinterfragen sein wird.

3.2 DIE WERKE DES WIENER DRAMMA EROICOMICO

Das Wiener Damma eroicomico ist also ein eigenständiges Phänomen, das von einem fest umrissenen Werkkorpus ausgeht und sich auf einen begrenzten Zeitraum erstreckt. Aus Gründen der Eingrenzung beschäftigt sich diese Untersuchung nur mit denjenigen Werken, die entweder eindeutig als Damma eroicomico oder als Opera eroicomica bezeichnet worden sind. De Gamerras und Bergancinis Opera tragi-eroicomica *Il berretto di Merlino*,¹ die 1798² geschrieben, aber vermutlich nie aufgeführt worden ist, sowie das unvertont gebliebene Libretto *Il capriccio poetico* (1798), die de Gamerra als Opera eroicomica-allegorica kategorisiert hat, finden deswegen nur am Rande Erwähnung und werden nicht grundsätzlich Gegenstand der folgenden Kapitel sein. De Gamerras Bearbeitung der *Zauberflöte* als *Il flauto magico* (1792), seine erste Tätigkeit als Poeta de' cesari teatri, ist als Übertragung einer Gattung in eine andere zwar theoretisch interessant für die vorliegende Untersuchung, wird hier aber dennoch außenvor gelassen, da es sich bei dem Werk um eine Bearbeitung einer präexistenten deutschsprachigen Oper handelt.

Der dieser Arbeit zugrunde liegende Werkkorpus umfasst also insgesamt 14 Drammi eroicomici. Insgesamt sind nur acht der 14 heroisch-komischen Textbücher vertont worden und nur sieben in Wien zur Aufführung gekommen. Elf der 14 Drammi eroicomici sind für oder in Wien entstanden, die restlichen drei Werke sind hingegen Importe: Portas und Anfossis *Orlando paladino* (1777), stammt ursprünglich aus Prag, wohingegen zwei weitere Opern, nämlich Bertatis und Traettas *Il cavaliere errante* (1779) sowie Anellis und Piccinnis *Griselda* (1794) zuerst in Venedig zu sehen waren. Eine besondere Stellung in der Geschichte der heroisch-komischen Oper nimmt Castis und Salieris Damma eroicomico *Cublai, gran kan de' Tartari* ein, das zwar vollständig vertont wurde, aufgrund der im Kapitel 8.3 ausführlich beschriebenen Probleme mit der Wiener Zensur aber nicht zur Aufführung gelangte. Von 14 Werken wurden also nur vier in Wien uraufgeführt, womit die

¹ Dieses Libretto ist so buffonesk, so dermaßen simpel und albern mit einer dementsprechend niedrigen Lexik, weist so viele metrische Fehler auf und ist dramaturgisch so inkonsistent, dass sich die Frage stellt, ob es wirklich von Giovanni de Gamerra stammt. Zwar ist das Libretto in seinem Nachlass vorhanden, allerdings muss dies nicht zwingend ein Beweis für die Autorschaft sein. Interessant ist wiederum das Verwenden von Magie in der Form von Merlins Mütze, die Tarso, „buffone e confidente“ des vermutlich karthagischen Prinzen Osmiro durch Merlin in der Gestalt eines Rabens zugespielt wird und mit dessen Hilfe es Osmiro und Tarso gelingt, Osmiros Geliebte Argene aus der Gewalt des Tyrannen Agatone zu befreien.

² Die Jahreszahlen beziehen sich in diesem Kapitel, wenn nicht anders spezifiziert, immer auf die Aufführung der Werke und bei den nicht aufgeführten Werken auf das Jahr der Entstehung.

#	Jahr	Werktitel	Librettist	Komponist	Akte
1	1772	<i>La secchia rapita</i>	Boccherini	Salieri	3
2	1777	<i>Orlando paladino</i>	Porta	Anfossi	3
3	1779	<i>Il cavaliere errante</i>	Bertati	Traetta	2
4	1782	<i>Orlando paladino</i>	Porta	Haydn	3
5	1784	<i>Il re Teodoro in Venezia</i>	Casti	Paisiello	2
6	1786	<i>Teodoro in Corsica</i>	Casti	unvertont	2
7	1788	<i>Cublai, gran kan de' Tartari</i>	Casti	Salieri	2
8	1794	<i>Griselda</i>	Anelli	Piccinni	2
9	1795	<i>Palmira, regina di Persia</i>	de Gamerra	Salieri	2
10	vor 1796	<i>Orlando furioso</i>	Casti	unvertont	3
11	1796	<i>Il pianeta di Giove</i>	de Gamerra	unvertont	2
12	1798	<i>La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso</i>	de Gamerra	unvertont	2
13	1800	<i>Cesare in Farmacusa</i>	Defranceschi	Salieri	2
14	1800	<i>Angarda, regina di Boemia</i>	de Gamerra	Cartellieri	2

Tabelle 3.1: Die Werke des Wiener Damma eroicomico

Diskussion auch der in der Wiener Opernperipherie aufgeführten, aus Venedig importierten sowie der nicht vertonten oder aufgeführten Drammi eroicomici als gerechtfertigt erscheint. Auf der Seite der Komponisten dieser Werke finden sich bekannte Namen des ausgehenden 18. Jahrhunderts wie Joseph Haydn oder die Spätneapolitaner Pasquale Anfossi, Tommaso Traetta, Giovanni Paisiello oder Niccolò Piccini mit jeweils einem musikalischen Beitrag, wohingegen Antonio Salieri in seiner Funktion als Kapellmeister der italienischen Oper in Wien mit drei Partituren in Erscheinung getreten ist. Von den elf für oder in Wien geschriebenen Stücken stammen acht aus der Feder von entweder Casti oder de Gamerra, die damit insgesamt für circa zwei Drittel aller Texte verantwortlich sind. Auch wenn – oder gerade weil – mehr als die Hälfte ihrer Textvorwürfe nicht vertont worden ist, rücken die beiden Literaten damit ins Zentrum des Interesses.³

³ Die besondere Stellung, die Casti und de Gamerra im Bereich des Damma eroicomico innehaben, wird durch ihre literarische Produktion im Bereich des Poema eroicomico unterstrichen. Siehe hierzu Kapitel 2.2. Die heroisch-komische Dichtung der beiden Poeten steht dabei in Verbindung mit ihrer Biographie, die in den Kapiteln 4.2.1 respektive 4.2.2 ausführlich behandelt wird.

Die Wiener Drammi eroicomici weisen einige Gemeinsamkeiten auf, von denen die wichtigsten kurz umrissen werden sollen. Eine der Gemeinsamkeiten ist das Einbinden exotischer Settings oder zumindest exotischer Charaktere, die häufig komisch verzerrt werden und durch die versteckte Kritik transportiert wird. Zu den Werken, die in einem außer-europäischen Land angesiedelt sind, gehören *Cublai, gran kan de' Tartari* (1788), dessen Handlung sich in Cambalù, dem heutigen China, entwickelt, sowie *Palmira, regina di Persia* (1795), das dem Titel entsprechend in Persien in der achämidischen Hauptstadt Ekbatana spielt. Im Orient liegt der damaligen Vorstellung entsprechend auch die ägäische Insel Farmakonisi, die den Handlungsort von *Cesare in Farmacusa* (1800) bildet. In der Tradition der Mondopern wie beispielsweise *Il mondo della luna* (1750)⁴ steht *Il pianeta di Giove* (1796), welches auf dem Jupiter und damit in einem exotischen Setting angesiedelt ist.

Fast alle Wiener Drammi eroicomici enthalten ungehobelte, ungebildete oder wilde Charaktere von oftmals hohem Rang, die mit wenigen Ausnahmen exotischer Herkunft sind und eine heroisch-komische Funktion erfüllen. Diese „Wilden“ findet man bereits in den beiden Versionen des *Orlando paladino* (1777 und 1782) in Rodomonte, dem „Re di Barbaria“ und erneut im *Il re Teodoro in Venezia* (1784) in der Figur des abgesetzten Sultans Acmet III. In *Teodoro in Corsica* (1785) werden hingegen der Rebellenführer Ciaferro, „uomo d'indole feroce“ sowie seine Verlobte, die „giovine fiera“ Rodegonda, die als Tochter des anderen korsischen Führers Bertaccio ebenfalls keinen geringen sozialen Stand hat, dementsprechend charakterisiert. Im *Cublai, gran kan de' Tartari* (1788) passt sogar Titelfigur Khubilai, Groß-Khan der Tartaren und chinesischer Kaiser und Paradigma des heroisch-komischen Herrschers, auf diese Beschreibung. Mit Oronte, dem wilden und ungestümen Prinzen der Skythen und einem der drei Bewerber um Palmiras Hand, tritt auch in *Palmira, regina di Persia* (1795) ein exotischer Charakter auf, und im *Orlando furioso* (vor 1796) lassen sich Ferraù, der Botschafter der Mohren sowie im Laufe der Handlung zunehmend der Paladin Orlando, der verrückt und dadurch unberechenbar wild wird, am Ende jedoch seine Vernunft wiedererlangt, identifizieren. Auch im *Cesare in Farmacusa* (1800) begegnen mit Nicanore, einem der beiden Anführer der Piraten, in dessen Frau Termuta und abgeschwächt auch im anderen Piratenoberhaupt Megistone ungehobelte und wilde Charaktere. Letztlich ist auch Bovio, „uomo selvaggio“ und „capo de' selvaggi“ in *Angarda, regina di Boemia* (1800) mit zu dieser Kategorie zu zählen. Die beiden aus Venedig importierten

⁴ Die Jahreszahl gibt die Uraufführung von Galuppi's Vertonung an. Dass das Libretto auch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nichts von seinem Reiz eingebüßt hatte, zeigen die Vertonungen von Haydn und Paisiello aus den Jahren 1777 und 1782.

Drammi eroicomici *Il cavaliere errante* (1779) und *Griselda* (1794) beinhalten hingegen keine Darstellungen wilder und ungebildeter Charaktere.

Bis auf diese beiden in Venedig uraufgeführten Drammi eroicomici spielen alle anderen der hier betrachteten Werke in einer genau identifizierbaren historischen Periode. Anhand ihres Personals oder Sujets lässt sich feststellen, dass die Zeit der Handlung zumeist länger in der Vergangenheit liegt, nämlich in der Renaissance, im Mittelalter oder sogar in der Antike; ausgenommen hiervon sind die beiden Teodoro-Libretti, die im 18. Jahrhundert spielen. Abgesehen von *Il cavaliere errante* und *Griselda* sind die Handlungen also nicht in einer nicht näher spezifizierten Zeit angesiedelt, sondern haben einen konkreten geschichtlichen Hintergrund. Zwar ist die Zeit der Handlung im Gegensatz zum Handlungsort im Libretto im Regelfall nicht näher spezifiziert, durch die historischen Persönlichkeiten, die – wiederum bis auf *Il cavaliere errante* und *Griselda* – durchgängig in den Textbüchern in Erscheinung treten, lässt sich der Handlungszeitraum wenigstens einigermaßen präzise feststellen.

La secchia rapita kombiniert zwei verschiedene Episoden der Kriege zwischen den Waiblingern und Welfen miteinander, nämlich einerseits die Niederlage und Gefangennahme von König Enzo, dem Neffen Friedrichs II., in 1248, sowie andererseits den Raubzug der Modeneser in Bologna in 1235.⁵ Die Titelfigur des *Orlando paladino* basiert hingegen auf Hruotland, einem bretonischen Grafen und Paladin Karls des Großen, dessen literarisches Erbe bereit im mittelalterlichen Rolandslied seinen Anfang nimmt und mit Ariostos *Orlando furioso* zum europäischen Bildungskanon wurde. Spätestens ab *Il re Teodoro in Venezia* werden wie in der Opera seria regelmäßig historische Herrscher auf die Bühne gebracht und meist bereits im Titel vorangekündigt. *Il re Teodoro in Venezia* und *Teodoro in Corsica* schildern Episoden aus dem Leben des aus Westfalen stammenden Theodor von Neuhoﬀ (1694–1756), der zeitweise König von Korsika war; in Castis erstem Wiener Libretto treten mit Ahmed III. (1703–1730) auch ein historischer Sultan des osmanischen Reichs und in der nachfolgenden Vorgeschichte um Theodors Krönung auch diverse Personen der korsischen Geschichte in Erscheinung. Castis nächstes Libretto, *Cublai, gran kan de' Tartari*, bringt mit Khubilai (1215–1294) und Timur (1265–1317) zwei historisch verbürgte mongolisch-tatarische Khane auf die Bühne, womit die Zeit der Handlung, die im Libretto nicht explizit genannt wird, in das 13. Jahrhundert fällt. In de Gamerras Libretto *Palmira, regina di Persia* hat die Titelfigur zwar keine Vorlage in der persischen Geschichte,

⁵ Vittorio Della Croce / Francesco Blanchetti: *Il caso Salieri*, Turin: Eda 1994, S. 119.

ihr Vater Dario in Dareios I. (549 v. Chr.–486 v. Chr.), dem Großkönig des persischen Achämenidenreichs, hingegen schon, so dass sich die Handlungszeit des Werks auf das sechste Jahrhundert vor Christus datieren lässt.⁶ Im Gegensatz zu den vielen anderen dramatischen Behandlungen von Ariostos *Orlando furioso* integrierte Casti in seinem gleichnamigen Libretto gleich zwei Figuren aus der fränkischen Historie in die Handlung, nämlich Karl den Großen (747 oder 748–814) und den Gelehrten Einhard (um 770–840), einen der wichtigsten Vertrauten und Chronisten des Frankenkönigs. *Il pianeta di Giove* bringt mit Kaiser Octavian Augustus (63 v. Chr.–14 n. Chr.), Marcus Antonius (86 oder 83 v. Chr.–30 v. Chr.) und Gaius Maecenas (70 v. Chr.–3 v. Chr.) gleich mehrere Figuren der römischen Geschichte auf dem Jupiter zusammen, die von Äsop (6. Jahrhundert v. Chr.) und Cleopatra (69 v. Chr.–30 v. Chr.) ergänzt werden. Das Werk geht allerdings noch weiter und führt mit Momos den einzigen Gott in der Geschichte der heroisch-komischen Oper ein. Auch wenn de Gamerra im Libretto nur den Handlungsort spezifiziert, so ist doch davon auszugehen, dass die Handlung zumindest in etwa zeitgleich zum Leben dieser historischen Vorlagen spielt. In *La corona del Merito, o sia il Torquato Tasso* wird wiederum eine Episode aus dem Leben Torquato Tassos (1544–1595) am Hof von Alfonso II. d’Este (1533–1597) geschildert, der hier auch unter den *Dramatis personae* zu finden zählt. Auch in *Cesare in Farmacusa* und *Angarda, regina di Boemia* haben mit Gaius Julius Cäsar (100 v. Chr.–44 v. Chr.) respektive dem König der keltischen Biturigen Ambicatus (6. Jhdt. v. Chr.) zwei Figuren mit historischem Hintergrund ihren Platz im Libretto. Die Ausnahme bilden erneut die beiden aus Venedig importierten *Drammi eroicomici*. Griseldas Ehemann Gualtieri, der Marchese von Saluzzo, entspringt laut Libretto zwar einem norditalienischen Adelsgeschlecht, die Figur selbst lässt sich in deren Stammbaum allerdings nicht nachweisen, und *Il cavaliere errante* enthält überhaupt keine historisch belegten Figuren. Die Darstellung historischer Persönlichkeiten in einer mehr oder weniger klar umrissenen geschichtlichen Periode ist eine Eigenschaft, die das Wiener *Dramma eroicomico* eher mit der *Opera seria* als mit der *Opera buffa* in Verbindung bringt.

Ein Blick auf die Werktitel gibt weiteren Aufschluss über die Positionierung der entsprechenden Stücke im System der italienischen Oper. In vielen Fällen besteht der Titel aus einem konkreten Namen, wie Orlando, Cublai oder Angarda, die in diesen Fällen als Titel-

⁶ Palmira wäre, wenn sie eine geschichtliche Vorlage hätte, sehr vermutlich die Schwester oder Halbschwester von Xerxes, der seinem Vater auf den Thron folgte. Die drei Herausforderer, der indische Prinz Alcodoro, der skythische Prinz Oronte und der ägyptische Prinz Alderano, die im Laufe der Handlung um ihre Hand streiten, folgen wohl keinen historischen Vorbildern.

figuren identifizierbar werden. Dies steht im Widerspruch zur Tradition der Opera buffa, die wie in *Le donne letterate*, *Così fan tutte* oder *Il mondo della luna* im Regelfall allgemeiner gehaltene, bestimmte Orte, Charaktereigenschaften oder Sprichwörter aufgreifende Titel haben. Vielmehr suggerieren die Titel des Wiener Dramma eroicomico suggerieren in den meisten Fällen eine Nähe zur Opera seria, die wie zum Beispiel bei *Alessandro nell'Indie*, *Adriano in Siria* oder *Antigone* oftmals Herrscherfiguren im Titel anführt. Zusätzlich findet man in den Titeln des Wiener Dramma eroicomico oftmals ausführende Angaben der jeweiligen Ränge wie Paladin, Khan oder Königin, die die soziale Stellung der Titelfiguren ergänzen.

Mehrere Werktitel verweisen auch auf die jeweilige literarische Vorlage, *La secchia rapita* und *Orlando furioso* auf die jeweiligen Epen, *Griselda* auf das *Decamerone* und *Il pianeta di Giove* auf die *Divina Commedia*, aus der de Gamerra wesentliche Inspirationen übernommen hat. In den beiden Fällen, in denen die Opern nach aristokratischen Frauenfiguren benannt sind, entspricht der Titel allerdings nicht der Handlung. So bekleiden Palmira und Angarda laut Titel zwar den Rang einer Königin, die entsprechenden Figuren sind hingegen nur Prinzessinnen, die verheiratet werden sollen.

Strukturell sind sich die Wiener Drammi eroicomici häufig recht ähnlich, wobei natürlich auch Ausnahmen auffallen. Die Opern, deren Handlung auf Versepen basiert, also *La secchia rapita* und die beiden *Orlando*-Libretti, umfassen alle drei Akte, der Rest der Werke kommt hingegen mit zwei Akten aus. Die Szenenstruktur geht häufig über die Norm der italienischen Oper hinaus, indem sie mehrere Arien, Ensemble- oder Chornummern integrieren. Die Finali und Introduktionen erinnern oft an die großen Szenentableaux der französischen Oper und fordern in diesen Fällen einen Chor, ein oftmals pompöses Szenenbild und eine umfangreiche Bühnenausstattung mit einer Vielzahl unterschiedlicher Statistengruppen.⁷

Bis zur Singspielpause schrieben die später dominanten Dichter Casti und de Gamerra keine Drammi eroicomici für die Wiener Bühnen; die Libretti der ersten Jahre stammen von Boccherini, Bertati und Porta, und gerade Portas *Orlando paladino*-Libretti und Bertatis *Il cavaliere errante* stehen, obwohl sie natürlich auch typische heroisch-komische Merkmale aufweisen, deutlicher noch als Castis und de Gamerras Beiträge in der Tradition des Dramma giocoso und sind szenisch nicht ganz so aufwändig gestaltet. Boccherinis und Salieris *La secchia rapita* hingegen ist eine Art Sonderfall: Es basiert auf dem Stoff des ersten Poema

⁷ Eine ausführliche Diskussion dieser Merkmale liefert das Kapitel 6.2.

eroicomico gleichen Namens, beide Werke sind somit Prototypen der jeweiligen „literarischen Gattung“.

Zum Zeitpunkt der Entstehung von *La secchia rapita*,⁸ also im Jahr 1772, komponierte Salieri erst seit wenigen Jahren eigene Opern.⁹ Das Textbuch von *La secchia rapita* stammt Textvorlagen vom Librettisten Boccherini, der seine Karriere am Habsburgerhof fast zeitgleich mit Salieri begonnen und für Salieri bereits vier weitere Libretti verfasst hatte.¹⁰ Über die Entstehung und die Rezeptionsgeschichte der Oper ist recht wenig bekannt. Ein Vergleich des Poema eroicomico mit dem Drame eroicomico zeigt aber, dass auch Boccherinis dreiaktiges Libretto der Raub eines Eimers und der sich daraus entwickelnde kriegerische Konflikt zwischen Bologna und Modena zugrunde liegt. Wie schon bei Tassoni stehen diese im Stil der Heroikomik parodistisch und satirisch verzerrten Handlungsmomente auch im Libretto wieder sinnbildlich für den Raub der Helena und den trojanischen Krieg. Den dramaturgischen Anforderungen entsprechend reduzierte Boccherini die Handlung auf Librettoausmaße und strich die Auftritte der Götter, die Tassoni noch in das Geschehen integriert hatte. Über den Raub des Eimers und den sich daraus entwickelnden Krieg zwischen Bologna und Modena hinaus übernahm er keine weiteren Handlungselemente, führte aber ganz im Sinne der Oper eine mit dem Eimerraub verknüpfte Liebeshandlung ein.

Das 1772 uraufgeführte Drame eroicomico, das Salieris Biograph Ignaz von Mosel als „Parodia in tre atti“¹¹ bezeichnet, ist die erste Oper Salieris, die durch eine klug ausgearbeitete Mischung der verschiedenen Stilebenen auffällt. Diese Stilmischung entging auch den Zeitgenossen nicht. So beschrieb beispielsweise Zinzendorf *La Secchia rapita* als Werk, „ou le sérieux est merveilleusement allié avec le Comique“.¹² Trotz seiner formalen

⁸ Partitur (*La Secchia Rapita: Drame Eroicomico In Tre Atti*, A-Wn Mus.Hs.17841/1-3) sowie Libretto (*La secchia rapita. Drame eroicomico di Gio: Gastone Boccherini Poeta Arcade da rappresentarsi ne' Teatri Privilegiati di Vienna l'anno 1772*, Wien: Kurtzbeck 1772, A-Wn 641432-A8,10) sind beide überliefert und befinden sich in der Wiener Nationalbibliothek.

⁹ Eine exzellente Monographie zu Salieris Opern bietet John A. Rice: *Antonio Salieri and Viennese opera*, Chicago / London: University of Chicago Press 1998.

¹⁰ Boccherinis erstes Libretto für Salieri war *Le donne letterate* (1770), die gleichzeitig Salieris dritte Komposition für die Opernbühne markiert. Darauf folgten *L'amore innocente* (1770), *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* (1771) sowie die erfolgreiche *La fiera di Venezia* (1772), die durch die ungewöhnliche Kombination eines Drame giocoso und groß angelegter Ballettszenen auffällt; *La secchia rapita* (1772) stellt damit also die fünfte und insgesamt letzte Zusammenarbeit der beiden dar.

¹¹ Ignaz von Mosel: *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri*, Wien: Wallishaufer 1827, S. 208. Es ist aufschlussreich, dass Mosel *La secchia rapita* in der Liste der Opern „Im komischen Style“ aufgenommen hat.

¹² Zinzendorf-Tagebücher, Eintrag vom 3.12.1772, bislang unveröffentlicht; zit. in John A. Rice: „La secchia rapita“. An experiment in the sustained parody of opera seria“, S. 151, in: Rudolph Angermüller / Elena Biggi

und inhaltlichen Anlage, die durch eine recht standardisiert wirkende Abfolge von Rezitativen und Abgangsarien mit Da capo-Anlage auffällt, ist das Werk keinesfalls eine Opera seria – ansonsten hätten wir hier die erstmalige Integration von Buffa-Finali in eine Opera seria vorliegen; ein Blick in die Auflistung der handelnden Personaggi hingegen verdeutlicht allerdings, dass es sich trotz dieser beiden Finali auch nicht um ein sortenreines *Dramma giocoso* handelt. Das Personal rekrutiert sich aus der Oberschicht, aus den Mächtigen der Gesellschaft und changiert zwischen dem Arzt und Notar Titta als sozial niedrigster und dem Stadtoberhaupt Messer Lorenzo als höchster Rolle, wohingegen die für die italienische komische Oper fundamentalen Buffa-Rollen der niedrigen Stände vollständig fehlen. Die Funktionen dieser Rollen sind allerdings immer noch latent vorhanden; so kann man etliche Merkmale des typischen Buffa-Dieners im Conte della Rocca Culagna wiederfinden, der wie auch schon in der Vorlage als Feigling und Opportunist dargestellt wird und dadurch, aufgrund seines gehobenen Stands, in die Nähe eines Antihelden gerückt wird.

Die für die heroisch-komische Dichtung konstitutive Parodie, die bei Tassoni noch auf Homer und Ariosto und damit auf die klassische Epik abzielt, wurde von Salieri und Boccherini in eine Opernparodie abgeschwächt, in deren Mittelpunkt insbesondere die typischen Seria-Konventionen und berühmte Metastasio-Texte stehen. Wie aus dem schon öfter – und auch in dieser Arbeit bereits – zitierten Vorwort des Uraufführungsdrucks hervorgeht, verfuhr Boccherini und Salieri an diesem Punkt ganz bewusst so, ohne dabei aber ihre Vorbilder konkret zu benennen:

„E non essendo il Poema del Tassoni superficialmente che una Parodia de’ Divini Poemi di Omero, del Petrarca, e dell’Ariosto, si è voluto imitare nella condotta delle scene, e nelle espressioni delle Arie, le Opere più famose, e più conosciute, coll’intenzione di scegliere pensieri capaci di piacere nuovamente al Pubblico [sic], ancorchè mascherati dallo stile giocoso.“¹³

Die komische Imitation der tragischen Oper erstreckt sich also sowohl auf die Anlage der Szenen, die meist mit einem Rezitativ beginnen und mit einer Abgangsarie enden, als auch auf die Übernahme der Seria-Lexik im Allgemeinen und einzelner bekannter Metastasio-Texte im Speziellen; die Allusionen gehen jedoch mit Bezugnahmen auch auf die klassische

Parodi (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 135–152.

¹³ Giovanni Gastone Boccherini: „Argomento“, S. 6–7, in: *La secchia rapita. Dramma eroicomico di Gio: Gastone Boccherini Poeta Arcade da rappresentarsi ne’ Teatri Privilegiati di Vienna l’anno 1772*, Wien: Kurtzbeck 1772, S. 4–7, A-Wn 641432-A8,10.

Epik darüber hinaus und tangieren die heroische Dichtung als Ganzes. Wie John A. Rice nachweisen konnte, griff Boccherini für seine Parodien auf nicht weniger als sieben Libretti des Poeta cesareo zurück, nämlich *Ezio*, *Semiramide*, *Didone abbandonata*, *Demetrio*, *Antigono*, *L'Olimpiade* und *La clemenza di Tito*, die von Salieri dementsprechend heroisch-komisch vertont wurden.¹⁴

Ausgehend von der New Comic opera *Le pazzie di Orlando* (London 1771) entwickelte sich eine heroisch-komische Variante der Stofftradition der Ritteroper, zu der *Orlando paladino* (Prag 1775 und Wien 1777)¹⁵, *Il cavaliere errante* (Venedig 1778/Wien 1779) und die überarbeitete Version des *Orlando paladino* (Eszterházy 1782) zu zählen sind; auch Castis *Orlando furioso* (vor 1796, unvertont) ist, wenngleich das Werk auch deutlich später entstanden ist und auch nicht vertont wurde, zu den heroisch-komischen Ritteropern zu rechnen. Die drei erstgenannten Werke sind nicht explizit für Wien geschrieben, sondern lediglich in Wien, beziehungsweise in Eszterháza und somit in der Wiener Peripherie, aufgeführt worden. Diese drei Werke stellen allesamt einen Ritter in den Mittelpunkt, dessen Tugend und Ritterlichkeit im Laufe des Librettos immer wieder dekonstruiert wird.

Die *Orlando paladino*-Opern basieren auf Ariostos *Orlando furioso*, aus dem Porta neben Handlungselementen auch Teile des Personals entlehnt hat. Zu Beginn der Handlung hat sich das Liebespaar Angelica, Kaiserin von China, und Medoro, der in beiden Libretti vom Sarazenenkrieger zum „Amante (corrisposto) d'Angelica“ reduziert wurde, bereits ineinander verliebt und ist auf der Flucht vor Medoros eifersüchtigen Mitbewerbern Orlando und Rodomonte. Auch die Zauberin Alcina stammt aus Ariostos *Ritterepos*, wird aber im Gegensatz zur Vorlage als gute Magierin dargestellt, die im Laufe des Librettos immer wieder für das Liebespaar eintritt und versucht, sie vor Orlando und Rodomonte zu beschützen. Der keine wesentliche dramaturgische Funktion erfüllende „capo de' selvaggi“ Agricane hingegen, der in der Wiener Fassung von 1777 noch enthalten ist, für die Aufführung in Eszterházy allerdings gestrichen wurde, basiert auf dem gleichnamigen mongolischen König und tartarischen Kaiser aus Boiardos *Orlando innamorato*. Orlandos Knappe Pasquale ist mit seinem immerwährenden Hunger und seiner unritterlichen Ängstlichkeit ein

¹⁴ Rice, „La secchia rapita“, S. 137.

¹⁵ Das Libretto der Wiener Aufführung liegt in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (*Orlando paladino Drame Eroico-mico Per Musica Da rappresentarsi Nei Teatri Privilegiati Vienna Presso Giuseppe nob. de Kurtzbeck*, Wien: Kurtzbeck 1775, A-Wn 641432-A.8,3). Es ist bislang noch nicht geklärt, ob Anfossi das Libretto der Wiener Fassung tatsächlich neu vertont hat; eine Partitur für die Aufführung liegt im Gegensatz zum Libretto jedenfalls nicht vor, so dass man allenfalls die Prager Fassung (1775) von Guglielmi für die folgende Untersuchung heranziehen könnte. Da jedoch nicht klar ist, ob diese auch in Wien zu hören war, wird im Folgenden nur der Text in die Untersuchung mit einbezogen.

typischer Vertreter der komischen Dienerfigur, wie sie in so vielen *Drammi giocosi* der Zeit – ein prominentes Beispiel ist Don Giovannis Diener Leporello – enthalten ist. Ebenfalls in beiden Fassungen treten die zwei Schäfer Eurilla und Licone auf, deren Verwandtschaftsverhältnis als Bruder und Schwester in der Prager und Wiener Fassung jedoch für die Vertonung von Haydn, in der Licone ein einfacher Hirte ist, gestrichen wurde.¹⁶ Beide Libretti greifen mit Caronte, dem Fährmann des mythischen Flusses Lethe, auch auf eine Figur aus der griechischen Mythologie zurück, die bereits seit Monteverdis *L'Orfeo* zum Personal der Oper gehört.

Im Gegensatz zu den beiden *Orlando paladino*-Libretti, die beide drei Akte umfassen, ist *Il cavaliere errante* (Venedig 1777 / Wien 1778)¹⁷ nur zweiaktig. Das Libretto des *Dramma eroicomico* basiert möglicherweise auf Traettas und Bertatis 1760 in Parma uraufgeführtem *Dramma semiserio e bernesco Stordilano, principe di Granata*,¹⁸ von welchem es die Titelfigur übernimmt. Die Handlung greift auf Elemente des italienischen Ritterepos, der *Commedia all'improvviso* und der französischen Märchenoper zurück, wie sie in d'Auneuils *Les chevaliers errans et le genie familier* oder in Romagnesis und Riccobonis *Le conte des fées* zu finden sind.¹⁹ Bertati setzt mit der guten Zauberin Melissa und Stordilano

¹⁶ Siehe beispielsweise Karl Geiringer: „Die ‚Orlando‘-Opern von Pietro Alessandro Guglielmi“, in: Heinrich Hüsch (Hrsg.): *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag am 7. Juli 1972. Überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden*, Köln: Arno Volk 1973 (*Musicae scientiae collectanea* 12), S. 141–146; Karl Geiringer: „From Guglielmi to Haydn: The transformation of an opera“, in: Henrik Glahn u.a. (Hrsg.): *International Musicological Society. Report of the eleventh congress Copenhagen 1972*, Bd.1, Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1974. S. 391–396; Helen Geyer-Kiefl: „Guglielmis ‚Le pazzie d'Orlando‘ und Haydns ‚Orlando paladino‘“. In: Eva Badura-Skoda / Karl Geiringer (Hrsg.): *Joseph Haydn: Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress Wien 1982*. München: Henle 1986, S. 405–415.

¹⁷ Die Oper wurde ebenfalls 1782 in Eszterházy aufgeführt. Das Libretto der Wiener Aufführung liegt in der Österreichischen Nationalbibliothek (*Il cavaliere errante nell'isola incantata. Dramma eroicomico per musica. Da rappresentarsi nel Teatro presso La porta d'Italia.*, Wien: Kurtzbeck 1779, A-Wn 641432-A.5.11); eine Partitur der Wiener Aufführung ist nicht überliefert; in der ungarischen Nationalbibliothek (H-Bn Ms. Mus. OE-96) liegt allerdings ein Manuskript, das der Aufführung 1782 in Eszterháza zuzurechnen ist.

¹⁸ Die Information, dass Bertati und Traetta 1760 für Parma ein *Dramma semiserio e bernesco* mit dem o.g. Titel geschrieben hätten, findet sich wohl erstmals in Francois-Joseph Fétis' *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 8, Brüssel: Meline, Cans et Compagnie 1844, von wo aus es sich in die Sekundärliteratur verbreitete. In Sartoris Librettokatalog ist allerdings kein entsprechender Eintrag vorhanden; erwähnt wird nur ein Librettodruck des gleichnamigen *Dramma semiserio e bernesco* im Jahr 1785 in Turin (Eintrag 22643: „Stordilano Principe di Granata nell'isola incantata“, in Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bd. 5: R-Z. 19416–25437. Aggiunti, Cuneo: Bertola & Locatelli 1992, S. 280). Siehe hierzu auch David J. Buch: *Magic Flutes & Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-century Musical Theater*, Chicago: Chicago University Press 2006, S. 224–246, insbesondere S. 224 Fn. 59. Die von Buch zitierte Oper *Il cavaliere errante*, die 1770 in Rom im Teatro Capranica uraufgeführt wurde, hat außer dem Titel aber offenbar keine Verbindung zu Bertatis und Traettas *Il cavaliere errante*. Sowohl das Libretto als auch die Musik des vollständig unterschiedlichen Werks, das mit nur vier Personen auskommt, stammen von einem gewissen Marcello Bernardini. Eine Gegenüberstellung der beiden Werke vor dem Hintergrund ihrer Gattungsbezeichnung wäre allerdings ein interessantes Forschungsobjekt.

¹⁹ Buch: *Magic Flutes*, S. 224.

zudem zwei Figuren aus Ariostos Sagenwelt in Szene, wohingegen der französische Paladin Guido mit hoher Wahrscheinlichkeit eine heroisch-komisch verzerrte Version von Ruggiero sein dürfte, dessen Liebe zu Bradamante Melissa immer wieder beschützen muss. Der Titel des Werks verweist zudem auf einen weiteren Einfluss, nämlich auf den fahrenden „Ritter“ Don Quichotte, mit dem der Hauptdarsteller einige Gemeinsamkeiten aufweist. Aufgrund der französischen Einflüsse in der Vertonung, die sich vor allem in der musikalischen Gestaltung des Protagonisten und dem Zusammenwirken von Chor und Solist*innen äußert, zählt Helen Geyer-Kiefl *Il cavaliere errante* zu Traettas Reformwerken.²⁰ Besonders bemerkenswert ist die Parodie von „Che farò senza Euridice“ (II/3) in der Uraufführungsversion des Werks. In dieser ausgeprägt buffonesken Szene versucht der verrückt gewordene Guido durch sein Violinenspiel, seine Liebste aus ihrem Versteck zu locken. Dies erinnert an die entsprechenden Parodien in *Il socrate immaginario* (Neapel 1775) und *Le pazzie d'Orlando* (London 1772).²¹ Die Szene ist Teil eines Handlungskomplexes zu Beginn des zweiten Akts, der vor allem durch an die lazzi der Commedia all'improvviso erinnernde derb-komische Szenen geprägt ist. Im Zuge der für die Wiener Aufführung vorgenommenen Umgestaltung des Librettos allerdings wurden diese Szenen und damit auch die *Orfeo*-Parodie gestrichen. Dafür wurde in der gleichen Szene eine Gleichnisarie aus Alborghettis und Leos *Il Cid* (Rom 1727) eingelegt, mit der der kastilische König Rodrigo ursprünglich seine Trauer über den temporären Verlust seiner Geliebten zum Ausdruck brachte. In der Wiener Fassung fällt die Arie Stordilano zu, der durch die Parodie seine Ambition unterstreicht, durch das Vertauschen der Kleidung mit Guido die von ihm entführte Arsinda für sich zu gewinnen. Der Austausch der *Orfeo*-Parodie durch die Parodie aus *Il Cid* lässt darauf schließen, dass dem Wiener Bearbeiter des Librettos das Parodie-Stilmittel der heroisch-komischen Dichtung durchaus bewusst gewesen sein muss. Auch wenn *Il cavaliere errante* eine der letzten italienischen Opern war, die in Wien vor der Einführung des National-singspiels gespielt wurden – und womöglich zu Josephs II. Entscheidung beigetragen hat, die italienische Truppe zu entlassen – so war die Oper, die immer wieder auch als Drama

²⁰ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 30 inkl. Fn. 4.

²¹ Siehe hierzu Kapitel 3.4.

giocosio oder Opera semiseria e bernasca bezeichnet wurde,²² durchaus nicht erfolglos und wurde öfters aufgeführt.²³

Während der Zeit des Nationaltheaters wurden in Wien wie zu erwarten keine neuen heroisch-komischen Opern gespielt. Das Jahr 1784 markiert nicht nur das Ende des Nationaltheaters und die Rückkehr der Opera buffa auf die Wiener Opernbühne, sondern auch den Beginn der Hauptphase des Wiener Drame eroicomico. Mit *Il re Teodoro in Venezia* schrieb Casti in diesem Jahr sein erstes Libretto für Wien und damit das erste neue, explizit für Wien geschriebene Werk nach der Singspielpause überhaupt.²⁴ Unter Umständen auf expliziten Wunsch des Kaisers²⁵ wählte Casti dabei eine Episode aus dem 24. Kapitel von Voltaires *Candide, ou l'optimisme* (1758), in der sich sieben abgesetzte Herrscher, darunter der korsische König Theodor und der osmanische Sultan Achmet, während des Karnevals in einer venezianischen Taverne treffen. Diese Episode, die bei Voltaire nur über wenige Zeilen ausgeführt wird, inspirierte Casti zu einer überaus originellen Handlung. Sowohl das Libretto als auch die von Giovanni Paisiello auf seiner Heimreise aus Sankt Petersburg nach Neapel während eines kurzen Wenaufenthalts besorgte Vertonung²⁶ fallen durch zahlreiche parodistische Elemente auf die Opera seria wie zum Beispiel Arien- und

²² So trägt bereits das 1760 in Parma aufgeführte Werk *Stordilano, Principe di Granata*, die eine frühe Fassung des Werks darstellen dürfte, die Bezeichnung semiseria e bernasca; auch die Folgeaufführungen in Florenz 1778 sowie in Turin 1785, die nun beide unter dem Namen *Il cavaliere errante* firmieren, sind als solche bezeichnet. Als Drame giocoso per musica wurde *Il cavaliere errante* 1780 in Parma und 1786 in Padua aufgeführt.

²³ Nach der Uraufführung in Venedig 1778 sind Aufführungen in Florenz (1778), Wien (1779), Paris (1779), Dresden (1780), Parma (1780), Eszterházy (1782), Turin (1785) sowie Padua (1786) nachweisbar.

²⁴ Das Libretto der Uraufführung befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: *Il re Teodoro in Venezia. Drame eroicomico. Da rappresentarsi nel teatro di corte l'anno 1784*. Wien: Kurtzbeck 1984. A-Wn 820311-A THE MAG. Dort finden sich ebenfalls zwei nur in Details voneinander abweichende Partiturmanuskripte von denen eines der zweiten Aufführungsserie, die am 06. August 1784 Premiere hatte, zugehörig sein dürfte: *Il re Teodoro in Venezia*, Drame eroicomico in 2 atti, A-Wn Mus.Hs.17804/1-4, sowie *Il re Teodoro in Venezia: Drama [sic] eroicomico*, A-Wn KT.440.

²⁵ In der in seinem Todesjahr erschienenen Ausgabe seiner Werke berichtet der Herausgeber im *Avvertimento*, S. 65, dass Joseph II. für die Stoffwahl verantwortlich gewesen sei. Giambattista Casti: *Poesie liriche e drammatiche di Giambattista Casti*, Bd. 1, Filadelfia [=Turin] 1803. (Hermann van den Bergh berichtet zu der Ausgabe, dass der Druckort fingiert sei und das Werk tatsächlich in Turin gedruckt worden wäre. Hermann van den Bergh: *Giambattista Casti (1724–1803). L'homme et l'oeuvre*. Amsterdam / Brüssel: Elsevier 1951, S. 193.) Die Sujetauswahl diskutiert auch Roberto Benaglia-Sangiorgi: „I Melodrammi Giocosi dell'Abate Casti Poeta Cesareo e Successore del Metastasio a Vienna“, S. 103 und S. 121 Fn. 17 und Fn. 18, in: *Italica* 26/2 (1959), S. 101–126. Ein weiteres Indiz für diese Hypothese ist eine Passage in den Memoiren von Micheal Kelly, der in der Uraufführung die Rolle des Taddeo sang: „It was said, Joseph II. gave him the subject, and that it was intended as a satire upon the King of Sweden, but the fact I think was never ascertained.“ In: Micheal Kelly: *Reminiscences of Micheal Kelly*, Bd. 1, London: Henry Colburn 1826, S. 226.

²⁶ Zur Werkgenese siehe ausführlich Francesco Degrada: „Il re Teodoro in Venezia“ di Giovanni Battista Casti e Giovanni Paisiello“, in: *Materiali per la pubblicazione di una registrazione*, Rom: I.R.T.E.M. 1994 (Quaderni dell'I.R.T.E.M. 16), S. 5–17 sowie Francesco Paolo Russo: „Paisiello e l'opera imperialregia“. Note sulla genesi de „Il re Teodoro in Venezia“ (Vienna 1784)“, in: *Mozart, Paisiello, Rossini & Opera buffa*, Laaber: Rom 1998 (Analecta musicologica 31), S. 204–223.

Topos-Parodien auf *Il re Teodoro in Venezia* ist zwar deutlich wahrnehmbar in der Tradition des *Dramma giocoso* verankert, bricht aber an einigen wesentlichen Stellen mit deren Konventionen. Im Finale des *Dramma giocoso* war es üblich, nach und nach alle Figuren auf der Bühne zu versammeln und so einen Kulminationseffekt zu schaffen.²⁷ Mit dieser Regel bricht *Il re Teodoro in Venezia* bereits im ersten Akt, an dessen Ende in der *stretta* alle Personen nach und nach von der Bühne abgehen. Der allein zurückbleibende Taddeo kommentiert diese Entwicklung auch dementsprechend:

TAD Tutti son andati al diavolo
 M’han piantato, come un cavolo,
 E Taddèo cosa farà!
 E Taddeo se n’anderà. (parte.)
 (*Il re Teodoro in Venezia*, I/18)

Auch das Finale des zweiten Akts ist durchaus als Neuerung im Bereich der komischen Oper zu bewerten. Hier erfolgt nicht etwa eine buffatypische Auflösung der karnevalesken Zustände, vielmehr wird das *Lieto fine* durch die Inhaftierung von Teodoro, der seine Schulden nicht mehr zu zahlen vermag, aufgebrochen und konterkariert. Das Werk stellt darüber hinaus auch satirische Gegenwartsbezüge her; wie Rossana Caira Lumetti umfangreich belegt hat, dürfte die Figur des Teodoro ein Angriff auf den schwedischen König Gustav III. sein, den Josef II. nicht leiden konnte und dessen finanzielle Probleme, Charakter und Auftreten und andere Charakterzüge im Protagonisten wiedererkannt werden können.²⁸

²⁷ Siehe die Ausführungen zum *Dramma giocoso* in Kapitel 2.1.3.

²⁸ Der Abenteurer, Schriftsteller und Diplomat Giuseppe Goranni berichtet detailliert über den Sachverhalt: „L’Empereur Joseph toujours petit envoya ses ordres aux Commandans [sic] des ses provinces pour quelles Gustave devait passer pour qui on ne lui rendit pas trop d’honneurs; il chargea un Poète de tourner en ridicule le roi de Suède par quelque Opera comique, et c’est dans ce bût que L’Abbé Casti composa sa mauvaise pièce de Théâtre de *Theodore roi de Corse*. La riche robe de chambre de cet aventurier, ses diplomes, ses titres, sa pauvreté n’étaient que des plattes allegories par les quelles le poète ordurier avait voulu prostituer et trainer dans la boue Gustave III, à cause des faible [sic] qu’il avait pour luxe de puissance et pour une vaine ostentation si peu adaptée à la misere de ses états. Joseph faisait naître toutes les occasions possibles pour étaler les ridicules du monarque suédois, il en portait avec un achernement qui terrait du delire [...].“ Giuseppe Goranni: *Tableaux Philosophiques, Historiques et Critiques des moeurs et de gouvernemens des Peuples de l’Italie*, A-Wn Cod. 5574, fol. 60^v–61^r. In diesem Kontext erörtere erstmals Rossana Caira Lumetti: „*Gustavo III di Svezia e ‚Il re Teodoro in Venezia‘ del Casti*“; S. 15 Fn. 8, in: *Critica letteraria* 16/1 (1988), S. 13–30, dieses höchst interessante Zeitdokument. Den durch umfangreiche Quellenforschung belegten Schlussfolgerungen und Ergebnissen ihres Beitrags ist vollumfänglich zuzustimmen.

Auch Micheal Kelly verweist in seinen Memoiren auf diese Möglichkeit: „Casti was a remarkably quick writer; in a short time he finished his drama, entitled ‚Il re Teodoro‘. It was said Joseph II gave him the subject, and that it was intended to be a satire upon Gustav III. [...]. Micheal Kelly: *Reminiscences*, Bd. 1, S. 240.

Die Oper fand zwar schon vor der Uraufführung am 23. August 1784 den Gefallen des Kaisers, wurde aber bei der Uraufführung offenbar gemischt aufgenommen,²⁹ was hauptsächlich auf die Inszenierung und die Fehlbesetzungen der Rollen von Belisa und Lisetta zurückzuführen sein dürfte;³⁰ der bald folgende Neuinszenierung vom 06. Oktober 1784 mit der Neubesetzung der Rollen war hingegen ein größerer Erfolg beschieden;³¹ in den Folgejahren fand das Werk den Beifall etlicher europäischer Intellektueller³² und erfuhr in den kommenden Jahrzehnten eine beachtliche Aufführungsserie in ganz Europa.³³ Vermutlich aufgrund des Erfolgs und des vielen Zuspruchs schrieb Casti zwei Jahre später mit *Teodoro in Corsica* die Vorgeschichte zum *Il re Teodoro in Venezia*. Am 20. August 1786 las Kanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, mit dessen Sohn Franz Wenzel Casti befreundet war, bei einer Abendsoirée in Rosenegg den Anfang des Librettos vor. Der unter den Gästen anwesende Karl Graf von Zinzendorf schrieb zu diesem Anlass in seinem Tagebuch:

²⁹ Otto Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*, Wien: Böhlau 1970, S. 178.

³⁰ Siehe Zinzendorf-Tagebücher, Eintrag vom 23.08.1784, in: Dorothea Link (Hrsg.): *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents. 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press 1998, S. 232.

³¹ *Wienerblättchen*, 10. November 1784, S. 88 [sic].

³² Neben den bereits erwähnten Tagebucheinträgen des Grafen von Zinzendorf, der allerdings auch mit Casti befreundet war, berichtete auch Goethe positiv vom Textvorwurf: „Ich speiste bei Graf Fries; Abbate Casti, der mit ihm reist, rezitierte eine seiner Novellen, ‚Der Erzbischof von Prag‘, die nicht sehr ehrbar, aber außerordentlich schön, in ottave rime geschrieben ist. Ich schätzte ihn schon als den Verfasser meines beliebten ‚Re Teodoro in Venezia‘. Er hat nun einen ‚Re Teodoro in Corsica‘ geschrieben, wovon ich den ersten Akt gelesen habe, auch ein sehr schönes Werk.“ Johann Wolfgang von Goethe: *Tagebucheintrag vom 16. Juli 1777* (Bologna), S. 449, in: Andreas Beyer / Norbert Miller (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe: Zweiter Römischer Aufenthalt vom Juni 1787 bis April 1788*, S. 448–450, in: Ausgabe: Karl Richter u.a. (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Bd. 15: *Italienische Reise*, München / Wien: Carl Hanser 1992. S. 423–656.

Die Rezeptionsgeschichte der Oper umfasst im Übrigen auch eine von Vulpius – also Goethes Schwager – besorgte Übersetzung der Traumarie, die er einem Brief an F.J.A. Muck anhängte. Siehe Brief von Christian August Vulpius (Weimar) an F.J.A. Muck (Feuerbach) vom 02. Oktober 1797, in: Andreas Meier (Hrsg.): *Christian August Vulpius: Eine Korrespondenz zur Kulturgeschichte der Goethezeit*, Bd. 1: *Korrespondenz*, Berlin / New York: De Gruyter 2003, S. 34–35. Diese Übersetzung dürfte wahrscheinlich mit seiner Tätigkeit als Dramaturg am Weimarer Hoftheater entstanden sein, wo er die Libretti der dort am häufigsten aufgeführten Komponisten den dortigen Verhältnissen anpasste und sie übersetzte, darunter zahlreiche Werke von Cimarosa, Mozart und eben auch Paisiello: Am 30. Januar 1794 stand der König Theodor von Venedig auf dem Spielplan (König Theodor in Venedig. Oper in zwey Aufzügen, nach dem Italiänischen neu-bearbeitet, die Musik ist von Paisiello, Weimar: Glüsing 1794.). Wie stark Casti und Paisiello auch spätere Dramatikergenerationen beeinflusst haben, sieht man am Umstand, dass das erste Theaterstück von Johann Nestroy *Friedrich der Prinz von Korsika* war (vermutlich 1823/1824). Das Werk schildert die Geschicke von Theodors fiktivem Sohn und ist eine derbe, volksnahe Komödie, die aber erst 1841 zwei einzelne Aufführungen am Theater an der Wien erfuhr und danach abgesetzt wurde.

³³ Die Operndatenbank der Universität Bologna (Corago) belegt beachtliche knapp 50 Folgeaufführungen von Castis und Paisiellos *Dramma eroicomico*, die allerdings beispielsweise die Weimarer Aufführung nicht einmal umfasst. <http://corago.unibo.it/opera/7A00317611>, zuletzt abgerufen am 17. November 2020.

„Casti envoye les premiers [sic] scenes de son nouvel opera. Il re Teodoro in Corsica, c'est l'election et le couronnement de ce roi . . . Le soir il [le grand chambelan] nous lut le nouvel Opera de Casti. Teodoro in Corsica, il n'est pas beaucoup pres aussi amusant que l'autre. deux femmes, dont l'une est tendre, l'autre un grandier. Pinello, Envoyé de Genes.“³⁴

Aus Castis Briefwechsel wird deutlich, dass sich der Dichter für *Teodoro in Corsica* erneut Paisiello als Komponisten wünschte,³⁵ der aber bald nach der Komposition des *Il re Teodoro in Venezia* aus Wien abgereist war und sich nun wieder in Neapel aufhielt.³⁶ Noch 1786 beschwerte sich Casti in einem Brief an Salieri darüber, dass Paisiello dem *Teodoro in Corsica* zwei weitere Libretti, ein tragisches und ein komisches, also *L'Olimpiade* und *Le gare generose*, vorgezogen und immer noch nicht mit der Komposition des *Teodoro in Corsica* angefangen habe: „Onde, non potendo io restar qua sin allora, pretenderebbe che io gliela lasciassi postillato come faccio a voi, ma io non sono ancor deciso se non farò nulla. E in tal caso potrebbe ben darsi che il mio *Teodoro* restasse soppresso come un frate.“³⁷ Warum das Libretto letztlich nicht vertont wurde, ist in der Retrospektive nicht mehr zu beantworten.

Die Handlung der *L'incoronazione di Teodoro*, wie Casti das Textbuch beizeiten auch genannt hat,³⁸ basiert auf zwei historischen Ereignissen, die der Poet aus einer zeitgenössischen Chronik, der *Storia delle rivoluzioni dell'isola di Corsica e della esaltazione di Teodoro I al trono di questo stato* (Den Haag 1739) entnommen haben dürfte. Der erste

³⁴ Zinzendorf-Tagebücher, Eintrag vom 20.08.1786, in: Dorothea Link (Hrsg.): *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents. 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press 1998, S. 277. Unterstreichung nach Link.

³⁵ „A Napoli, ove passerò la maggior parte del futuro inverno, penso di far porre in musica da Paisiello la seconda, o per meglio dire, la prima parte del ‚Teodoro‘ che vado componendo a tempi rotti, col titolo di Teodoro in Corsica, soggetto che mi lusingo dovrà riescire molto più interessante del primo [...]“. Brief von Giambattista Casti (Wien) an Paolo Greppi (Cádiz) vom 20. April 1786, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 409–420, hier S. 415–416.

³⁶ Unter den Kompositionen, die Paisiello direkt nach seiner Rückkehr für die neapolitanischen Bühnen anfertigte, war unter anderem ein weiteres Libretto von Casti für Neapel, nämlich *La grotta di Trofonio*, welches der bisherigen Forschung zufolge von Giuseppe Palomba bearbeitet wurde. Da die Uraufführung von Salieris und Paisiellos *La grotta di Trofonio*-Vertonungen nur gut drei Monate auseinanderliegen und etliche der späteren Ausgaben seiner Libretti die neapolitanische Fassung beinhalten, kommt allerdings auch Casti selbst als Bearbeiter seines eigenen Textbuchs in Frage. Paisiello vertonte nach seiner Rückkehr nach Neapel abwechselnd ein (tragisches) Libretto für das Teatro San Carlo und ein (komisches) Libretto für das Teatro Fondo, und *Teodoro in Corsica* wäre damit sein drittes (heroisch-)komisches Werk nach einem Libretto von Casti gewesen. Diese Möglichkeit stellt auch Josef Heinzelmann in den Raum. Siehe Josef Heinzelmann: „Antonio Salieri und Giambattista Casti,“ S. 125, in: Herbert Lachmayer u.a. (Hrsg.): *Salieri sulle tracce di Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2004, S. 123–130.

³⁷ Brief von Giambattista Casti (Neapel) an Antonio Salieri (Wien) vom 19. Mai 1787, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 455–456.

³⁸ Brief von Giambattista Casti (Wien) an Maurizio Gherardini (o.O.) vom 28. Januar 1796, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 834–835.

Akt basiert dabei auf der Landung und Krönung von Teodoro, wohingegen der zweite Akt die folgende Rebellion gegen den neuen Herrscher und seinen Sturz schildert. Im historischen Bericht sind nicht nur einige der Handlungselemente wie die Landung des Westfalen, das Warten auf den dringend benötigten Waffennachschub, die Krönung und die anschließende Rebellion und Absetzung beschrieben, sondern auch einzelne Figuren wie der Anführer der malcontenti Giaferri, der im Libretto zu Ciaferro wird,³⁹ Felice Pinelli als genuesischer Botschafter Pinello oder dem Dottore Cafforio, einem der wichtigsten Unterstützer des neuen Königs, der in beiden Teodoro-Libretti die Vorlage von dessen Vertrauten Gafforio bildet. Wie schon *Il re Teodoro in Venezia* gibt auch *Teodoro in Corsica* einen Vorgeschmack auf die nur wenige Jahre später ausbrechende Französische Revolution und ist ein Ausdruck von Castis politisch subversivem Libertinismus, der ihm später in den Ruf brachte, mit dem Jakobinismus zu sympathisieren.

Spätestens zwei Jahre später, also im Jahr 1788, hatte Casti mit *Cublai, gran kan de' Tartari* sein nächstes Libretto fertiggestellt, das von Salieri zwar vollständig in Musik gesetzt wurde, letzten Endes aber dennoch nicht auf die Bühne kam.⁴⁰ Die im Grunde recht einfache Handlung besteht aus einer Abfolge mehrerer absurder Situationen, die die barbarische und wilde Natur des Herrschers offenbaren und karikieren. Die Brisanz des Librettos ergibt sich aus seinem politischen Charakter: Wie schon die Vorlage, Castis Poema eroico-comico *Il poema tartaro*, dessen Strophen 54 bis 58 des elften Gesangs die Handlungsgrundlage des Librettos bilden, ist auch *Cublai, gran kan de' Tartari* eine heftige Satire auf den Zarenhof.⁴¹ Bereits am Ende des *Poema tartaro* hatte Casti einen Anhang beigefügt, der die Tartaren ihren russischen Pendants zuordnet. Da der Großteil der Personaggi aus dem *Poema tartaro* übernommen wurde, können anhand dieses Anhangs auch die entsprechenden Figuren des *Cublai, gran kan de' Tartari* als Allusionen auf Mitglieder und Höflinge des russischen Hofes identifiziert werden.⁴² Mit Hilfe dieser Allusionen konnte

³⁹ Im Gegensatz zum Libretto ist Ciaferri zwar einer der wesentlichen Anführer der Rebellion, aber letzten Endes ein Unterstützer und kein Kritiker des neuen Königs gewesen. Auf diese Allusionen hat bislang nur Ettore Bonora: „Il ‚Teodoro in Corsica‘ e i melodrammi giocosi di Giambattista Casti“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 134/2 (1957), S.169–187, hingewiesen. Siehe außerdem seinen Aufsatz „I melodrammi giocosi di Giambattista Casti e il ‚Tesoro [sic] in Corsica‘“, in: Ettore Bonora, *Parini e altro settecento. Fra classicismo e illuminismo*, Mailand: Feltrinelli 1982, S. 207–222.

⁴⁰ Zur Zensur des Werks vergl. Kapitel 8.3.

⁴¹ Darüber hinaus wird in der Person des Posega, der durch seinen schwachsinnigen Zögling Lipi die Macht im Reich erlangen will, auch der Klerus kritisiert und auch die an allen europäischen Höfen üblichen höfischen Zeremonien werden durch die Darstellung des nervtötenden Zerimonienmeisters Orcano, der durchaus Rosenberg darstellen dürfte, kritisiert.

⁴² Das Kapitel 8.2 thematisiert nicht nur die Entstehung des Werks, sondern beschäftigt sich darüber hinaus auch ausführlich mit der Frage, wie genau Casti die Vorlage adaptierte und in die Form eines Librettos brachte.

Casti seine Kritik an den politischen Zuständen in Russland, die er während seiner Aufenthalte am Zarenhof hatte erleben können, zum Ausdruck bringen, ohne dabei die Verantwortlichen beim Namen zu nennen und direkt anzugreifen. Eine trotz dieser künstlerischen Maskierungen so deutliche Opernsatire auf den Zarenhof bot damals aus politischer Sicht allerdings ein erhebliches Konfliktpotential. Joseph II. hatte mit Katharina II. ein militärisches Bündnis gegen Sultan Abdülhamid I. geschlossen, und Russland und Österreich standen kurz vor dem Ausbruch eines Kriegs mit dem Osmanischen Reich. Eine Aufführung des Werks hätte den österreichischen Bündnispartner grob brüskieren und die Allianz, an der viele Jahre gearbeitet wurde, riskieren können. Es ist also diplomatischen Gründen geschuldet, dass die Wiener Obrigkeit einer Aufführung des *Cublai, gran kan de' Tartari* sehr ablehnend gegenüberstand.⁴³ Dass Casti sich zudem auch in vielen Fällen weigerte, die zahlreichen, von der Wiener Zensurbehörde geforderten Änderungen zu kritischen Passagen und Versen umzusetzen, dürfte letzten Endes den Ausschlag gegeben haben, dass die Oper trotz eines Drucks des Librettos im Jahr 1794 nicht aufgeführt werden durfte.⁴⁴ Im Einklang mit der Dramaturgie der Heroikomik arbeitet auch *Cublai* mit der Überzeichnung etlicher Serialstereotypen, -Szenen und der pathetischen Sprache des tragischen Librettos, verzichtet aber bis auf einige wenige Zitate aus dem Poema eroicomico auf die Verwendung konkreter literarischer Vorlagen als Grundlage der Parodie.⁴⁵

Die Jahre nach *Cublai, gran kan de' Tartari* bilden eine weitere wichtige Phase des Wiener Dramma eroicomico, die die Entwicklung dieser Spielart der italienischen Oper in Wien abschließt. Von den in den 1790er Jahren in Wien entstandenen heroisch-komischen Libretti wurde nur noch die Hälfte, nämlich *Palmira, regina di Persia* (1795), *Cesare in Farmacusa* (1800) und *Angarda, regina di Boemia* (1800) für Wien vertont. Die andere Hälfte, also *Orlando furioso* (vor 1796), *Il pianeta di Giove* (1796) und *La corona del merito, o sia il Torquato Tasso* (1798) kamen allerdings nicht über den Zustand des Librettos hinaus. Dies ist insbesondere deswegen bemerkenswert, weil die beiden Librettisten Casti und de Gamerra, die für fünf der sechs letzten Vorwürfe verantwortlich sind, nach langen Jahren des Wartens endlich ihre ersehnte Stellung in Wien erhalten hatten. Casti war 1792 von Franz I./II. zum Poeta cesareo benannt worden und hatte damit die Nachfolge von Metastasio

⁴³ Siehe Rudolph Angermüller: „'Cublai' (Fassung Casti)“, S. 154–155 und S. 157, in: Rudolph Angermüller / Elena Biggi Parodi (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 153–257.

⁴⁴ Die politischen Hintergründe der Satire werden in Kapitel 8.2 ausführlich besprochen, wohingegen das Kapitel 8.3 zur Zensur des Werks die Verbindung von institutionellen und librettistischen Aspekten diskutiert.

⁴⁵ Siehe hierzu die weiteren Ausführungen in Kapitel 7 sowie 8.2.

angetreten, die ihm trotz jahrelanger Unterstützung von Franz Wenzel Graf von Kaunitz-Rietberg und Franz Xaver Fürst von Orsini-Rosenberg aufgrund der Vorbehalte von Joseph II. und Leopold II. bislang verwehrt geblieben war. Auch de Gamerra war seit 1794 wieder in Wien beschäftigt, nachdem der neu ernannte Impresario der kaiserlichen Theater Braun ihn als Bertatis Nachfolger zum Poeta de' cesari teatri berufen hatte. Beide Poeten verbindet die Förderung durch die Kaiserin Marie Therese, die zumindest im Falle von Casti ein gutes Wort beim Kaiser eingelegt haben dürfte. Im Gegensatz zu ihrem Ehemann, der weder auf die beiden Librettisten gut zu sprechen war noch sich sonderlich für die Oper begeisterte,⁴⁶ pflegte Marie Therese in einen engen Austausch mit zahlreichen Musikern, Komponisten und Librettisten.⁴⁷ In einem Brief an die Kaiserin inkludierte Casti sein Libretto *Catilina* und bot ihr an, auch noch weitere seiner Textbücher senden zu können:

„Maestà!

Vostra Maestà si e compiacuta di voler conoscere il mio *Catilina*.

S'io potessi ottener la grazia di leggerlo io stesso, mi lusingherei di poterle acconciamente esprimere lo spirito e la natura di questo componimento conforme alle mie idee e alle viste che mi sono profisso.

Ma non osando di supplicarla d'accomodare le sue orecchie all'ingrato tuono della degradata mia voce, vengo presentarlo alla Maestà Vostra. Quando ella ritragga qualche sodisfazione dalla lettura di questo dramma, altri sullo stesso piano e non peranche conosciuti dal pubblico io offro alla Maestà Vostra. [...] Quel che posso assicurare si è che tanto in questo che negli altri miei drammi, non ho mai tralasciato, per quanto tenuità del mio ingegno comporta, di ben riflettere e maturamente pesare non solo i sentimenti e l'espressioni, ma le parole istesse acciò regger posso per quanto mi è possibile all'esame pubblico e l'onore di poeta della vostra augusta corte, di che sommamente mi glorio. Altro non mi resta che augurarmi la continuazione del vostro patrocinio e dei preziosi vostri comandi. E pieno del più profondo ossequio mi rassegno di Vostra Maestà.

Umilissimo e devotissimo

Abate Casti⁴⁸

⁴⁶ Die Entwicklungen des Wiener Opernbetriebs im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts sind Gegenstand des Kapitels 4.1.3.

⁴⁷ John A. Rice: *Empress Marie Therese and music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.

⁴⁸ Brief von Giambattista Casti (Wien) an Kaiserin Marie Therese (Wien), März 1792, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 651–652. Das Textbuch befindet sich im Gegensatz zu zahlreichen Libretti de Gamerras nicht in ihrer Librettosammlung im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Castis kratzige Stimme war eine Folge seiner Syphilis-Erkrankung. Vergl. Kapitel 4.2.1.

Dennoch kam 1794 zuerst ein anderes *Dramma eroicomico*, nämlich Angelo Anellis und Niccolò Piccinnis *Griselda* am Burgtheater zur Aufführung. Die Wiener *Griselda* folgt zwar in großen Teilen der venezianischen Fassung von 1793, wurde aber wie üblich für die Aufführung vor Ort bearbeitet. Neben einigen wenigen Änderungen im ersten Akt ist hierbei vor allem der zweite Akt betroffen, wodurch die Oper nun einen leicht komischeren Einschlag erhält.⁴⁹ Trotz dieser Änderungen ist *Griselda* kein für Wien typisches *Dramma eroicomico*: Vergeblich sucht man einen Antihelden, Herrschaftskritik, Seria-Parodie oder einen Zeitbezug, das Werk ist steht vielmehr Einklang mit der venezianischen Tradition des *Dramma eroicomico* und der Mode der sentimental, larmoyanten Heroinnen als Opernfiguren⁵⁰ und wurde beizeiten als repräsentatives Werk des *semiserio*-Genre bezeichnet.⁵¹ Aus diesen Gründen ist *Griselda* als Vergleichsobjekt für die anderen Wiener *Drammi eroicomici* weitgehend ungeeignet.

Weitaus typischer für die Wiener Tradition des *Dramma eroicomico* ist *Palmira, regina di Persia*, das 1795 am Burgtheater uraufgeführt wurde und nach *Eraclito e Democrito* (1795) die zweite Kooperation von Salieri und de Gamerra nach dessen Rückkehr nach Wien ist. Zwischen den beiden Uraufführungen lagen nur zwei Monate, die Oper selbst hatte aber eine etwas längere Vorlaufzeit. Nach den Pariser Erfolgen von *Les Danaïdes* (1784) und *Tarare* (1787) hatte Désiré Martin mit *La princesse de Babylon* ein weiteres Libretto für Salieri geschrieben, dass dieser 1789 vertonen hätte sollen. Als Vorlage zog Martin Voltaires *La princesse de Babylon* (1768) heran, die wie auch *Candide ou l'Optimisme* (1759) den *contes philosophiques* zuzurechnen ist und vor dem Hintergrund einer langen Reise der Protagonisten ausführlich Gelegenheit zur Gesellschaftskritik gibt.⁵² Trotz weit

⁴⁹ Die Änderungen im ersten Akt umfassen lediglich einige Rezitativpassagen, die die betreffenden Szenen straffen, und die Striche der Arien von Lisetta (I/4) und Giannuciole (I/5), das Ende des Ensembles in I/8 und den Chor in I/9. Im zweiten Akt wurden neben deutlich mehr Strichen in den Rezitativen die Arie der Marchesa (II/3) ersetzt und ein Großteil der fünften Szene bearbeitet, in der nur Giannucioles Arie auch in der venezianischen Fassung zu hören war: Neben dem Tausch der ersten Arie von Lesbino, der ursprünglich auch durch einen Schäferchor begleitet wurde, wurden hier dessen zweite Arie, die die Szene beschließt, sowie der vorherige Chor ersatzlos entfernt. In der sechsten Szene wurde lediglich die zweite Hälfte des Ensembles neugestaltet, das nächste Bild (II/7–12) ist hingegen allein schon durch das neue Bühnenbild grundlegend geändert. Darüber hinaus entfällt in der siebten Szene fast die Hälfte des Rezitativs, in der neunten Szene wurde das Rezitativ bis auf wenige Zeilen am Anfang vollständig neu geschrieben und auch die Arie des Marchese ausgetauscht. Auch die zehnte Szene wurde neu geschrieben, im Gegensatz zur venezianischen Fassung tritt jetzt auch Giannuciole auf, woraufhin auch die Arie von *Griselda* neugestaltet wurde.

⁵⁰ Vergl. Kapitel 3.3.

⁵¹ Arnold Jacobshagen: *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. Stuttgart: Steiner 2005, S. 81.

⁵² Zu diesem Thema siehe beispielsweise Peter Brockmeier: „Die Kritik der Vorurteile in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts“, insbes. S. 354–362, in: Peter Brockmeier / Hermann H. Wetzel (Hrsg.): *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 1: *Von Rabelais bis Diderot*, Stuttgart: Metzler 1981,

vorangeschrittenem Planungsstand verzichtete Salieri aufgrund des Beginns der französischen Revolution aber auf eine Reise nach Paris und damit auf den Kompositionsauftrag, obwohl in Paris wohl noch länger die Hoffnung gehegt wurde, dass er das Libretto doch noch vertonen würde.⁵³ In einem Brief an Martin rechtfertigte Salieri im Revolutionsjahr 1789 den Abbruch seiner Reisepläne:

„L’Empereur avoit fait congédier, pour cette année, l’Opéra-Italien, qui depuis sept ans se trouve au théâtre de la cour. Comptant sur ce changement qui devoit avoir lieu après le carnaval passé, je croyois pouvoir me mettre entièrement à travailler sur votre poëme [d.i. *La princesse de Babylone*]: mais, quelque temps après l’ordre de l’Empereur, les seigneurs de la cour, amateurs de ce specacle, sont parvenus à faire changer Sa Majesté de résolution, et, par conséquent, mon projet fut déconcerté, parce que je dois rester toujours à la direction de ce spectacle, qui mi tient extrêmement occupé. Malgré cela, comme j’avois trouvé le temps de mettre en musique le premier acte de votre poëme (à la reserve de quelques morceaux sur lesquels scènes de la même pièce, j’allois dans le mois de mai dernier, vous écrire quelque chose sur ce particulier, et vous demander votre conseil, en même temps, sur une chose que des personnes instruites des affaires de l’Académie royale de musique m’avoient mandé de Paris, c’est-à-dire que votre poëme ne seroit pas reçu facilement à l’Opéra pour la représentation, à cause des dépenses exorbitantes qu’il coûteroit à la direction.“⁵⁴

Obwohl Martin noch 1791 die Hoffnung hegte, dass Salieri seine französische Fassung vertonen würde, stand offenbar spätestens seit 1790 die Vertonung einer italienischen Version des Stoffs für Wien im Raum. Dies wird aus einem Brief von Rosenberg an Casti deutlich, der gleichzeitig die Hoffnungen des Dichters enttäuscht, Salieri könne in der näheren Zukunft ein weiteres Libretto von ihm vertonen:

S. 321–399 sowie ausführlicher zu den *contes philosophiques* Magda Pfabigan: *Voltaire als philosophenarrative Philosophie in seinen ‚contes philosophiques‘*, Dissertation Universität Wien 2014.

⁵³ Hiervon zeugt in erster Linie der Librettodruck zu *La Princesse de Babylone* aus dem Jahr 1791, der neben dem eigentlichen Libretto auch umfassende Erklärungen zu den Akten, einen großen Appendix und die Bemerkung „Musique de M. Salieri, Premier Maître de chapelle de la Cour de Vienne“ beinhaltet. Auf dem Titelblatt steht direkt unter dem Titel und der Gattung „Lu au Comité de l’Accadémie Royale de Musique, les 16 Août 1788, 24 Février 1791, et non encore représenté le Vendredi premier Avril 1791.“ *La princesse de Babylone, Opéra a quatre actes*, Paris: Salliere 1791, F-Pn NUMM-72073.

⁵⁴ Brief von Antonio Salieri (Wien) an Désiré Martin (Paris?) vom 16. August 1789, in: Rudolph Angermüller (Hrsg.): *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens*, Bd.2 (1787–1807), Bad Honnef: Bock 2000, S. 173–174.

„Salieri dovrà comporre la Principessa di Babilonio per lei [d.i. Giuliani], in vece della Ferraresi. Le darò poi l'Aspasia nell'Axurere [sic] d'Ormus, parte egualmente eroico e serio. Rimetterò la vostra Grotta di Trofonio ed ecco intanto tre opere per debutto. Ma levatevi di testa che Salieri possa fare da qui sino a Pasqua un'altra opera. Sono contento se mi finirà la suddetta Principessa, il di cui dramma sarà buono, essendo essa quasi traduzione dal francese di Beaumarchais.“⁵⁵

Die Handlung des zweiaktigen Drama folgt der Anfangsepisode der Vorlage recht eng, de Gamerra änderte allerdings einige Figuren. So wurde aus König Belus Dario, also der achämenidische Großkönig Dareios I., und Belus' Tochter Formosante Palmira. Formosantes drei aus den persischen Provinzen stammenden Bewerber, der ägyptische Pharao, der indische Schah und der Großkhan der Skythen, wurden von de Gamerra als ägyptischer Prinz Alderano, indischer Prinz Alcidoro und skythischer Prinz Oronte nun auch mit Namen bedacht. Mussten die drei Herrscher bei Voltaire noch Nimrods Bogen spannen und einen wilden Löwen bezwingen, ist es in de Gamerras Libretto ein nicht näher spezifiziertes Monster, das ganz Persien in Schrecken versetzt und am Ende der Handlung von Alcidoro besiegt wird. Der vierte, anonyme Mitbewerber der Vorlage, der auf einem Einhorn eintreffend letztlich die Hand der Prinzessin gewinnen kann, ist bei de Gamerra gestrichen. Die Heroikomik wird hauptsächlich durch die Charaktere von Alderano und Oronte erzeugt: der ägyptische Prinz ist ein Angsthase, der im entscheidenden Moment vor dem Monster flieht, der skythische Prinz ist hingegen vielmehr zu sehr von sich überzeugt und äußert seine vermeintliche Überlegenheit im Laufe der Handlung immer wieder auf arrogante Weise.

Palmira, regina di Persia war nach der Uraufführung ein für Wiener Verhältnisse überdurchschnittlicher Erfolg beschieden, der wohl hauptsächlich auf die üppig ausgestattete Inszenierung zurückzuführen ist.⁵⁶ Wie auch *Axur, re d'Ormus*, mit dem die französische Vorlage und eine vorausgegangene französische Librettobearbeitung für Salieri gemein hat, ist das Werk grundsätzlich auf große Szenen angelegt, die Chor und eine umfangreiche Statisterie erfordern.⁵⁷ Spätestens an der *Palmira, regina di Persia* wird

⁵⁵ Brief von Franz Xaver Rosenberg (Wien) an Giambattista Casti (o.O.) vom 09. August 1790, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 606–607. Rosenberg muss hier wohl Voltaire mit Beaumarchais verwechselt haben, der sich, soweit mir bekannt ist, nicht mit diesem Stoff beschäftigt hat. Möglicherweise könnte sich Rosenberg hier auch auf die von Beaumarchais besorgte Ausgabe der Voltaire'schen Werke bezogen haben.

⁵⁶ Beispielsweise wurde die Oper 1803 in deutscher Übersetzung, aber immer noch mit der Musik von Salieri, am Theater an der Wien aufgeführt.

⁵⁷ Neben einigen kürzeren Bemerkungen in der einschlägigen Salieri-Sekundärliteratur hat sich bislang nur John A. Rice in seiner umfassenden Salieri-Monographie ausführlicher mit *Palmira, regina di Persia* beschäftigt. Siehe Rice: *Antonio Salieri*, S. 546–560. Diese Massenszenen sind ein Merkmal vor allem der späteren Drammi eroicomici und werden ausführlich in Kapitel 6.2 erörtert.

deutlich, dass mit de Gamerras Berufung durch von Braun nun wieder ein fähiger Librettist vor Ort war, von dem in den folgenden Jahren zahlreiche, aber lange nicht alle Textbücher vertont und aufgeführt wurden.

Casti hingegen war in seiner Funktion als Poeta cesareo nicht in erster Linie mit dem Schreiben neuer Libretti für die Oper betraut, womit sich zumindest teilweise erklären ließe, warum nach *Catilina* (1792) keines seiner Libretti mehr vertont wurde. Es liegt zudem durchaus im Bereich des Möglichen, dass Casti seine späten Textbücher vielmehr zur Lektüre verfasst hat und sie gar nicht vertonen lassen wollte.⁵⁸ Neben dem Dramma tragicomico *Rosmonda*, das Casti in seinem Briefwechsel auch als *La morte di Alboino* bezeichnet,⁵⁹ und dem als Nachfolger zur *Rosmonda* konzipierten, wahrscheinlich auf nur einen Akt ausgelegten und nicht vollendeten *Il ritorno di Bertoldo e Margalfa nella campagna* schrieb Casti in diesen Jahren noch das Dramma eroicomico *Orlando furioso*, das ebenfalls unvertont blieb. Die Entstehung wurde von der frühen Sekundärliteratur auf das Jahr 1798 datiert, also auf einen Zeitpunkt, zu welchem sich Casti bereits in der Verbannung in Paris aufhielt;⁶⁰ aus dem Post scriptum eines Brief an Maurizio Gherardini aus dem Jahr 1796 wird aber deutlich, dass das Werk noch zu einem Zeitpunkt entstanden sein muss, zu dem Casti noch als Poeta cesareo in Wien tätig war: „Dimenticava dirvi che avantieri per mezzo del corriere Cattaneo ricevetti il pacchetto con entro il *Cublai*, i *Dormienti* e l'*Orlando furioso* e quella tal carta di confronti politici.“⁶¹ Wie aus einem weiteren Brief des Dichters ersichtlich wird, muss Gherardini seinen Gefallen am *Orlando furioso* wohl in einem Antwortbrief kundgetan haben:

„Ho piacere che il mio Orlando abbia ottenuta la vostra approvazione e quella della principessa, ma quid quid sit del merito di detta opera, mi stupisco che ella vi abbia fatto fare più risate che le altre, perché io credea che diverse altre mie opere fossero più atte a ciò che l'Orlando. Se, poi, vi ha fatto questo giulivo effetto, tanto meglio.“⁶²

⁵⁸ Zumindest für *Catilina* ist dies auch nicht unwahrscheinlich. Vergl. Kapitel 3.2, Fn. 77.

⁵⁹ Brief von Giambattista Casti (Wien) an Maurizio Gherardini (Turin) vom 28. Januar 1796, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 834–835.

⁶⁰ Luigi Pistorelli: „I melodrammi giocosi inediti di G.B. Casti“, S. 645, in: *Rivista musicale italiana* 4 (1894), S. 631–671.

⁶¹ Brief von Giambattista Casti (Wien) an Maurizio Gherardini (Turin) vom 20. März 1796, S. 860, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 857–861.

⁶² Brief von Giambattista Casti (Wien) an Maurizio Gherardini (Turin) vom 07. April 1796, S. 865, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 864–868.

Im Gegensatz zu den anderen komischen und heroisch-komischen Orlando-Opern mischt Castis dreiaktiges Libretto auf eine deutlich andere Art lächerliche und heroische Momente miteinander und bezieht auch pastorale Elemente mit ein. Schon im Hinblick auf die Verschränkung von Komik, Tragik und Schäferdichtung folgt der Orlando furioso seiner Vorlage enger als andere Opernbehandlungen des Sujets; auch die Handlung und die Charaktere folgen in Castis Libretto weitaus präziser den einzelnen Episoden und Figuren aus Ariostos Ritterepos, auf dessen ersten, zweiten, vierundzwanzigsten, dreißigsten, sechsunddreißigsten und neununddreißigsten Canto die Handlung basiert. Im kurzen Prosavorwort rechtfertigt Casti die wenigen Abweichungen wie folgt:

„Il soggetto del presente Dramma con tutti i suoi principali avvenimenti, e coi personaggi, che ne formano il dialogo, è interamente tratto dall'Orlando furioso dell'immortale Ariosto, Poema generalmente conosciuto ed ammirato. Due solo sono le variazioni per cui il Dramma si slontana alquanto dalle tracce segnate dal Poeta. L'una è l'ambasciata di Ferraù presso Carlomagno introdotta per ravvicinare più naturalmente nel breve tempo, che si permette a un Dramma di trascorrere, Ferraù con Carlomagno, coi Palatini e specialmente con Gano. L'altra consiste nel personaggio di Eginardo, sostituito al Pastore del Poema, che diè ricovero nella sua capanna ad Angelica e Medoro: perché si è creduto che un soggetto sì celebre nella storia, come Eginardo, sia capace di conciliare al Dramma stesso un maggior interesse. Il resto è sì noto, che non ha bisogno d'alcuno schiarimento o spiegazione.“⁶³

Bis auf den Austausch des Schäfers mit dem ehemaligen Vertrauten Karls des Großen, den fränkischen Gelehrten Einhard, übernimmt Casti alle Figuren und den größten Teil der Handlung aus dem Ritterepos, die neben den im Vorwort erwähnten Figuren auch die beiden Paladine Rinaldo und Astolfo beinhalten. Das Libretto polemisiert noch deutlicher als *I Dormienti* gegen Kriege und daneben auch gegen die Reaktionen der europäischen Adelshäuser auf die Französische Revolution. Die Stilmischung und Heroikomik des Werks verteilt sich recht gleichmäßig auf die drei Akte, in der tragische Heroik, buffoneske bis farcenhafte Heroikomik und idyllische Pastorale zwar eher getrennt voneinander, aber dennoch recht gleichberechtigt nebeneinanderstehen und auf mannigfaltige Art und Weise miteinander kombiniert werden. Im aufgeklärten und weisen Eginardo hat sich der Dichter vermutlich selbst portraitiert, die Figur des hinterhältigen und verräterischen Gano ist hingegen ein erneuter Angriff auf die falschen Höflinge.⁶⁴

⁶³ *Argomento dell'Orlando furioso, Dramma eroicomico dell'abate Casti P.C.*, fol. 3^r, in: *Orlando furioso, Dramma eroicomico* (Manuskript 2), F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 1^r–50^r.

⁶⁴ Van den Bergh: *Giambattista Casti*, S. 132.

Casti *Orlando furioso* ist durch die Figur des Eginardo also bis zu einem gewissen Grad autobiographisch, und auch im nächsten Drama eroicomico, *Il pianeta di Giove*, lassen sich autobiographische Momente nachvollziehen. Im Laufe seiner Tätigkeit als Poeta de' cesari teatri verfasste de Gamerra zahlreiche Operntextbücher, die aber aufgrund der sich immer weiter verschlechternden Situation der italienischen Kultur und damit verbunden auch der italienischen Oper in Wien wie auch Castis Libretti nicht immer vertont wurden.⁶⁵ Dieser Niedergang wurde durch das Interesse und die Förderung diverser italienischer Künstler durch die Kaiserin zumindest verlangsamt. Marie Therese interessierte sich auch für de Gamerras Dramatik und sammelte etliche seiner Textbücher, zu denen auch das vermutlich 1796 entstandene, aber nicht mehr vertonte zweiaktige Libretto *Il pianeta di Giove* zählt. Schon der Titel der Oper kann als Andeutung einer Parallele zur Opera buffa verstanden werden. Im Gegensatz zu Werken wie *Il mondo della luna* oder *Gli astrologhi immaginari* wird der Schauplatz auf dem Mond aber nicht nur vorgetäuscht, sondern stellt tatsächlich einen anderen Planeten dar. Gleichzeitig ist der Handlungsort ein Verweis auf das Componimento drammatico, das sich auch immer wieder außer- oder unterirdischer Szenerien und allegorischer Rollen bediente. Im vorangestellten Einleitungstext, in welchem de Gamerra sein Libretto auch als „Componimento scenico“ bezeichnet, erläutert er seine Intention, die Handlung von der Erde weg zu verlegen:

„Alcuni Poeti trasportano il luogo dell'azione nella Luna, negli Elisi, e fino nella tenebrosa Reggia di Plutone. E perchè trasferirsi non potremo noi la Scena in un Pianeta qualunque, e tanto più essendo opinione della venerabile Antichità, che le anime dei Morti traspassassero ad abitare negli Astri?“⁶⁶

Hier deutet de Gamerra eine satirische Parodie seines Componimento drammatico an, dessen Funktion am Hof grundsätzlich vor allem die des huldigenden Gelegenheitswerks war. Anstatt aber erneut eine Oper zu schreiben, die die Flüsse der Unterwelt oder den Mond auf die Bühne bringt, verlegt de Gamerra den Handlungsort direkt auf den Jupiter, dem bereits seit dem Altertum das Interesse der Astrologen galt. Das Libretto ermöglicht dadurch Assoziationen zu Dantes *Divina commedia*, in der der Jupiter der sechste Himmel des Paradieses ist, auf dem die Herrscher, Gesegneten und Gerechten der Welt zusammenkommen und dem

⁶⁵ Zum Ende der italienischen Kultur am Wiener Hof zu Beginn des 19. Jahrhunderts siehe auch Gualtiero Boaglio: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 2: Von Campoformido bis Saint Germain. 1797–1918*, Wien: Böhlau 2012.

⁶⁶ *Il pianeta di Giove, Drama eroi-comico In due atti, A-Woes OeSta Sammelbände 66a-16, fol. 2^r.*

Dichter erscheinen. Die Liste der Personaggi, die alle zufällig und voneinander unabhängig auf dem Jupiter landen, und das damit verbundene Handlungsgerüst gestaltete de Gamerra dementsprechend:

„Il soggetto del Damma è tratto dal fondo storico dei caratteri dei già indicati Personaggi. Ottaviano, che brama riconciliarsi con Antonio. Antonio, che l’odia sempre. Cleopatra, che lo ama, e che desidera quanto suo Amante di seco unirsi. Mecenate, l’illustre amico d’Ottaviano, che coopera alla pace degli uni, ed alla riunione degli altri; Momo, che satirizza, ed Esopo occupato ne’ suoi Apologhi, ecco ciò che verisimilmente fatto avrebbero, o farebbero i nominati Eroi, se trovati si fossero a coabitare in una regione medesima.“⁶⁷

Wie bereits *Orlando paladino* wirkt auch *Il pianeta di Giove* durch das Nebeneinander verschiedener Stilebenen, das sich über den Titel hinaus in der Anlage der Figuren und der einzelnen Situationen manifestiert. Die erste Szene des ersten Akts fasst das Geschehen der Oper zusammen und erinnert dadurch an die Prologe der *Componimenti drammatici*. Die Herrscherhuldigung wird durch die scharfe Kritik Momos an Jupiter aber ins Gegenteil verkehrt. Äsops Rezitieren seines neuen Apologs, der erstaunlich stark an Castis *Animali parlanti* erinnert, kann ebenfalls als heroisch-komische Umkehrung dieser Prologe verstanden werden. Die beiden Stränge der Handlung schildern die Beziehung zwischen Ottaviano und Cleopatra und um Versöhnung zwischen Ottaviano und Antonio. Aufklärerisch wirkt vor allem Mecenate, wohingegen Momo als boshafter und hinterhältiger Antagonist wie auch Gano als Personifikation des mächtigen Höflings und Esopo als Darstellung de Gamerras interpretiert werden können.⁶⁸

Im Jahr 1798 schrieb de Gamerra ein weiteres Damma eroicomico, *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso*, in welchem der autobiographische Zug vieler seiner Werke erneut deutlich hervortritt. Wie aus dem Briefwechsel von Marie Therese und Paisiello aus dem Jahr 1802 hervorgeht, ließ de Gamerra der Kaiserin das Libretto zukommen. Marie Therese fand Gefallen am Libretto und bat Paisiello, den sie bereits seit ihrer Jugend in Neapel gekannt haben dürfte, de Gamerras Textbuch für sie zu vertonen.⁶⁹ Obwohl Paisiello den Kompositionsauftrag zuerst zusagte, kam es dann letztendlich doch nicht zu der ge-

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Die Identifikation Esopos mit de Gamerra wird durch den Bezug des Werks zur *Divina commedia* wahrscheinlich, auch Dante besucht den Planeten als Beobachter der dortigen Ereignisse.

⁶⁹ Siehe den Brief von Marie Therese (Wien) an Giovanni Paisiello (Paris) vom 18. Juli 1802 sowie den Brief von Giovanni Paisiello (Paris) an Marie Therese (Wien) vom 04. August 1802, zit. in Rice: *Empress Marie Therese*, S. 349–352. Weiterführend siehe ebd., S. 68 sowie in englischer Übersetzung S. 188–190.

wünschten Vertonung, so dass Marie Therese ihre Pläne bezüglich *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso* 1804 in einem Brief an Paisiello, in dem sie ihn um die Vertonung eines anderen Textbuchs bat, implizit wieder verwarf.⁷⁰

La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso basiert auf Goldonis 1755 erstmals publizierter Commedia di cinque atti in prosa *Torquato Tasso*, die eine späte Episode im Leben von Torquato Tasso am Hofe vom Duca Alfonso II. d'Este in Ferrara schildert. De Gamerra reduzierte die fünf Akte der Vorlage auf zwei Akte und verdichtete und straffte die Handlung für diese Verkürzung des Umfangs. *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso* greift allerdings nicht nur die Idee und die Handlung von Goldonis Komödie auf, sondern folgt ihr teilweise wörtlich und übernimmt etliche Formulierungen, Textzeilen und Wörter. Tasso, der sein Lebenswerk *La Gerusalemme liberata* bereits beendet hatte, ist in Eleonora verliebt, für die er zu Beginn des ersten Akts das Madrigal *Cantava in riva la fiume Tirsi d'Eleonora* schreibt.⁷¹ Der Reiz und ein Großteil der komischen Verwicklungen beider Werke entspringt der Ungewissheit, welche Eleonora genau mit dem Liebesgedicht gemeint sein könnte. Waren es bei Goldoni gleich drei Personaggi, die den Namen Eleonora tragen, reduzierte de Gamerra ihre Anzahl auf zwei. Neben der Marchesa Donna Eleonora, der zukünftigen Braut des Duca Alfonso ist die zweite Rolle dieses Namens Donna Eleonora, die Ehefrau des Don Gherardo. Ein Großteil der Komik entsteht durch Tassos nachhaltige Weigerung, die im Madrigal adressierte Eleonora zweifelsfrei zu benennen, wodurch sich sowohl die gleichnamigen Damen geehrt fühlen als auch die Eifersucht von gleichzeitig Don Gherardo und Duca Alfonso angefacht wird. Die Kammerdienerin der Marchesa, Eleonora, die bei Goldoni Objekt von Tassos Begierde und Adressatin seines Madrigals ist, wurde von de Gamerra gestrichen und ihre Funktion auf die Marchesa verlegt. Die entstehende Lücke in der Personenanordnung ist durch die Rolle des Duca Alfonso gefüllt, dessen Eifersucht auf Tasso im Finale des ersten Akts zur Verbannung des Dichters aus Ferrara führt.

Etliche der Elemente sowohl der Komödie als auch des Librettos sind historisch belegt. Dies betrifft die der Haupthandlung zugrunde liegende Liebesgeschichte, die aller Wahrscheinlichkeit auf die Marchesa Eleonora d'Este zurückgeht, wie auch Tassos zwischen Melancholie und Aggressivität schwankender Geisteszustände, der sowohl in der

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Das Madrigal stammt wohl tatsächlich aus Tassos Feder und ist vor 1583 entstanden. Tassos Autorschaft wird durch einen 1583 in Venedig erschienenen Druck von Giulio Vasalini und durch das im gleichen Jahr in Venedig erschienenen Madrigalbuch *Il nuovo echo* des Ferrareser Komponisten Vittorio Baldini wahrscheinlich, die beide Tasso als Urheber nennen. Vermutlich widmete Tasso *Cantava in riva la fiume Tirsi d'Eleonora* bereits Eleonora d'Este.

Komödie als auch im Libretto mehrfach zu komischen Situationen führt. Tassos Auseinandersetzung mit der Accademia della Crusca, die den literarischen Rang seiner *Gerusalemme liberata* nicht anerkennen wollte, ist bei Goldoni und de Gamerra im Konflikt mit dem Cavaliere del Fiocco umgesetzt. Nachdem Tasso von Duca Alfonso vom Hof in Ferrara verwiesen wurde, werben Abgesandte aus Neapel, Venedig und Rom um Tassos Anwesenheit in ihren Städten; die Wahl Tassos, an den Hof in Rom zu wechseln, wo er in der Tradition Petrarcas die Ehrung des Poeta laureatus erhalten soll, ist in seiner Biographie ebenfalls nachweisbar.⁷² Einige dieser Elemente können auch als autobiographische Bezüge auf de Gamerras Leben gelesen werden. In Tassos heimlicher Liebe zu Eleonora beispielsweise kann man de Gamerras Beziehung zu Teresa erkennen, wohingegen sein Geisteszustand die immer wieder auftretenden mentalen Beschwerden des Librettisten symbolisieren dürfte. Die Auseinandersetzung zwischen Tasso und der Accademia della Crusca ist eine Anspielung auf die häufigen Anfeindungen unterschiedlicher italienischer Literaten, denen sich de Gamerra immer wieder ausgesetzt sah. Tassos späte Ehrung in Rom könnte hingegen als de Gamerras Berufung zum Theaterpoeten in Wien interpretiert werden.

Nach dem Erfolg des *Falstaff* (1799) vertonte Salieri mit *Cesare in Farmacusa* (1800) ein weiteres Libretto aus der Feder von Defranceschi und komponierte damit seine vorletzte, in Wien uraufgeführte Oper. Der Librettist ließ sich bei seiner Wahl des in der römischen Antike angesiedelten Sujets vermutlich bei Castis *Catilina* (zwischen 1790 und 1792) inspirieren. Die Handlung basiert auf einer Episode aus Plutarchs *οἱ βίοι παράλληλοι*, also den *Vitae parallelae*, und schildert ein historisches Ereignis aus dem Leben des jungen Gaius Julius Cäsar, der von einigen ägäischen Piraten gefangengenommen, auf der Insel Farmakonisi festgehalten und am Ende von einer römischen Flotte befreit wird. Für sich betrachtet hätte der Stoff also auch das Grundgerüst einer heroisch-tragischen Oper bilden können. Defranceschi und Salieri übernahmen viele Elemente der klassischen Opera seria wie die Sturm-Sinfonia, die Salieri leicht abgewandelt aus *L'Europa riconosciuta* entlehnte,⁷³ und den anschließenden Schiffsbruch. Auch die szenisch aufwändige Seeschlacht im zweiten Finale erinnert nicht nur musikalisch deutlich an die Pompösität des *Dramma per musica*. Diese Anlage wird auf der anderen Seite durch oft stereotype Buffa-Szenen und -Situationen aufgelockert, die hauptsächlich aus dem Wechselspiel zwischen den beiden Piratenanführern Megistone und Nicanore sowie Cäsars zwei Sklaven Gigi, die von beiden Piraten

⁷² Tasso starb allerdings genau einen Tag vor der Auszeichnung, die für den 26. April 1595 geplant war.

⁷³ Zum parodistischen Hintergrund der Übernahme der Sinfonia vergl. Kapitel 1.1.

begehrt wird, und ihrem Liebhaber Tullo, dessen Existenz ebenfalls durch Plutarch belegt ist, heraus entstehen.⁷⁴ Cäsar ist kein archetypischer heroisch-komischer Held; nachdem er zu Anfang auf die Lösegeldforderung der zwei Piraten beleidigt reagiert, weil er sie für zu niedrig empfindet, und daraufhin eine höhere Summe vereinbart, bleibt er im Laufe der Handlung eher im Hintergrund, liest viel und bringt sich erst dann wirklich in die Handlung ein, als seine beiden Sklaven seine Unterstützung brauchen. Im zweiten Aktfinale sieht er die römische Flotte von seinem Gefängnisturm aus angreifen und beschwert sich anfänglich über seine Hilflosigkeit, bevor er vom Turm aus ins Meer springt, zu den römischen Schiffen schwimmt und durch seine Anwesenheit den Sieg der Römer über die Piraten herbeiführt. Auch musikalisch ist die Titelrolle im Stil der Opera seria gestaltet.⁷⁵ Durch die Gefangennahme und Befreiung des römischen Herrschers erinnert *Cesare in Farmacusa* bis zu einem gewissen Grad an die Rettungsoper, was Braunbehrens' Kommentar erklären würde, dass das „Dramma eroicomico per musica“ so recht etwas nach dem Geschmack der (anti)napoleonischen Zeit⁷⁶ wäre. Der Charakter des Werks geht aber grundsätzlich über diese Assoziation hinaus, wenn man davon ausgeht, dass der Ansatz des Dramma eroicomico auch darin bestehen könnte, den kriegerischen Heroismus auch im Theater nicht nur den Franzosen zu überlassen.⁷⁷

Im Gegensatz zu *Cesare in Farmacusa*, das sich zwar durch eine konstante Mischung der verschiedenen Stilebenen auszeichnet, aber keine im ursprünglichen literarischen Sinne heroisch-komische Oper ist, gliedert sich *Angarda, regina di Boemia* wieder deutlich mehr in die Tradition des Wiener Dramma eroicomico ein, ohne jedoch alle wesentlichen Charakteristika zu integrieren. De Gamerras Libretto wurde 1800 mit der Musik von Casimir Antonio Cartellieri⁷⁸ uraufgeführt, der seit 1796 in den Diensten des Musikförderers Franz Joseph Maximilian Fürst von Lobkowitz stand. Das Libretto zur Uraufführung ist zwar in Wien bei Matthias Andreas Schmidt gedruckt worden, nennt aber keinen spezifischen Auf-

⁷⁴ Defranceschi entlehnte auch die beiden Dienerfiguren von Plutarch. Siehe Rice: *Antonio Salieri*, S. 588.

⁷⁵ Ebd., S. 587–588.

⁷⁶ Volker Braunbehrens: *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts*, München: Piper 1989, S. 238.

⁷⁷ Vittorio Della Croce / Francesco Blanchetti: *Il caso Salieri*, Turin: Eda 1994, S. 506.

⁷⁸ Cartellieri schrieb nur wenige italienische Opern, darunter das Dramma eroicomico *Angarda, regina di Boemia* (1800), *Atalinda* (1803), die Farse per musica *Il segreto* (1805) und *Il duello fortunato* sowie die Commedia per musica *Il giudice nella propria causa*. Das Jahr der Uraufführung der beiden letztgenannten Opern ist zwar nicht mehr exakt bestimmbar, beide Werke dürften aber im letzten Jahrzehnt des Settecento entstanden und uraufgeführt worden sein. Siehe Teophil Antonicek: Art. „Cartellieri, Antonio“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/20694>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.

führungsort. Neben de Gamerras Funktion als Poeta del Teatro Aulico ist dort lediglich vermerkt, dass Cartellieri sich zum Zeitpunkt des Drucks „al servizio di Sua Altezza il Principe regnante di Lobkowitz Duca di Raudnitz ec.“ befunden habe.⁷⁹ Die Uraufführung, über die Karl Graf von Zinzendorf in seinen Tagebüchern berichtete und dabei ein ziemlich negatives Urteil über das Werk fällte, fand wohl im Wiener Palais der Familie Lobkowitz statt;⁸⁰ laut des Partiturmanuskripts, das den Vermerk „Liebshausen 1802“ trägt,⁸¹ dürfte das Werk in Liebshausen ein zweites Mal aufgeführt worden sein.⁸²

Die Handlung schildert den Konflikt zwischen den von Ambigato angeführten Böhmen und den Markomannen unter Claudius. Das Libretto ist aus historischer Perspektive aber nicht präzise. Zum einen ist die Figur des Claudius nicht nachweisbar, sondern entstammt der Phantasie des Librettisten. Des Weiteren lebten die Markomannen zwar im ersten und zweiten Jahrhundert auf dem Gebiet des heutigen Tschechien, der von de Gamerra zum böhmischen Herrscher erklärte Ambicatus war Titus Livius zufolge allerdings vielmehr König der keltischen Biturigen, deren Auswanderung er anführte, und gleichzeitig Gesamtkönig aller Gallier.⁸³ Auch wenn konkrete Belege fehlen, ist es aufgrund des Handlungsverlaufs doch recht wahrscheinlich, dass de Gamerra in Ambigato den Auftraggeber des Werks, Fürst Lobkowitz, portraituren wollte.

Das Ende des Wiener Drame eroicomico fällt mit dem stetigen Abstieg der italienischen Kultur am Wiener Hof zusammen. Die politische Ordnung in Europa hatte sich nach der französischen Revolution grundlegend geändert, woran auch die nach dem Wiener Kongress einsetzende Restauration nur noch wenig ändern konnte. Nicht nur in Österreich festigte sich in diesen Jahren in zunehmendem Maße ein immer stärker werdendes National-

⁷⁹ *Angarda, regina di Boemia. Opera eroi-comica*, Wien: Matthias Andreas Schmidt 1800, CZ-PU 0024916, S. 2.

⁸⁰ Hans Wagner (Hrsg.): *Wien Von Maria Theresia Bis Zur Franzosenzeit. Aus Den Tagebüchern Des Grafen Karl Von Zinzendorf*, Wien: Wiener Bibliophilen Gesellschaft 1972, S. 107; siehe auch Margret Dietrich: „Wiener Fassungen des ‚Idomeneo‘“, S. 57 Fn. 6, in: *Mozart-Jahrbuch des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1973/1974, S. 56–76.

⁸¹ Liebshausen trägt heute den Namen Libešovice und liegt etwa 30km westlich vom Stammsitz der Familie Lobkowitz in Raudnitz, dem heutigen Roudnice nad Labem, und damit circa auf halber Strecke zwischen Raudnitz und Eisenberg. Siehe auch Vera Schwarz: „Fürst Franz Maximilian Lobkowitz und die Musikpflege auf Raudnitz und Eisenberg“, in: *Haydn-Jahrbuch* 10 (1978), S. 121–131.

⁸² Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 60. Hier wurde ein Jahr später auch *Atalinda* gespielt, die eine unabhängige Version des gleichen Stoffs darstellt. *Atalinda* hat im Verhältnis zu *Angarda* eine deutlichere Darstellung des Konflikts und zugespitzte und weniger differenzierte Charaktere, und auch die Hochzeit im zweiten Aktfinale verliert durch den geänderten Handlungsort an Wirkung.

⁸³ Siehe 5/34 (S. 34 (Latein) bzw. S. 35 (Deutsche Übersetzung)) in Ludwig Fladerer (Hrsg.): *Titus Livius. Ab urbe condita. Liber V / Römische Geschichte. 5. Buch* (Lateinisch / Deutsch), Stuttgart: Reclam 1993, bzw. in einer weiteren Übersetzung mit weitergehenden Erläuterungen auch Helmut Birkhan: *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1997, S. 86–87 sowie S. 1006.

gefühl, das sich kulturell bereits im Nationaltheater von Joseph II. angedeutet hatte, sich im 19. Jahrhundert mit dem Beginn der Romantik erst recht etablieren konnte und zu einer immer mehr bürgerlich orientierten Kulturlandschaft führte. Das *Dramma eroicomico* ist hingegen ein operistischer Ausdruck spätaufklärerischer Kritik an der obsolet werdenden italienischen Hofkultur mit ihrer enkomiastischen Herrscherhuldigung.

3.3 EXKURS 1: ZWISCHEN KULTURTRANSFER UND GATTUNGSMISCHUNG: DAS DRAMMA EROICOMICO VENEZIANISCHER PROVENIENZ

Wie im Kapitel 3.1 beschrieben wurde, grenzt sich das Wiener Repertoire der italienischsprachigen heroisch-komischen Oper nicht nur örtlich, sondern auch zeitlich und stilistisch vom italienischen Repertoire ab. Andererseits besteht neben der Gattungsbezeichnung auch durch die in Venedig uraufgeführten und nach Wien importierten Werke ein gewisser Zusammenhang zwischen diesen beiden unterschiedlichen Repertoires. Der folgende Exkurs wirft einen ausführlichen Blick auf die Entwicklung des *Dramma eroicomico* südlich der Alpen und entwirft dabei ein kontrastierendes Bild zum Wiener *Dramma eroicomico*. Ausgehend von der Verbreitung des *Dramma eroicomico* in Italien erscheint es darum als notwendig, den divergierenden kulturellen Hintergrund des italienischen *Dramma eroicomico* in den Mittelpunkt der Erörterung zu stellen, um davon ausgehend zu einem tieferen Verständnis der Unterschiede zu gelangen. Das Ziel ist dabei nicht nur, die aus Venedig nach Wien importierten Werke kontextualisieren und besser verstehen zu können, sondern durch die Darstellung der Gegensätze der beiden Repertoires auch die typischen Eigenschaften des Wiener *Dramma eroicomico* hervorheben und unterstreichen zu können.

Das erste explizit als solches bezeichnete¹ italienische *Dramma eroicomico*, Goldonis und Vivaldis *Aristide*, wurde 1735 in Venedig aufgeführt.² Nach diesem sollte es über vier Jahrzehnte dauern, bis 1777 mit Bertatis und Traettas *Il cavaliere errante* das nächste *Dramma eroicomico*, bezeichnenderweise sogar an der gleichen Bühne, zur Uraufführung kam. Die letzten zwei Jahrzehnte des Settecento verzeichnen eine stetige Zunahme in der Produktion heroisch-komischer Opern, die bis auf wenige Ausnahmen alle in Venedig entstanden und aufgeführt wurden. Venedig war dabei nicht nur der Ausgangspunkt dieser musiktheatralischen Entwicklung, sondern auch das wesentliche Wirkungszentrum: In den

¹ Bereits knapp ein Jahrhundert vorher, im Jahr 1639, ist mit *Il favorito del principe* ein *Dramma heroicomico* [sic] boscareccio von Ottaviano Castelli nachweisbar, das sich offenbar wie auch *Aristide* (s.u.) in einen Zyklus von mehreren, allerdings nicht explizit als solche bezeichneten heroisch-komischen Opern einordnet. Siehe hierzu Nicola Badolati: „Forme dell'eroicomico nel dramma per musica del Seicento“, in: Gabriele Bucchi (Hrsg.): *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Pisa: ETS 2013, S. 119–136. Auch wenn das Libretto durchaus etliche heroisch-komische Züge trägt, wird es hier aufgrund der Erweiterung der Werkbezeichnung durch das Adjektiv „boscareccio“ nicht mit einbezogen.

² In diesem Zeitraum entstanden in Venedig mehrere Werke mit heroisch-komischen Zügen, die allerdings aufgrund anderer Gattungsbezeichnungen an dieser Stelle außen vorgelassen werden. Eine Untersuchung dieser Werke und ihrer Zusammenhänge, die natürlich mehr als interessant für den vorliegenden Forschungsgegenstand wäre, steht noch aus und würde an dieser Stelle viel zu weit vom Kernthema wegführen.

Theatern der Serenissima wurden im Vierteljahrhundert zwischen der *Griselda* (1793) und *La gioventù di Cesare* (1817) die Hälfte aller in Italien produzierten Drammi eroicomici auf die Bühnen gebracht. Von Venedig aus, das die Produktion insbesondere in den beiden Jahrzehnten um den Jahrhundertwechsel dominierte, etablierte sich das Drama eroicomico in ganz Italien und fand im zweiten Jahrzehnt des Ottocento seine größte Verbreitung.³

Abseits von Venedig sticht dabei in Bezug auf sowohl Konsistenz und Innovation als auch Qualität und Quantität der aufgeführten Werke insbesondere Neapel hervor, wo etwa halb so viele Drammi eroicomici wie in Venedig entstanden. Für die Entwicklung des Drama eroicomico in Italien waren darüber hinaus auch Mailand, Rom und Florenz wichtige Wirkungsstätten. Auf diese fünf Opernzentren fallen insgesamt gut drei Viertel aller als heroisch-komisch bezeichneten italienischen Opern, wohingegen die Rezeption des Drama eroicomico in anderen italienischen Städten mit größeren Opernhäusern wie Genua, Turin, Padua und Mantua oder in Provinzstädten wie Sassuolo oder Bassano hingegen nur in sehr begrenztem Maße stattfand.

Wie bereits vor 1790 kamen in Italien auch nach 1840 nur sehr unregelmäßig Drammi eroicomici zur Aufführung. Es lassen sich lediglich drei Nachzügler nachweisen: ein Pasticcio von Anellis *La secchia rapita* (Florenz 1872), *Don Quisiotte* (Venedig 1881) von Luigi Ricci-Stolz, der sich gleichzeitig für Text und Musik verantwortlich zeigte, sowie schließlich Simonis und Burgweins Version von *La secchia rapita* (Cortina d'Ampezzo 1910).⁴ Damit ergibt sich eine Kernphase der Produktion des Drama eroicomico in Italien, die sich auf ein halbes Jahrhundert erstreckt. In diesem Zeitraum entstanden insgesamt 37 unterschiedliche Drammi bzw. Melodrammi eroicomici, von denen 30 entweder in Venedig, Neapel, Mailand, Florenz oder Rom uraufgeführt wurden:

³ Eine tabellarische Auflistung der italienischen Drammi eroicomici befindet sich in Anhang D.

⁴ Diese drei Spätwerke werden in dieser Arbeit als zeitliche Ausreißer betrachtet und folglich aus strukturellen Gründen nicht in die Untersuchung mit einbezogen. Das gleiche gilt grundsätzlich für Goldonis und Vivaldis *Aristide*, das 1735 am Teatro San Samuele uraufgeführt wurde und das aufgrund des großen zeitlichen Intervalls bis zum nächsten Drama eroicomico als früher Vorläufer vernachlässigbar erscheint. Auch aus musiktheaterwissenschaftlicher Sicht macht ein Vergleich dieser Werke aufgrund des sehr großen Zeitunterschieds zwischen ihnen nur begrenzt Sinn. Siehe Anhang D.

Jahrzehnt	Venedig	Neapel	Mailand	Florenz	Rom
1791–1800	5	1	–	–	–
1801–1810	5	–	2	–	–
1811–1820	4	4	2	1	–
1821–1830	–	2	–	1	–
1831–1840	–	–	–	1	2
Σ	14	7	4	3	2

Tabelle 3.2: Verbreitung des Dramma eroicomico in den italienischen Hauptopernzentren zwischen 1791 und 1840

Die neapolitanische heroisch-komische Oper ist fast ausschließlich mit dem Namen Andrea Leone Tottolas verbunden. Eine Ausnahme bildet das bereits 1794 am Teatro Fondo uraufgeführte Dramma eroicomico *L'ombra di Nino* von Prunetti und Ruggi, das dem Poema eroicomico in seiner parodistischen Brechung des Protagonisten von allen in Neapel uraufgeführten (Melo-) Drammi eroicomico am nächsten kommt.⁵ Ab 1811 schrieb Tottola insgesamt fünf Textbücher, die von ihm als heroisch-komisch bezeichnet wurden. Zu diesen Werken zählen Fioravantis *Raoul Signore di Crecqui* (Teatro Fondo, 1811) und *La foresta di Hermanstad* (Teatro Nuovo, 1812), Mayrs *Elena e Costantino* (Teatro ai Fiorentini, 1814), Ceccarinis *Blondello ossia Il suddetto esemplare* (Teatro ai Fiorentini, 1814) und Generalis *Chiara de Rosembergh ossia L'eroina tra le figlie* (Teatro Nuovo, 1820). Nachdem bereits Radicati 1816 erneut Tottolas Blondello-Libretto als *Blondello ossia Riccardo Cuor di Leone* für eine Aufführung in Turin vertont hatte, wählte auch Fabrizi das Textbuch als Vorlage für seinen *Il Blondello*, der 1830 am Teatro Nuovo in Szene ging. Tottolas Libretti sind auch aufgrund ihrer durchgängig französischen Vorlagen sehr in der Dramaturgie der Opera semiseria des 19. Jahrhunderts verhaftet und weisen kaum Übereinstimmungen mit den stilistischen Merkmalen des Poema eroicomico auf. Ähnliches gilt

⁵ Das Werk weist zwar keinen politischen oder zeithistorischen Bezug auf, ist aber aufgrund seiner meta-parodistischen Selbstreflektion in der dritten Szene des zweiten Akts durchaus bemerkenswert. Hier belächelt die Contessa di Belfatto ihre zwei Verehrer als „eroicomici amorini“, welche sie im Gegenzug als „Semiramide“ bezeichnen. Siehe Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 44.

für Sampieris *La foresta d'Ostropol* (Teatro Nuovo, 1822), einer freien, vermutlich von Sampieri selbst besorgten Übersetzung von Cherubinis *Lodoïska*.⁶

Schon bald nach der Etablierung des *Dramma eroicomico* auf den venezianischen Spielplänen nahm auch Mailand, das zu diesem Zeitpunkt operngeschichtlich betrachtet noch eng mit Venedig assoziiert war, die Produktion heroisch-komischer Opern auf. Mit Foppas und Mayrs *Le due giornate* (1801, Teatro alla Scala) fällt die erste Uraufführung einer als heroisch-komisch bezeichneten Oper in Mailand in das Jahr 1801 und damit unmittelbar in das neue Jahrhundert. Der nächste in Mailand produzierte Vertreter der heroisch-komischen Oper ist das erneut von Mayr vertonte *Amor non ha ritegno, ossia La fedeltà delle vedove* (1804, Teatro alla Scala) nach einem Text von Francesco Marconi. Bezeichnenderweise Salieris Schüler Joseph Weigl verfasste einige Jahre später nach Pixérécourts *Mélodrame historique Marguerite d'Anjou* das Melodramma eroicomico *Margaritta d'Anjou ossia L'orfano d'Inghilterra*, das für eine Aufführung im Jahr 1816 am Teatro alla Scala gedacht war, aber aus ungeklärten Gründen letztlich nicht aufgeführt wurde.⁷ An Stelle der *Margaritta d'Anjou* wurde noch im gleichen Jahr ein anderes als heroisch-komisch bezeichnetes Werk, nämlich Romanis und Solivas *La testa di bronzo ossia La solita capanna*,⁸ am Teatro alla Scala auf die Bühne gebracht.

Die relativ unbedeutende Stellung des *Dramma eroicomico* in Florenz und Rom wird durch die geringe Anzahl von Uraufführungen neuer *Drammi eroicomici*, den verhältnismäßig späten Zeitpunkt in der Entwicklungsgeschichte des *Dramma eroicomico* – in Venedig wurden in diesem Zeitraum bereits keine neuen heroisch-komischen Opern mehr uraufgeführt – und den zeitlichen Abstand zwischen den jeweiligen Werken mit dieser Bezeichnung deutlich. Mit Ausnahme des erst 1872 aufgeführten Pasticcio *La secchia rapita*, das

⁶ Arnold Jacobshagen wies in seiner Monographie zur *Opera semiseria* auf die besondere Stellung Neapels in Bezug auf die etlichen Wiederaufführungen von *Semiseria*-Opern hin, die fast alle die Bezeichnung *Dramma eroicomico* tragen. Damit hatte nicht nur das *terzo genere* „im italienischen Repertoire dieses Theaters in napoleonischer Zeit den größten Spielplananteil“, sondern insbesondere auch Werke mit der Bezeichnung *Dramma eroicomico*. Siehe Jacobshagen: *Opera semiseria*, S. 119.

⁷ Siehe Rudolph Angermüller: „Zwei Selbstbiographien von Joseph Weigl (1766–1846)“, S. 67, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 16 (1971), S. 46–85. Helen Geyer-Kiefl gibt zwar an, das Werk sei 1816 in Wien uraufgeführt worden. Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 238. Tatsächlich ist aber nur eine deutsche Übersetzung für das Jahr 1819 nachweisbar, die darüber hinaus auch als „Große Ernsthafte Oper in 2 Aufzügen“ bezeichnet ist. Das in Wien gedruckte Libretto wurde einige Jahre später von Felice Romani umgearbeitet und als *Margherita d'Anjou* mit der Musik von Giacomo Meyerbeer 1820 am Teatro alla Scala in Mailand aufgeführt. Jacobshagen: *Opera semiseria*, S. 243–272, widmet dieser späteren Fassung eine Fallstudie, deren Ergebnisse er bereits in seinem Aufsatz „Pixérécourt – Romanelli – Romani: ‚Margherita d'Anjou‘ und das Melodramma semiserio“, in: Sieghart Döhring / Arnold Jacobshagen (Hrsg.): *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*. Laaber: Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16), S. 41–63 veröffentlicht hatte.

⁸ Das Libretto wurde erneut 1827 von Mercadante für Lissabon und 1835 von Fontemaggi für Rom vertont.

am Teatro Goldoni Premiere hatte, kamen alle drei in der Kernphase in Florenz uraufgeführten Drammi eroicomici am Teatro alla Pergola auf die Bühne, nämlich 1814 Foppas und Coccias *La Matilde*,⁹ 1820 Cellis Neuvertonung von Anellis *La secchia rapita* sowie mit zwei Jahrzehnten Abstand 1840 Romanellis und Biagis *I Petronj ed i Geminiani*. Rom hingegen sah mit Fontemaggis Neuvertonung von Romanis *La testa di bronzo ossia La capanna solitaria*¹⁰ sowie Tottolas und Riccis *Chi dura vince ossia La luna di miele* nur zwei neue heroisch-komische Opern, die beide erst 1735 am Teatro alle Valle uraufgeführt wurden.

Weitere italienische Städte mit Theatern bilden letztlich die Peripherie des italienischen Dramma eroicomico. Ein frühes, wenngleich auch recht absurdes Beispiel bildet Alessio Lealis *I pastorelli erranti ossia Il giuoco di pallone* (Genua, 1786).¹¹ Erst ein Vierteljahrhundert später folgte mit *I prodigi della musica* (Sassuolo, 1801), dessen zweiaktiges Textbuch von Gazzachi (1. Akt) und Fantini (2. Akt) von Malagoli vertont wurde, die

⁹ Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei *La Matilde* um eine auf zwei Akte erweiterte Fassung von Foppas und Coccias einaktiger Farsa *Una fatale supposizione, ovvero Amore e dovere*, die 1811 in Venedig uraufgeführt wurde; ebenso ist eine Verbindung mit dem 1813 in Venedig aufgeführten Dramma eroicomico *La donna selvaggia* von Foppa und Coccia möglich. Inwieweit diese Werke tatsächlich miteinander in Verbindung stehen, muss eine weiterführende Untersuchung zeigen.

¹⁰ Vergl. Fn 8.

¹¹ Das dreiaktige Werk, das explizit als Dramma eroicomico bezeichnet ist, ist mit seinen gesprochenen Dialogen und verhältnismäßig wenigen Musiknummern eher ein Schauspiel mit Musik, also keine vollständige italienische Oper mit durch vertonte Rezitative gewährleisteter durchgängiger Musik. Dies erinnert sehr an die zeitgenössische französische Oper, mit der das Dramma eroicomico, wie später ausführlich diskutiert wird, einige Übereinstimmungen aufweist. Über den Urheber von *I pastorelli erranti ossia Il giuoco di Pallone*, Alessio Leali, ist wenig bekannt; aus dem Libretto wird ebenso wenig deutlich, ob er aber für das Textbuch, die Musik oder aber sogar für beides verantwortlich war. Die Handlung entspinnt sich um die Anbahnung und Durchführung eines Spiels der Sportart Giuco di (oder del) Pallone, einem im 18. Jahrhundert populären Ballspiel, dem Goethe ebenfalls im Jahr 1786 in seinem Reisetagebuch *Italienische Reise* einen ganzen Tageseintrag widmete. Johann Wolfgang von Goethe: *Tagebucheintrag vom 16. September 1786* (Bologna), in: Andreas Beyer / Norbert Miller (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe: Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung Erster Teil: „Auch ich in Arcadien.“* S. 48–49, in: Karl Richter u.a. (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe.* Bd. 15: *Italienische Reise*, München / Wien: Carl Hanser 1992, S. 7–212.

Im Laufe der Handlung formieren sich aus den Bologneser und Veroneser Schäfergruppen zwei Mannschaften mit jeweils vier Mitgliedern, die dann von einem Schiedsrichter und einem kleinen Publikum begleitet das von einigen Fehlschlägen begleitete Spiel gegeneinander austragen, aus welchem am Ende die Mannschaft aus Bologna als Sieger hervorgeht. Über die sich ändernde Funktion der Schäfer, die in der arkadischen Dichtung und davon ausgehend in der Opera seria als noble, aufrichtige und altruistische Figuren geschildert werden, hin zu ehrgeizigen und fast schon rücksichtslosen Ballspielern im gegenseitigen Wettbewerb und damit zu einem Konterkarieren eigentlich pastoraler Werte hinaus weist das Werk keine heroisch-komischen Aspekte wie einen einzelnen (Anti-)Helden oder literarische Parodie auf. Ein Blick in das Vorwort des Librettos, wo es als „un Dramma, che per essere a quando a quando sparso di Sali, e motti scherzevoli, ha creduto intitolarsi eroicomico“ beschrieben wird, lässt hingegen vermuten, dass durch die Kennzeichnung dieses reichlich absurden und auf den sportlichen Wettbewerb reduzierten Werks als Dramma eroicomico vor allem Aufmerksamkeit erregt werden sollte; einen weiteren Erklärungsansatz für die Gattungsbezeichnung bietet auf der anderen Seite der Wechsel zwischen gesprochenem Dialog und Musiknummern, der in die Richtung der Comédie héroïque deutet. Siehe *I pastorelli erranti ossia Il giuoco del pallone dramma eroicomico*, Genua: Eredi di Adamo Sgionico 1786, I-Vnm DRAMM. 1566. 002.

nächste heroisch-komische Oper. Die nächsten drei abseits der Hauptwirkungskzentren aufgeführten Drammi eroicomici sind Neuvertonungen älterer Libretti dieses Typus. Während *Il Blondello ossia Riccardo cuor di Leone* (Turin, 1816) Radicatis Neuvertonung von Foppas 1814 von Ceccarini vertonten Libretto *Il Blondello ossia Il suddito esemplare* darstellt, basieren die beiden Werke *Amare e non voler essere amante ossia Amore e vanità* (Bassano, 1818) mit neuer Musik von Tommasoni und *Amare e non voler essere amante ossia L'abitatore del bosco* (Padua, 1821) von Balbi beide auf Foppas Libretto *Amare e non voler essere amante ossia L'abitatore del bosco* (Venedig, 1805), das von Pavesi erstvertont wurde.¹²

Bis auf wenige Ausnahmen wurde das *Dramma eroicomico* in Italien vor 1800 also vor allem in Venedig gepflegt, von wo aus es sich im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts erst nach Mailand, im zweiten Jahrzehnt dann nach Neapel und dann erst sukzessive in den Rest Italiens verbreitete. Im Gegensatz zu seinem Wiener Pendant hatte das venezianische Repertoire bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch kein einheitliches dramaturgisches und stilistisches Erscheinungsbild, was vor allem durch die statistische Verteilung der Werke in Bezug auf ihr Entstehungsjahr zu erklären ist. Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, diese ersten venezianischen heroisch-komischen Opern ein wenig detaillierter zu besprechen und im Zuge dessen ihre stilistische Inkongruenz hervorzuheben.

Das erste Werk mit der Gattungsbezeichnung *Dramma eroicomico* überhaupt, also der 1735 am Teatro San Samuele uraufgeführte Einakter *Aristide* von Carlo Goldoni und Antonio Vivaldi,¹³ nimmt aufgrund seiner zeitlichen Position in der Entwicklungsgeschichte und der Zeitspanne bis zum nächsten venezianischen *Dramma eroicomico* eine Vorreiterrolle ein. Die Handlung des Werks entspinnt sich um den Konflikt zwischen dem Anführer der Athener Truppen Aristide und dem König der Perser Xerxe, der Arsinoe, also die Frau von Aristide, gefangen genommen hat. Das historische Sujet, das grundsätzlich genügend Möglichkeiten für die Darstellung als *Dramma per musica* geboten hätte, wurde von Goldoni allerdings durch zahlreiche komische und teils auch typisch heroisch-komische Situationen aufgebrochen. Bereits in *Aristide* werden laut Helen Geyer-Kiefl die zwei Hauptmerkmale der heroisch-komischen Oper deutlich, nämlich die Bezugnahme auf das komische Epos und

¹² An dieser Stelle soll der Vollständigkeit halber die 1910 im Teatro Alfieri in Cortina d'Ampezzo uraufgeführte Oper *La secchia rapita* von Simoni und Burgwein erwähnt werden, die aber in der vorliegenden Untersuchung aufgrund der späten Stellung nicht mehr behandelt wird.

¹³ Bezüglich der Autorschaft von Vivaldi vergl. Fn. 6 in Kapitel 3.1.

die relativierende Darstellung des Helden.¹⁴ Beide dieser Ebenen äußern sich paradigmatisch in zwei Szenen, in denen der Protagonist und Titelheld Aristide mit seinem Diener Carino und Arsinoes Dienerin Bellide interagiert, die sich beide mehrfach vor dem dunkelhäutigen Aristide erschrecken.¹⁵ Neben diesen kurzen und rudimentär heroisch-komischen Momenten bleibt Aristide allerdings ein typischer Seria-Held, und auch weitere Merkmale des späteren Wiener Dramma eroicomico wie die Parodie der Opera seria oder der wiederkehrende Gegenwartsbezug fehlen hier noch gänzlich.¹⁶

Die Pause bis zum nächsten in Italien entstandenen Dramma eroicomico korreliert zeitlich mit der Blüte des Dramma giocoso per musica, das von Venedig aus zügig seinen Siegeszug im Rest Europas antrat und schnell zur vorherrschenden Form der komischen italienischen Oper in Europa wurde. Die sich im Dramma giocoso per musica paradigmatisch etablierende Mischung komischer und ernster Elemente¹⁷ fällt auch in Giovanni Bertatis und Tommaso Traettas *Il cavaliere errante*¹⁸ auf, das in seiner Anlage auf Bertatis bereits 1760 in Parma uraufgeführte Opera semiseria e bernesca¹⁹ *Stordilano, principe di Granata* zurückgeht. Die Uraufführung fand 1778 am Teatro San Moisè statt, das in diesen Jahren die venezianische Buffa-Produktion beherrschte.²⁰ Das Werk entspringt der Stoffgeschichte der komischen Ritteroper in der Tradition von Ariostos *Orlando furioso*. Ähnlich wie schon der Protagonist in *Aristide* sieht sich auch hier der Titelheld, der reisende Ritter Guido, der Aufgabe gegenüber, seine Geliebte Arsinda aus den Fängen seines Widersachers Stordilano befreien zu müssen. Dafür muss er etliche Situationen meistern, in denen seine Rolle und seine Funktion als strahlender Held wiederholt beschädigt wird. Im Gegensatz zu *Aristide* weist *Il cavaliere errante* mit seiner zweiaktigen Anlage, der Introduction, zwei Aktfinali und einem Terzett jedoch schon alleine formal deutlich mehr Stilkriterien des Dramma giocoso auf. Darüber hinaus integriert das Werk durch seine kontinuierliche Herab-

¹⁴ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, Bd. 1, S. 42.

¹⁵ Siehe beispielsweise direkt die erste Szene. *Aristide, Drama eroi-comico Per Musica Da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuel Dalla Compagnia de Comici L'Autuno dell'Anno 1735*, Venedig: Alvise Valvasense 1735, I-Vcg CORRER S.SAMUELE 135.

¹⁶ Siehe Franco Fido: „Le tre ‚Griselde‘: Appunti su Goldoni Librettista di Vivaldi“, S. 346–347, in: Lorenzo Bianconi / Giovanni Morelli (Hrsg.): *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura e società*, Florenz: Olschki 1982, S. 345–363.

¹⁷ Vergl. Kapitel 2.1.3.

¹⁸ *Il cavaliere errante nell'isola incantata. Dramma eroicomico per musica. Da rappresentarsi nel Teatro presso La porta d'Italia.*, Wien: Kurtzbeck 1779, A-Wn 641432-A.5,11.

¹⁹ Jacobshagen erkennt in dieser Gattungsbezeichnung einen Verweis auf das heroisch-komische Repertoire des Teatro San Samuele in den Jahren zwischen 1726 und 1743 und beschreibt den Gattungszusatz bernesco für diesen Zeitraum als Synonym für eroicomico. Siehe Jacobshagen: *Opera semiseria*, S. 33.

²⁰ Siehe Mangini: *I teatri di Venezia*, S. 188–189 sowie Maria Giovanna Miggiani: *Il teatro di San Moise (1783–1818)*, Urbino: Arti Grafiche Editoriali 1990, S. 5.

setzung von sowohl Guido als auch dem „principe di Granata“ Stordilano – den beiden männlichen Rollen mit dem höchsten sozialen Rang – eine für das Poema eroicomico typische Heldenkritik. Diese Kritik wird in beiden Fällen durch die Rolle der Zauberin Melissa verstärkt, die an mehreren Stellen als Dea ex machina fungiert und das Schicksal unter Zuhilfenahme ihrer magischen Fähigkeiten zugunsten von Guido wendet. Schon hier ist die Rolle einer starken Frau dafür verantwortlich, dem ansonsten scheiternden Helden zu seinem Recht zu verhelfen, den Bösewicht in seine Schranken zu weisen und dadurch das Machtverhältnis wieder auszugleichen.²¹

Unter den venezianischen Drammi eroicomici des 18. Jahrhunderts kommt die zweite Fassung von Angelo Anellis Textbuch *La secchia rapita*,²² die 1794 mit der Musik von Francesco Bianchi am Teatro San Samuele als Drama eroicomico aufgeführt wurde, bereits aufgrund der Stoffwahl der literarischen Tradition des Poema eroicomico am nächsten. Wie Anelli in einer Anmerkung des Textbuchs der ersten, 1793 mit der Musik von Nicola Antonio Zingarelli am Teatro alla Scala aufgeführten und noch als Drama giocoso per musica bezeichneten Fassung implizit festhält,²³ ist das Textbuch wohl unter dem Eindruck von Giovanni Boccherinis und Antonio Salieris Version des Stoffes entstanden:

„Un’altro Drama intitolato *La secchia rapita* fu composto, anni sono, ed in altri teatri rappresentato, ed è forse nell’argomento più attaccato alle tracce del celebre poema del Tassoni, che non è il presente.“²⁴

Anelli übernahm von Tassoni tatsächlich nur die beiden Grundelemente der Auseinandersetzung zwischen Modena und Bologna und des gestohlenen Eimers als Sinnbilder für den trojanischen Krieg und den Raub der Helena und gestaltete die eigentliche Handlung vollständig neu. Zwischen der Wiener und der venezianischen *La secchia rapita*-Version bestehen teils grundlegende Unterschiede, die Anelli in der ersten, 1793 in Mailand als

²¹ Vergl. auch Kapitel 5.2.

²² *La secchia rapita Drama Eroicomico per Musica Composto Da Niccolò Liprandi Da rappresentarsi Nel Nobilissimo Teatro Di San Samuele Il Carnovale dell’Anno 1794*, Venedig: Modesto Fenzo 1794, I-Vcg CORRER S.SAMUELE 183/193.

²³ Nichtsdestotrotz erwähnt Anelli in der Widmung den Neuheitscharakter des Werks, „che, per esser tratta dall’istoria di celebre Poema, e per esser da me decorata nella possibile conveniente maniera, offrir può uno Spettacolo di carattere quasi nuovo, o almeno assai raro su queste Scene.“ *La secchia rapita Drama giocoso per musica Da rappresentarsi Nel Teatro alla Scala L’Autunno dell’anno 1793*, Mailand: Gio. Batista Bianchi 1794, I-Vgc ROLANDI ROL.0674.09, S. 4.

²⁴ *La secchia rapita* (1793), S. 6. Tatsächlich hat Anelli das Personal geändert und etliche neue Situationen geschaffen, die in der Wiener Version des Stoffes von 1772 nicht enthalten sind.

Dramma giocoso aufgeführten Fassung damit begründet, dass sich der Geschmack der Zeit verändert habe:

„Siccome però le circostanze de' tempi non permettevano alcune cose principali, che servirono all'intrigo, e scioglimento di quel Dramma, e siccome anche l'uso moderno del Teatro per musica richiedeva un'altra distribuzione di scene, e di pezzi musicali: così e convenuto far questo Dramma del tutto nuovo coll'inventare un'azione affatto diversa, e coll'introdurvi anche alcuni personaggi, ed episodi nel Poema stesso non indicati: ne' caratteri però principali, e nello stile eroicomico, e perfino nel vestiario s'è cercato di non tradire l'idea del Sig. Tassoni [...].“²⁵

Die Unterschiede betreffen sowohl das Personal als auch darauf aufbauend die Handlung selbst, die sich grundlegend von Boccherinis *La secchia rapita* unterscheidet. So erfährt man bei Boccherini zu Beginn der Oper, direkt in der ersten Szene, durch den Bericht der Contessa Gherarda, also der Ehefrau des Conte della Rocca Culagna, vom Sieg der Modeneser Truppen, im Zuge dessen die titelgebende Trophäe erbeutet wurde. Anellis *La secchia rapita* basiert jedoch auf einer späteren Episode des Poema eroicomico, in der der Raub des Eimers bereits der Vergangenheit angehört. Darüber hinaus fallen auch Änderungen des Personals wie dem Strich der Contessa Gherarda auf, was logischerweise mit Modifikationen in den dramatischen Konflikten sowie in der Handlung verbunden ist.²⁶

Die Introduktion der venezianischen Fassung beginnt mit einem Chor, der den Versuch der Bologneser Truppen kommentiert, den Eimer wieder zurück zu erbeuten. Bereits dieser Introduktionschor unterstreicht gleich zu Anfang der Oper die heroisch-

²⁵ Ebd.

²⁶ Bestand das obligatorische Liebespaar bei Boccherini noch aus Renoppia, der Tochter des Modeneser Gouverneurs Messer Lorenzo, sowie Manfredi, dem Anführer der Modeneser Truppen, wurde Manfredi als Renoppias bereits von ihrem Vater versprochenen Geliebten in der Mailänder Fassung durch den aus Bologna stammenden Hauptmann Gottardo ersetzt. Gottardo erfüllt damit zwar grundsätzlich die gleiche dramaturgische Funktion wie Manfredi, die aber durch dessen Herkunft maßgeblich erweitert und um neues Konfliktpotential erweitert wird. In der venezianischen Fassung von 1794 ist die Rolle des Gottardo komplett gestrichen, seine Funktion übernimmt dafür der Bologneser Dottore Tita, der ursprünglich lediglich als Verhandlungsführer für einen möglichen Frieden in Erscheinung trat, im venezianischen Dramma eroicomico aber zu Renoppias Verlobten aufgewertet wurde. Durch diese Änderungen verschiebt sich gleichzeitig auch der Konflikt um den Nebenbuhler von Renoppias Geliebten, dem Conte della Rocca di Culagna, der im Personenverzeichnis der Mailänder Fassung zunächst lediglich als „Conte di Culagna, Guerriero Modenese“ und in Venedig dann als „Conte di Culagna, Guerriero Modenese poltrone e vigliacco innamorato di Renoppia“ beschrieben wird. Die Rolle des Manfredi, der bei Boccherini noch mit Renoppia liiert war, wurde von Anelli allerdings nicht komplett gestrichen, sondern durch die Einführung von Titas Tochter Costanza, die er in der Schlacht als Kriegsgefangene genommen hatte, in das neue zweite Liebespaar integriert. Die gegenseitige Liebe der beiden und ihre Beziehung zueinander wird im Laufe des Librettos durch die Avancen von Manfredis Vorgesetztem, dem Messer Lorenzo, einer umfassenden Probe unterzogen. Dies eröffnete Anelli die Möglichkeit, den Konflikt eines weiteren Liebespaares vor dem Hintergrund ihrer befeindeten Heimatstädte zu zeigen und damit erneut einen Topos der Opera seria zu integrieren.

komische Ausrichtung des Librettos, indem er den Wunsch nach einem positiven Ausgang des Gefechts für die Modeneser durch das Geschnatter einiger Tiere travestiert und mit dem Anrufen der Götter um Hilfe im Kampf kontrastiert:

CORO Buon augurio di vittoria
 L'ocche e l'anitre ci danno;
 Non senite, come vanno
 Ripetendo quà, quà, quà.
 Oh numi, che abitate
 Nel fango e nel pantano,
 La secchia a noi salvate
 Non ve ne preghi invano
 Lorenzo Deputà.
(La secchia rapita (1794), I/1)

Anellis *La secchia rapita* setzt darüber hinaus auch auf weitere Merkmale der heroisch-komischen Dichtung wie der Darstellung von Charakteren in Situationen, in denen ihre soziale Stellung und die daraus resultierenden Erwartungen mit der geschilderten Wirklichkeit kollidieren. Dies wird beispielhaft in der Rolle des wenig heldenhaften Modeneser Adligen und Krieger Conte di Culagna deutlich, der bereits in der Liste der Interlocutori als „guerriero Modenese poltrone e vigliacco“ bezeichnet wird. Dieser Widerspruch zwischen dem Anspruch der Rollen an sich selbst und ihrem tatsächlichen Verhalten wird durch die häufigen Allusionen zwischen einzelnen Personen des Librettos und Figuren aus Metastasios *Dramma per musica* und durch Verweise auf die griechische Antike oder auf Ariostos *Orlando furioso* versinnbildlicht und durch die für die heroisch-komische Dichtung ebenso typischen konkreten Parodieelemente verstärkt. Ein Beispiel für einen solchen bietet Renoppias Arie „Son amante e son zitella“ in I/10, in der sie den Widerspruch zwischen ihrer Liebe zu Tita und der Tatsache, dass dieser in der Auseinandersetzung zwischen Modena und Bologna auf der falschen Seite steht, zum Ausdruck bringt:

REN Sono amante e son zitella;
 Ma quantunque ho la gonnella,
 Son viril ne' miei pensieri,
 E son figlia al Deputà.
 Se per me d'amor t'accendi,
 Per te anch'io mi struggo ed ardo;
 Ma ad un cenno, ad un mio sguardo
 Chi m'adora ha da star là.
 Affè che i zerbinotti
 Diventano merlotti
 Se trovano una donna
 Che sostener si sà.

(*La secchia rapita* (1794), I/10)

Wie bereits Casti in *Il re Teodoro in Venezia* (Wien 1794) rekurriert auch Anelli in der ersten Zeile auf Metastasios Arie „Son regina, e son amante“ (*Didone abbandonata*, I/5) und macht durch die Abänderung und die anschließenden Zeilen die stilistische Stoßrichtung von Renoppias Arie deutlich. Die komische Wirkung der Arie wird in der zweiten Strophe durch einen weiteren parodistischen Bezug, nämlich auf „Ad uno sguardo, ad un cenno mio“ aus Portas und Haydns *Orlando paladino*, sowie in der dritten Strophe durch das Reimpaar „zerbinotti-merlotti“ verstärkt, die den sprachlichen Duktus des vorangehenden Seria-Rezitatifs brechen und die Zuordnung der Arie zum Bereich des Heroisch-Komischen unterstreichen. Eventuelle Zweifel an der Parodie werden zwei Szenen später im Rezitativ in I/12 während eines Gesprächs zwischen dem Conte di Culagna, Renoppia und ihrer Zofe Mariotta beseitigt, in welchem sich der Conte über die vermeintliche Untreue von Renoppia beschwert:

CON Eh! ch'io capisco
 Che Tita è un altro Enea ch'io sono Jarba,
 E che Didone me la ficca in barba.

(*La secchia rapita* (1794), I/12)

Wie schon bei Boccherini wird der Conte auch über diese Szene hinaus als wenig heldenhafter Krieger und Vertreter der Oberschicht geschildert, aber auch Manfredi, der in der Wiener *La secchia rapita* ein durchaus ehrenvoller Anführer ist, wird in diversen Situationen als nicht gerade ehrenvoll dargestellt. Die venezianische Version von Anellis *La secchia rapita* kann letztlich als typisches *Dramma eroicomico* bezeichnet werden, was aufgrund der Vorlage auch nicht weiter erstaunt.

Um die Jahrhundertwende herum verschob sich die Interpretation des Begriffes eroi-comico relativ zeitgleich zum allmählichen Wechsel des Terminus Drama zu Melodramma sukzessive in Richtung semiserio. Beide Bedeutungsänderungen sind durch den immer stärker werdenden Einfluss französischer Opern und Theaterstücke auf die italienische Opernproduktion zu verstehen und fanden vor dem Hintergrund einer politischen Neugestaltung Italiens und einer sich insbesondere in Venedig ändernden Theaterlandschaft um die Jahrhundertwende statt. Dies bedingte einen zunehmend stärkeren Kulturtransfer und damit zusammenhängend ein sich nach und nach änderndes Gattungsverständnis der Opernschaffenden und des Publikums und mündete schließlich in der Opernästhetik des Terzo genere. Bevor die Gründe und Voraussetzungen für die Umdeutung des Terminus eroi-comico in Richtung semiserio im Detail erörtert werden, erscheint es sinnvoll, mit Anellis und Piccinis *La Griselda* (1793, San Samuele) ein frühes Beispiel für diese Bedeutungstransformation zu diskutieren, um die neue Konnotation exemplarisch zu verdeutlichen. Die Handlung des Werks folgt der zehnten Novelle des zehnten Tags von Boccaccios *Decamerone*, die die Geschichte der unterwürfigen und treu-gefolgsamen Griselda erzählt, die von ihrem Ehemann Gualtieri, dem Marchese von Saluzzo, unmenschlichen Prüfungen ihrer Treue unterzogen wird. Schon die Wahl des Stoffes bricht mit der bisherigen Auffassung der Heroikomik, und auch die Protagonistin Griselda ist vielmehr eine sentimentale Heroine, die durch für die Opera seria typische Qualitäten besticht, als ein typischer heroisch-komisch gebrochener Held; auf der anderen Seite erfüllt Griselda aber auf eine verquere Art die Anforderungen der starken Frauenfigur, die in vielen Wiener Drammi eroi-comici ein wesentliches Merkmal ist.²⁷

Bereits 1701 war der Stoff von Apostolo Zeno in die Form eines dreiaktigen Drama per musica gebracht und in der Vertonung von Francesco Pollaro ebenfalls im Teatro San Samuele uraufgeführt worden, worauf in den Folgejahrzehnten über zwanzig weitere Bearbeitungen entstanden, die alle für die Beliebtheit des Stoffes als Grundlage für Drammi per musica sprechen.²⁸ Im Gegensatz zu den bisherigen Griselda-Opern, die gänzlich in der Tradition des Drama per musica stehen und an welche sich das Werk auch auf eine oberflächliche Art anlehnt, ist dieses Libretto aber auf sowohl inhaltlicher als auch sprachlicher sowie formaler Ebene durch Buffa-Elemente angereichert. Das stilistische Spannungsfeld

²⁷ Vergl. Kapitel 5.2.

²⁸ Weitere Seria-Vertonungen stammen beispielsweise von Tomaso Albinoni (1703), Antonio Maria Bononcini (1718), Alessandro Scarlatti (1722), Giovanni Bononcini (1722) und Antonio Vivaldi (1735) und Pietro Alessandro Guglielmi (1796).

des Drama eroicomico zwischen Opera buffa und Opera semiseria drückt sich vor allem in der Protagonistin Griselda aus,²⁹ die im Vergleich zu ihren Vorgängern ursprünglich nicht adlig ist. Das Libretto kommt ohne Anagnorisis im Dénouement aus, wodurch die Motivation des dramatischen Grundkonflikts, die Mesalliance zwischen der Schäferin Griselda und dem Marchese Gualtieri, nochmals deutlich hervorgehoben wird: Ihre Verbindung bleibt trotz Lieto fine und im Widerspruch zur Tradition sowohl der Opera seria als auch der Opera buffa nicht standesgemäß. Die musikwissenschaftliche Zuordnung des Werks zum Terzo genere – Arnold Jacobshagen beispielsweise bezeichnet das Werk als repräsentative Opera semiseria³⁰ – lässt sich mit einem Blick auf die Protagonistin erklären, die ihre Tugend und damit ihre Würdigkeit als eigentlich nicht standesgemäße Ehefrau des Marchese in etlichen Proben unter Beweis stellen muss, um letztlich trotz ihres niedrigen Standes als eine dem Marchese würdige Ehefrau legitimiert zu werden. Ihre idealisierte und überhöhte Tugendhaftigkeit offenbart sich in ihrem Verhalten, die ihr auferlegten moralischen Prüfungen und davon ausgehend ihre Verzweiflung und ihr Leiden aus Treue und Liebe zum Marchese widerspruchslos hinzunehmen und damit den Beweis ihrer Würdigkeit zu liefern. Der in dieser Haltung zum Ausdruck kommende didaktische Impetus des Werks, der auch schon in den vorangegangenen Drammi per musica präsent ist, kommt neben dem Schlusschor der Protagonisten paradigmatisch in Griseldas Arie *Voi pur foste, o care piume* (II/10) zum Ausdruck, die nach dem Beginn als Gleichnisarie die vierte Wand durchbricht und alle Ehefrauen adressiert.

Anellis und Mayrs *Griselda*, die nur ein Jahr später in Wien wiederaufgeführt wurde, steht im Zeichen des tragischen Frauencharakters aus der Tradition des französischen Theaters, welcher in diesen Jahren in Venedig vermehrt rezipiert wurde. Diese Mode hat ihren Ursprung in Carpanis, Lorenzis und Paisiellos 1789 uraufgeführter und überaus erfolgreicher *Nina ossia La pazza per amore*, die auf Marsolliers und Dalayracs Drame lyrique *Nina, ou La folle par amour* (1786) zurückgeht.³¹ Die Geschichte um die vor Trauer um ihren vermeintlich gestorbenen Geliebten wahnsinnig gewordene Nina kam in Venedig zuerst in Form einer Prosaübersetzung und eines Balletts auf die Bühne, bevor Paisiellos

²⁹ Ganz ursprünglich ist Griselda immer noch eine Seria-Heroine, deren Gestaltung allerdings durch Elemente aus der Sphäre der Opera buffa maßgeblich erweitert wird. Mary Hunter: „The fusion and juxtaposition of Genres in Opera buffa 1770–1800: Anelli and Piccini’s ‚Griselda‘“, S. 369, in: *Music and Letters* 67/4 (1986), S. 363–380.

³⁰ Jacobshagen: *Opera semiseria*, S. 81.

³¹ Lucio Tufano: „Da ‚Nina‘ a ‚Belisa‘: Contagi veneziani (1788–1794)“, in: Emilio Sala (Hrsg.): *L’Opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787–1795 del Teatro Arciduciale di Monza*. Bd. I: *Musicalia: Annuario internazionale di studi musicologici* 2006/III, Pisa / Rom: Serra 2006, S. 119–148.

Vertonung 1792 für das Teatro San Moisè der bisherigen Aufführungsgeschichte der Oper entsprechend ein schlagender Erfolg wurde. Im gleichen Jahr brachte das Teatro San Benedetto mit Nasolinis *Eugenia* eine weitere larmoyante Oper zur Aufführung, deren Text Foppa nach Beaumarchais' erfolgreicher *Eugénie* (1767) verfasste. Ebenfalls im Teatro San Benedetto wurde ein Jahr später, also 1793, Foppas und Tarchis *Dorval e Virginia* uraufgeführt, die erneut eine sentimentale Frauenrolle in den Mittelpunkt der Handlung stellt. Die venezianische Vorliebe für die auch ökonomisch erfolgreichen Opernbearbeitungen von französischen Dramen für die Theater der Stadt wird 1794 im erneut am Teatro San Benedetto uraufgeführten *Dramma tragicomico per musica Belisa ossia La fedeltà riconosciuta* unterstrichen, deren Text von Alessandro Conte di Pepoli durch Peter von Winter vertont wurde. Die Protagonistin der Oper, Belisa, erlebt eine ähnliche Situation wie zuvor Nina: Ihr in den Krieg gezogener Ehemann wird vermisst und sie wird kurzfristig vor Trauer wahnsinnig, bevor der Verschollene wieder zurückkehrt und das obligatorische *Lieto fine* stattfindet.³² Vor dem Hintergrund dieser Werke ist auch *La Griselda* zu betrachten, mit denen es die Mischung der verschiedenen Stilebenen, die Sentimentalität und die Leiden der weiblichen Hauptfigur, nicht aber die Prosadialoge gemein hat. Warum das Werk von Foppa aber als *Dramma eroicomico* bezeichnet wurde, wird indirekt deutlich, wenn man sich die Mischung der diversen Stilebenen vor Augen führt, die in ihrer Ausgestaltung offensichtlicher als die anderen „Nina-Epigonen“ an Goldonis *La Cecchina ossia La buona figliuola* (1760) erinnert. Die Neuvertonung von Anellis Libretto durch Paër im Jahr 1798 als Melodramma *La virtù al cimento*, die bei Folgeaufführungen häufiger als Melodramma semiserio als Melodramma eroicomico gekennzeichnet wurde, lässt auf der anderen Seite die Wahrnehmung des Sujets als halbernst erkennen und unterstreicht die für Italien gültige Verwandtschaft der beiden Begriffe eroicomico und semiserio.

Ein weiteres Beispiel für die kontinuierliche Bedeutungsänderung des Begriffs eroicomico in diesen Jahren bietet das 1798 am Teatro San Moisè gespielte einaktige *Dramma eroicomico Fedeltà ed amore alla prova* von Foppa und Gazzaniga, welches allerdings entgegen der durch den Namen hervorgerufene Assoziationen einem ganz anderen Muster als *La Griselda* folgt. Die Handlung und das für den dramatischen Grundkonflikt notwendige Personal könnten dabei grundsätzlich auch ein *Dramma giocoso per musica* formen: Der Landherr Conte Pantolfo entzweit gleich zwei Paare, nämlich seinen Sohn Dorante und

³² Siehe hierzu ebenfalls Tufano: „Da ‚Nina‘ a ‚Belisa‘“, und darüber hinaus auch das Unterkapitel *The weeds of opera* in Stefano Castelvechi: *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 210–220.

dessen Geliebte Lindora sowie Dorantes besten Freund Clitandro und Gelmina, da er Dorante mit Gelmina verheiraten will. Der Konflikt wird aber durch Dorantes Vater auf eine neue Ebene gehoben, indem dieser Lindora für verrückt erklären und auf einer nahegelegenen Burg einsperren lässt. Die Entführung der Geliebten des Helden, die dieser daraufhin unter vielen Schwierigkeiten befreien muss, steht auch in anderen Beispielen des *Dramma eroicomico* wie zum Beispiel in *Il Cavaliere errante* oder in *Il berretto di Merlino* im Mittelpunkt, dort kann sich der Held allerdings letzten Endes nur mit fremder Hilfe und unter Zuhilfenahme von Magie gegen den Bösewicht wehren. Darüber hinaus ist der Antagonist immer ein Außenstehender und nicht wie bei *Fedeltà e amore alla prova* ein naher Verwandter des Helden. Im Gegensatz zu Werken wie *Il cavaliere errante* oder *Il berretto di Merlino* weist der innerfamiliäre Konflikt in Kombination mit der aus diesem Konflikt folgenden Entführung bei *Fedeltà e amore alla prova* aber wesentlich eher in Richtung der Rettungsoper französischer Herkunft, was einen konkreten Rückschluss auf den Grund zulässt, warum Foppa das Libretto als *Dramma eroicomico* benannt haben könnte.³³ In ihrer Dissertation spricht Helen Geyer-Kiefl von einer Ironisierung des Helden, der nach dem durch seinen Vater herbeigeführten Verlust seiner Geliebten verzweifelt und erst von Clitandro und Lindoras Diener Acuto zu einem Rettungsversuch motiviert werden kann.³⁴ Doch auch wenn diese Verzweiflung einer der vielen *Topoi* insbesondere des venezianischen *Dramma eroicomico* ist, so ist sie in dieser Form keine die Ständeklausel attackierende Dekonstruktion des Helden und weist eher auf den zugrunde liegenden Familienkonflikt hin. Auch die Mischung verschiedener Stilelemente aus der *Seria* und der *Buffa* ist kein ausreichendes Kriterium für die heroisch-komische Dichtung in der Tradition des *Poema eroicomico*, so dass sich die Frage aufdrängt, warum Foppa dieses Werk als *Dramma eroicomico* bezeichnete.³⁵ Die Antwort erschließt sich aus einem Blick auf der Stoffgeschichte: Das Werk hat große Ähnlichkeiten mit der *Comédie héroïque Lodoïska* von Fillette-Loroux und Cherubini (Paris 1791), die als mustergültiges Beispiel der franzö-

³³ Rettungsopern wie die *Comédie héroïque Lodoïska* (Fillette-Loroux, Cherubini), die 1791 von Paris ausgehend ihren Siegeszug auch in Italien antraten, folgen generell dem gleichen Muster einer Gefangennahme und Befreiung eines der Protagonisten aus Feindeshand, spielen häufig vor einem militärischen Hintergrund und haben wie die heroisch-komische Dichtung oftmals einen Gegenwartsbezug. Zur Rettungsoper siehe beispielsweise Sieghart Döhring: „Die Rettungsoper. Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesse“, in: Helga Lühning / Daniel Brandenburg (Hrsg.): *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, Bonn: Beethoven Haus 1989, S. 109–136.

³⁴ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 92.

³⁵ Bereits 1799 wurde die Oper für eine Aufführung am Teatro Zagnoni in Bologna als *Dramma semiserio* gekennzeichnet. Die bereits ausführlich diskutierte Problematik der Gattungsbezeichnung wird durch eine weitere Aufführung des Werks 1801 am Teatro alla Scala deutlich, in der es wiederum unter *Farsa giocosa per musica* firmierte.

sischen, postrevolutionären Rettungsoper gilt und deren Stoff Foppa spätestens seit der Uraufführung von *Gonella* de Ferraris und Mayrs *La Lodoiska* bekannt gewesen sein dürfte.

Ein wesentlicher Aspekt in der Entwicklung der Oper in Italien um die Jahrhundertwende ist der in diesen Jahren vonstattengehende allmähliche Wechsel der Bezeichnung *Dramma per musica* zu *Melodramma per musica*, der sowohl zeitlich als auch inhaltlich in direktem Zusammenhang mit dem Bedeutungsänderung des Begriffs *eroicomico* steht. Wie beispielsweise aus Metastasios Briefwechsel deutlich wird, wurde der Begriff *Melodramma* im Laufe des 18. Jahrhunderts noch weitestgehend im Sinne des Textbuchs als zur Vertonung bestimmten Text verwendet. Ab circa 1800 bürgerte sich der Terminus dann zunehmend als eigentliche Gattungsbezeichnung für die einzelnen Werke ein und ersetzte mittelfristig den Terminus *Dramma*. In seinem Artikel über das *Melodramma* in der MGG führt Fabrizio Della Seta mehrere Beispiele an, die den Beginn der breiten Rezeption des Begriffs in Bezug auf die italienische Opernproduktion markieren. Ausgehend vom Teatro alla Scala verbreitete sich der Terminus demnach über das Teatro La Fenice in den Rest Italiens, wo er im Laufe der nächsten Jahrhunderte die gängige Bezeichnung für die italienische Oper im Allgemeinen wurde.³⁶ Schon Della Setas Beispiele der Frühzeit des *Melodrammas* zu Beginn des 19. Jahrhunderts weisen über die beiden Spielstätten, die in diesem Zeitraum in der Produktion heroisch-komischer Opern führend waren, einen äußerst interessanten Bezug zu diesem Operntypus auf. Della Seta gibt als erstmalige Verwendung des Begriffs *Melodramma* Francesco Salfis und Nicola Antonio Zingarellis *Clitennestra* an, die 1801 am Teatro alla Scala allerdings noch ohne weiteren Zusatz in der Gattungsbezeichnung uraufgeführt wurde; nur drei Jahre später folgte laut Della Seta mit *Amor non ha ritegno* von Francesco Marconi und Giovanni Simone Mayr das erste *Melodramma eroicomico*. In dasselbe Jahr datiert Della Seta die erste Verwendung des Terminus *Melodramma* in Venedig, bezeichnenderweise beim *Melodramma eroicomico La roccia di Frauenstein* von Francesco Marconi und Giovanni Simone Mayr, das 1804 am Teatro La Fenice uraufgeführt wurde.³⁷

Ein Blick in die tabellarische Auflistung „Die Werke des *Dramma eroicomico* italienischer Provinienz“ im Anhang D zeigt, dass diese prominenten Beispiele in Giovanni Bertatis *Melodramma eroicomico La pace* einen weniger bekannten Vorläufer haben. Der Anlass des 1798 am Teatro San Samuele uraufgeführten Werks ist laut Titelblatt des

³⁶ Fabrizio Della Seta: Art. „*Melodramma*“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12573>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.

³⁷ Ebd.

Librettodrucks der Friedensschluss zwischen Napoleon und „nostro clementissimo“ Franz I./II., der nach der militärischen Auseinandersetzung zwischen Frankreich und Österreich in Oberitalien, der in der Folge der Auflösung der Republik Venedig 1797 zur Angliederung der Serenissima an das Habsburger Reich ein Jahr später und damit zum Einzug der österreichischen Truppen in die Lagunenstadt führte. Bertati, der in den Jahren 1791 bis 1794 als Theaterdichter der Habsburger beschäftigt gewesen war, stand dem Habsburger Kaiserhof vier Jahre später offenbar immer noch nahe genug, um dem Anlass gemäß ein kurzes, aus einer einzigen langen Szene bestehendes Gelegenheitswerk zu schreiben. Das Libretto wurde als Capriccio von mehreren Komponisten vertont, unter ihnen Giovanni Simone Mayr, dessen Musik zum Terzett „Due Soldati brutti, brutti“ wohl seine erste Beschäftigung mit dem Melodramma eroicomico darstellt.³⁸ Der Inhalt des Werks lehnt sich eng an den Anlass an, der Stil weicht jedoch deutlich von dem ab, was man in Wien von einem Dramma eroicomico hätte erwarten können. Die Handlung wird von einem Chor eingerahmt, der zu Beginn und zum Ende des Werks direkt und unmissverständlich Bezug auf den Friedensschluss zwischen Österreich und Frankreich nimmt. Diese Information wird zuerst von einem Tempelvorsteher und später von einer recht homogenen Gruppe von fünf Bürgern aufgenommen und erörtert, die sich in typischer Buffasprache über die Vor- und Nachteile der neuen politischen Situation austauschen, nur um abschließend übereinzukommen, dass ihnen der geschlossene Frieden und die neue österreichische Herrschaft ausschließlich zum Vorteile gereichen würden. Neben diesem Gegenwartsbezug, der die gemeinsame Schnittmenge zwischen heroisch-komischer Dichtung und huldigendem Gelegenheitswerk bildet, weist das Werk aber keinerlei weitere Merkmale eines typischen Dramma eroicomico auf.

Der Beginn der Verwendung des Begriffs Melodramma korreliert also mit der Besetzung Norditaliens durch die französischen Truppen Napoleons, die mit einem Kulturtransfer verbunden war, und dürfte damit auf eine mögliche Verbindung zwischen Melodramma und mélodrame hinweisen.³⁹ Die französischen Einflüsse stellen aber neben dem terminologischen Wechsel von Dramma zu Melodramma für die Bezeichnung von Opern einen wesentlichen Faktor für die von Wien abweichende Entwicklung des Dramma eroicomico in Italien dar. Zwar hatte Wien eine über mehrere Jahrzehnte hinweg gefestigte Rezeption

³⁸ Die Informationen sind dem Uraufführungslibretto entnommen. *La pace Melodramma eroicomico Di Giovanni Bertati Poeta al Servizio di S.M.I.R.A.ec. Da rappresentarsi Dalla compagnia de' Cantanti, e Ballerini del Treatro in San Samuele Per Festeggiare La Pace conclusa Tra' la Maestà dell' Augustissimo Imperatore e Re Nostro Clementissimo Sovrano E la Repubblica Francese Nell'Occasione dell'Ingresso Delle Imperiali Regie Truppe in Venezia*, Venedig: Valvasense 1798, I-Vcg CORRER S.SAMUELE 184, S. 4.

³⁹ Siehe erneut Art. „Melodramma“, in: *MGG Online*.

französischer Kultur insbesondere durch Einflüsse der Opéra comique und der tragischen Opern Calzabigis und Glucks, die Habsburger Monarchie war aber im Gegensatz zu Neapel und Mailand nie durch Frankreich besetzt. Das vorher durch die Habsburger regierte Mailand war bereits 1796 durch Napoleons Truppen besetzt und zur Hauptstadt der Cisalpinischen Republik ernannt worden und blieb bis zum Wiener Kongress 1815 unter französischer Herrschaft. Nur ein Jahr nach der Besetzung Mailands 1797 fiel neben dem Veneto auch Venedig an die Franzosen, womit das Ende der Republik Venedig eingeleitet war; ab 1798 wurde Venedig von Frankreich an Österreich abgetreten und in das Habsburger Reich etabliert. Auch das dritte für die heroisch-komische Oper bedeutsame Opernzentrum musste sich mit Napoleon auseinandersetzen: Nach der auf die Parthenopäische Republik folgenden Phase der Restauration konnte Napoleon im Zuge seines Siegs in der Schlacht bei Austerlitz das Königreich Neapel für sich reklamieren und setzte seinen Bruder Joseph als seinen Stellvertreter auf den Thron, der sich dort von 1806 bis 1808 hielt, nur um im Anschluss von Napoleons Vetter abgelöst zu werden. Um 1810 herum war Italien also fast völlig unter französischer Herrschaft,⁴⁰ was zu etlichen Änderungen auch im Produktionssystem der italienischen Oper führte. Wesentliche theaterpolitische Entscheidungen für die weitere Verfestigung dieser Gattungskonvergenzen stellen zweifelsfrei die von Napoleon 1806 angeordnete Etablierung französischer Theaterkompanien und die Übergabe einzelner Opernhäuser wie des San Moisè in die Hände französischer Impresari dar, die zu vollständig oder zumindest überwiegend französischen Spielzeiten führten.⁴¹

Einen grundsätzlichen Einfluss auf die Entwicklung des *Dramma eroicomico* im Sinne der *Opera semiseria* hatten auch die umfangreichen programmatischen Änderungen, denen sich die venezianische Theaterlandschaft um die Jahrhundertwende herum ausgesetzt sah. Bis in das letzte Jahrhundert des Settecento waren die venezianischen Opernhäuser durch eine mehr oder weniger strenge Konzentration auf entweder die *Opera buffa* oder die *Opera seria* geprägt. Drei der vier wichtigsten Opernhäuser Venedigs, die Teatri San Moisè, San Samuele und San Cassiano waren die längste Zeit des 18. Jahrhunderts der komischen Oper verpflichtet und für die venezianische Vormachtstellung des *Dramma giocoso* verantwort-

⁴⁰ Zum geschichtlichen und politischen Hintergrund siehe beispielsweise Desmond Gregory: *Napoleon's Italy*. London: Associated University Presses 2001; die Auswirkungen aus dieser Entwicklung beschreibt das Kapitel „Italienische Oper und europäischer Kulturtransfer“ in Jacobshagen: *Die Opera semiseria*, S. 69–101.

⁴¹ Miggiani: *Il teatro a San Moisè*, insbesondere die einleitenden Kapitel und S. 168–188.

lich, das Teatro San Benedetto hingegen war auf die tragische Oper spezialisiert und brachte jedes Jahr mindestens eine Premiere eines *Dramma per musica* auf die Bühne.⁴²

Die Eröffnung des Teatro La Fenice im Jahr 1792,⁴³ also nur wenige Jahre vor dem Ende der Republik, bedeutete einen maßgeblichen Umbruch in der venezianischen Theaterlandschaft: Die Konkurrenz des neuen Theaters, das allein im letzten Jahrzehnt des Settecento 42 *Seria*-Werke aufführen ließ,⁴⁴ führte zum sukzessiven Niedergang des Teatro San Benedetto als vormals wichtigster venezianischer *Seria*-Spielstätte und zur Neugestaltung der Spielpläne und Einführung neuer Dramaturgieformen und Spielarten der italienischen Oper in Venedig.⁴⁵ Um das Überleben des Teatro San Benedetto im Schatten des Teatro La Fenice sichern zu können, reagierten die Eigentümer, indem sie sich nach dem Erfolg von *Il disertore* vermehrt an französischen Opern und Schauspielen orientierten und nun vermehrt Familiendramen mit sentimentalem Einschlag spielten.⁴⁶ Diese Opern, die alle auf ihre eigene Art eine sentimentale Heldin in den Mittelpunkt der Handlung stellen, folgen alle recht neuen französischen Werken und fallen durch ihre Mischung der verschiedenen Stilebenen auf. Dies gilt auch für das einen larmoyanten *Seria*-Stoff mit Aspekten der *Opera buffa* kombinierenden *Dramma eroicomico* *La Griselda* (Teatro San Samuele, 1793). Die Oper ist nicht nur vor dem Hintergrund der in diesen Jahren in Venedig äußerst beliebten Tradition der sentimentalischen Heldin zu sehen,⁴⁷ sondern ist auch eine Folge der Neuausrichtung der venezianischen Theaterlandschaft in der Folge der Eröffnung des Teatro La Fenice: Auch das Teatro San Samuele wechselte von der Produktion von *Seria*-Werken zurück zu seiner Tradition als reinem *Buffa*-Haus, spielte jetzt aber unter dem Eindruck der Erfolge der anderen kleineren Häuser auch vermehrt larmoyante Werke – und in dieses Panorama reiht sich auch die Produktion von Piccinnis und Anellis *La Griselda* im gleichen

⁴² Siehe z.B. das interessante Einführungskapitel „Venedig als Kultur- und Opernzentrum im 18. Jahrhundert“ (insbesondere S. 21–22) in Ingrid Schrafl: *Opera buffa und Spielkultur. Eine spieltheoretische Untersuchung am Beispiel des venezianischen Repertoires des späten 18. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau 2014 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 25), S. 13–27.

⁴³ Nachdem das Gebäude des Teatro San Benedetto im Jahr 1774 einem Brand zum Opfer gefallen war, kam es in den Folgejahren zu einem Rechtsstreit zwischen den Theaterbetreibern und den Grundstückseignern, der 1787 zugunsten der Eigentümer ausging. Die ehemaligen *Impresari* des Teatro San Benedetto schlossen sich zwischenzeitlich der Führung des Teatro San Samuele an, in welchem in den Jahren 1787–1792 im Gegensatz zu den Vorjahren ausschließlich *Seria*-Werke produziert wurden, bevor sie den Neubau eines neuen, auf die *Opera seria* spezialisierten Opernhauses, des Teatro La Fenice, in Angriff nahmen. Hunter: „The fusion and juxtaposition of Genres in *Opera buffa*“, S. 368.

⁴⁴ Jacobshagen: *Die Opera semiseria*, S. 106.

⁴⁵ Mangini: *I teatri d'opera in Venezia*, S. 163.

⁴⁶ Siehe hierzu zum Beispiel Hunter: „The fusion and juxtaposition of Genres in *Opera buffa*“ oder Tufano: „Da ‚Nina‘ a ‚Belisa‘“.

⁴⁷ Tufano: „Da ‚Nina‘ a ‚Belisa‘“, S. 137.

Jahr ein. Das Teatro La Fenice blieb hingegen bis 1804 bei seinem reinen Seria-Programm, musste allerdings die Produktion tragischer Werke aufgrund finanzieller Probleme deutlich einschränken und brachte unter dem Eindruck der Erfolge der anderen Opernhäuser seit 1804 auch Opere semiserie, buffe und eroicomiche auf den Spielplan.⁴⁸ Die in diesen Jahren erfolgende programmatische Neuausrichtung des größten venezianischen Opernhauses führte also zu einer vermehrten Produktion heroisch-komischer Werke⁴⁹ und – parallel zu den Entwicklungen nach seiner Eröffnung – zu einem Rückgang des (Melo-) *Dramma eroicomico* an den anderen Häusern, wo dieser Typus erst einige Jahre später zurück auf die Bühnen fand.

Die neuen Generationen italienischer Operschafter – Komponisten wie beispielsweise Nicolo Antonio Zingarelli, Giovanni Simone Mayr oder Carlo Coccia und Librettisten wie Angelo Anelli, Giacomo Maria Foppa und Gaetano Rossi – mussten sich also mit einem sich im steten Wechsel befindlichen Produktionssystem arrangieren und förderten und verfestigten in der Folge die ohnehin bestehenden Einflüsse der französischen Oper.⁵⁰ Dies schlug sich nicht zuletzt in der sukzessiven terminologischen Verschiebung von *Dramma* zu *Melodramma* nieder, die ebenfalls in Verbindung mit der venezianischen heroisch-komischen Oper steht. Parallel zur aufkommenden Mode sentimentaler Opern, die sich oftmals aus französischen Vorlagen speiste, griff die neue Generation der Operschafter seit etwa 1790 zunehmend auf die französischen Werke der ohnehin schon rezipierten *Opéra comique*,⁵¹ des *Traité historique*, des *Mélodrame* sowie des *Drame lyrique* zurück und

⁴⁸ Unter die in der ersten Spielzeit nach dieser Umstellung aufgeführten Werke fallen das *Melodramma eroicomico Amor non ha ritegno ossia La fedeltà delle vedove* von Marconi und Mayr, im Jahr 1805 Foppas *Amare e non voler essere amante ossia L'abitatore del bosco* und *Orgoglio ed Umiliazione ossia Il fortunato ripiegato*, die von Pavesi respektive Generali vertont wurden, sowie Rossis und Mayrs *La roccia di Frauenstein*, und im Jahr 1896 die Uraufführung n Foppas und Lavignas *Le metamorfisi*.

⁴⁹ Siehe das Verzeichnis „Die Werke des *Dramma eroicomico* italienischer Provinzen“ in Anhang D.

⁵⁰ Ein wesentlicher Schritt für die weitere Verfestigung dieser Gattungskonvergenzen stellt zweifelsfrei die Einführung von französischen Theaterkompanien dar, die Napoleon 1806 angeordnet hatte. Jacobshagen: *Die Opera semiserie*, S. 79. Verschiedene Imprese wurden mit Franzosen besetzt, die differenzierte Opernhauslandschaft in Venedig durch Schließung mehrerer Häuser maßgeblich geändert, was automatisch Auswirkungen auf die Spielplangestaltung der einzelnen Häuser hatte.

⁵¹ Insbesondere die späte *Opéra comique* zeichnet sich durch ihre Mischung der Stilebenen aus, was vor allem durch die Entwicklung des *Drame lyrique* deutlich wird, die die *Opéra comique* in Richtung der Stilmischung des Genre moyen und weg von der reinen Komödie rückt. Zur Entwicklung der *Opéra comique* im Ancien Régime siehe zum Beispiel James Butler Kopp: *The Drame lyrique: a Study in the Esthetics of Opéra comique, 1762–1797*, Dissertation University of Pennsylvania 1982, in diesem Zusammenhang insbesondere Kapitel 3, 5 und 7, für die Zeit der Restauration sei Olivier Bara: *Le Théâtre de l'Opéra-Comiques sous la Restauration. Enquête au-tour d'un genre moyen*, Hildesheim u.a.: Olms 2001 empfohlen. Die Auswirkungen auf die Spielpläne hat Arnold Jacobshagen untersucht: In den an diese Entwicklungen unmittelbar anschließenden Spielzeiten wurden im Verhältnis deutlich mehr Opere semiserie – und damit auch *Drammi eroicomici* – als Opere serie und Opere buffe gespielt und das eher starre zweipolige Produktionssystem Italiens wurde um eine wesentliche Alternative erweitert. Jacobshagen: *Opera semiserie*, S. 73 und S. 80–81.

präsentierte die rührseligen Familiendramen oder Rettungsoper-Sujets dem italienischen Publikum zumeist in Form von Opere buffe. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich das Terzo genere, also die Opera semiseria und damit zusammenhängend auch die spezielle venezianische Ausprägung des Damma eroicomico, die beide an genau diese Tradition anschließen.

Ausgehend von diesen Ausführungen sollte deutlich werden, dass sich das venezianische Damma eroicomico erheblich von seinem Wiener Pendant unterscheidet. Dies hängt mit sowohl politischen und regionalen als auch kulturellen Aspekten zusammen, die sich in beiden Wirkungsstätten deutlich unterscheiden. Kann man das Wiener Damma eroicomico noch als librettistische Rezeption der heroisch-komischen Epen bezeichnen, so steht das venezianische bzw. norditalienische Damma eroicomico als Ausprägung der Opera semiseria wesentlich eher in der Tradition der Rührstücke, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch in der Oper eine Mode bildeten und auf eine ganz andere Art und Weise tragische und komische Elemente miteinander verbinden, als dies in Wien der Fall war.

3.4 EXKURS 2: ZUM PROBLEM DER ABGRENZUNG ZWISCHEN DRAMMA EROICOMICO UND DER KOMISCHEN ITALIENISCHEN OPER

Es gehört mittlerweile zum Kanon der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem *Dramma eroicomico*, dass die als solche bezeichneten Werke vor allem für den Zeitraum ab 1800 tendenziell der Spielart der *Opera semiseria* zugerechnet werden können beziehungsweise dass die Begriffe *Dramma eroicomico* und *Opera semiseria* häufig synonym verwendet werden.¹ Im Settecento ergeben sich für das *Dramma eroicomico* hingegen oftmals Abgrenzungsprobleme zur *Opera buffa*, die bezüglich Stil, Personal oder Inhalt Ähnlichkeiten insbesondere zum Wiener Repertoire aufweist. Äquivalent zum vorangegangenen Exkurs bezüglich der Verbindung von italienischem *Dramma eroicomico* und *Opera semiseria* verfolgt dieser Exkurs das Ziel, die Schwierigkeit einer konkreten Abgrenzung zwischen dem frühen Wiener *Dramma eroicomico* und der *Opera buffa* anhand ausgewählter Beispiele zu erörtern.

Der Versuch, sich mögliche Unterschiede zwischen *Opera buffa* und *Dramma eroicomico* zu vergegenwärtigen, darf sich nicht von den unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen leiten lassen, die kein hinreichendes Kriterium bezüglich einer exakten Unterscheidung sein können. Dies gilt insbesondere vor dem Hintergrund der in Kapitel 2.1.3 ausgeführten grundlegenden Annahme, dass sich die einzelnen Spielarten der italienischen Oper im Gattungssystem des Settecento nicht vollständig voneinander abgrenzen lassen, da sich unterschiedliche stilistische Merkmale verschieden stark gewichtet in Werken mit voneinander abweichenden Gattungsbezeichnungen wiederfinden lassen. Es stellt sich also die Frage, ob und inwieweit sich das Wiener *Dramma eroicomico* von der *Opera buffa* des Settecento abgrenzen und unterscheiden lässt. Eine gewisse Verwandtschaft deutet sich bereits in der Natur der komischen Oper an, sich seit jeher auf die *Opera seria* zu beziehen. Die komische italienische Oper ist grundsätzlich inhärent intertextuell, nicht nur was ihre Bezugnahme und Beeinflussung der zeitgenössischen Instrumentalmusik angeht,² sondern

¹ Siehe zum Beispiel Martin Ruhnke: „*Opera semiseria* und *Dramma eroicomico*“, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Colloquium ‚Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden‘* (Rom 1978), Laaber: Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), pp. 263–274, oder Arnold Jacobshagen: „*Farsa sentimentale – Melodramma eroicomico – Opera semiseria*“. Zur Entwicklung des ‚terzo genere‘ in der venezianischen Oper um 1800“, in: Franz Hauk / Iris Winkler (Hrsg.): *Johann Simon Mayr und Venedig*, München / Salzburg: Katzschler 1999 (Mayr-Studien 2), S. 218–232.

² Eine exzellente Einführung in die Thematik bietet Mary Hunter: „Topics and *Opera buffa*“, in: Danuta Mirka (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 61–90.

auch durch ihr Verhältnis zur tragisch-heroischen Oper, die sie oftmals parodistisch, satirisch oder burlesk aufgreift oder gleich assimiliert. Die Referenzen der Opera buffa auf die Opera seria reichen dabei von Zitate entsprechender Werke, Handlungen oder Charaktere bis zu generellen Anspielungen auf die Welt der Opera buffa mit ihren erhöhten Gesten, heroischen Dilemmata, klassischen Referenzen und dem sozialen Milieu der Aristokratie.³ Bereits der Ursprung der neapolitanischen Oper in den Intermezzi ist ohne eine Bezugnahme auf die heroischen Opern, zwischen deren Akten sie aufgeführt wurden, nicht denkbar.⁴ Schon die Position der Intermezzi in den Aufführungen und ihre inhaltliche und stilistische Bezugnahme auf die Hauptoper des Abends kann bis zu einem gewissen Grad als heroisch-komisch interpretiert werden.⁵ Die sich aus dem Intermezzo entwickelnde Commedia per musica kann ebenso als Antwort auf das gekünstelte Barocktheater der Opera seria verstanden werden, von deren Figuren, Handlungen und Lexik sie sich durch den neapolitanischen Dialekt und die Orientierung an der Natürlichkeit der einfachen neapolitanischen Bevölkerung absetzt und kontrastiert.⁶ Das gleiche gilt natürlich auch für das *Dramma giocoso*, das häufig auch auf die Opera seria rekurriert und das ohne eine parodistische, satirische Bezugnahme auf die heroische Oper nicht denkbar wäre. Zwischen heroisch-komischen und komischen Werken besteht also über ihre Verbindung zur Opera seria eine enge Beziehung, die eine exakte Trennung oder konkrete Unterscheidung schwierig bis unmöglich machen.

³ Mary Hunter: „Some representations of opera seria in opera buffa“, S. 90, in: *Cambridge Opera Journal* 3/2 (1991), S. 89–108.

⁴ Zur dramaturgischen Ambivalenz der frühen Commedia per musica siehe beispielsweise Paologiovanni Maione: „Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa“, in: Francesco Cotticelli / Paologiovanni Maione (Hrsg.): *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 153–223. Zur neapolitanischen Opera seria siehe Lorenzo Mattei: „Die neapolitanische Opera seria und der europäische Kontext: die Opera seria“, in: Francesco Cotticelli / Paologiovanni Maione (Hrsg.): *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 81–151.

⁵ Micheal Robinson befindet, dass „the writer of the intermezzos also poked fun at the convention of heroic opera by making the characters sing arias [...] in a mock-heroic style“, teils mit einer „satirical reference of the many allusions in aria poetry to pastoral scenes, the sea, and other aspects of nature.“ Siehe Micheal F. Robinson: *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford: Clarendon Press 1972, S. 184–185. Auch die „[...] appearance of serious characters in comic opera from c. 1718–20 was the result of the influence of heroic opera and the propensity of comic opera to parody the other. Heroic opera’s influence was marked when it came to such matters as the exit of characters after arias. Librettists quickly learned to parody Metastasio’s aria poetry.“ Ebd., S. 195.

⁶ Siehe zum Beispiel Daniel Brandenburg: „Die komische italienische Oper“, S. 97–105, in: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 97–146, Pietro Weiss: „Ancora sulle origine dell’opera comica: il linguaggio“, in: *Studi Pergolesiani = Pergolesi Studies I* (1986), S. 124–127 oder Hellmuth Christian Wolff: *Geschichte der komischen Oper. Einführung*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1982.

Eine Gemeinsamkeit der Opera buffa und des Drama eroicomico ist die komische Darstellung wesentlicher Topoi der Opera seria wie beispielsweise das Übernatürliche und die Unterwelt, deren Parodie und Persiflage als heroisch-komische Komponenten interpretiert werden können. Weitere heroisch-komische Merkmale wie die konkrete literarische Parodie des übergeordneten Genres, in diesem Falle also der Opera seria, sowie der Gegenwartsbezug durch die Darstellung historischer Personaggi oder Situationen sind ebenfalls nicht ausschließlich auf das Drama eroicomico begrenzt. Ein prominentes Beispiel für eine komische Oper, deren Reiz und Wirkung sowohl durch die Parodie von Motiven, Situationen und Figuren der Opera seria, konkreter literarischer Parodie als auch durch die Darstellung prominenter Zeitgenossen entsteht, ist die Commedia per musica *Il Socrate immaginario* von Giovanni Battista Lorenzi und Ferdinando Galiani, die 1775 mit der Musik von Giovanni Paisiello am Teatro Nuovo in Neapel uraufgeführt wurde. Anthony DelDonna geht in seinem Buch *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples* auf die für das Verständnis der satirischen Tragweite des Werks notwendigen Hintergründe ein:

„The single most significant cultural development in the eighteenth-century kingdom of Naples was the reclamation of its own history. The discoveries and subsequent excavations of Herculaneum (1738) and Pompeii (1748) above all became a focal point in the political, social and cultural life of the Bourbon monarchy, while also laying bare growing rifts in the intellectual quarters of the kingdom. [...] The antiquarian ‚fever‘ that gripped the court, intellectuals, and society in general became the basis for ‚a highly diversified cultural milieu and set of cultural practices both in terms of knowledge and its expression in different disciplines and political perspectives.‘ This new reality is evident throughout contemporary Neapolitan society. In intellectual circles, the myriad of scientific initiatives undertaken helped to establish the disciplines of modern archeology and cultural anthropology as well as to further botany, geology, chemistry, agronomy and other related fields.“⁷

Diese Entwicklungen führten zu einer Spaltung der unterschiedlichen intellektuellen Gruppierungen Neapels. Auf der einen Seite standen rationalistisch geprägte Intellektuelle wie zum Beispiel der Literat, Diplomat und Satiriker Ferdinando Galiani, die ausgehend von den Entdeckungen einen dominanten Fortschrittsgedanken propagierten,⁸ auf der anderen Seite

⁷ Anthony R. DelDonna: *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples*, New York: Routledge 2016, S. 15–16. Das Zitat im o.g. Zitat stammt laut DelDonna von Anna Maria Rao: *Antiquaries and Politicians in Eighteenth-Century Naples*, S. 6 [sic], in: *Journal of the History of Collections* 19/2 (2007), S. 165–175.

⁸ DelDonna: *Opera in Naples*, S. 18. Zu Galiani, seinem Werdegang und seinen sich von Mattei teils drastisch unterscheidenden Ansichten siehe ebd., S. 24–26.

die Altertumsforscher, wie zum Beispiel einer der wichtigsten neapolitanischen Gelehrten, Saverio Mattei, deren archäologisches Interesse sich mit den Ansichten deckten, die bis dahin den intellektuellen Diskurs Europas dominiert hatten. Mattei war Mitglied der Accademia dell'Arcadia, mit Metastasio befreundet, unterrichtete die klassisch-humanistischen Sprachen, war als *Regio revisore teatrale* auch für die Theaterzensur verantwortlich und organisierte Salons, die von den wichtigsten neapolitanischen Intellektuellen frequentiert wurden.⁹ Einer seiner wesentlichsten Verdienste war die Publikation seiner Schriften über Theater, Antike und Philosophie in den *I libri poetici della Bibbia*. Die zwischen 1766 und 1774 in fünf Bänden erschienene Abhandlung ist eine grundsätzliche und differenzierte Auseinandersetzung mit der Verbindung zwischen der Antike und der Gegenwart auf Grundlage der Musik und des Theaters.¹⁰ Mattei nimmt in *I libri poetici della Bibbia* einen verbindenden Standpunkt zwischen den antiken und modernen Gattungen ein, analysiert detailliert und differenziert einzelne Texte und Musikstücke und propagiert einen deutlichen Zusammenhang zwischen antikem und zeitgenössischem Theater. So sieht Mattei grundsätzliche Parallelen zwischen den klassisch-griechischen Dramatikern und der französischen Oper und hier insbesondere Glucks *Orfeo*, der vermutlich auf sein Bestreben hin 1774 am Teatro San Carlo aufgeführt wurde.¹¹

Das Handlungskonzept von *Il Socrate immaginario* stammt von Galiani, die Versifikation und Verantwortung für die Vorbereitung der Aufführung übernahm hingegen Lorenzi. Das in der Tradition der Philosophensatire der Opera buffa stehende Werk¹² ist

⁹ Michele Rago: „Storia comica di un'opera buffa“, S. 11–12, in: Ferdinando Galiani: *Socrate immaginario*, Rom: Editori riuniti 1986, S. 7–48 sowie noch präziser DelDonna: *Opera in Naples*, S. 18–20. Zur Matteis Position im intellektuellen Leben Neapels, insbesondere in Bezug auf Musiktheorie und Musikgeschichte, siehe Renato di Benedetto: „Music and Enlightenment“, v.a. S. 138–146, in: Girolamo Imbruglia (Hrsg.): *Naples in the eighteenth century. The birth and death of a nation*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 135–144.

¹⁰ Paolo Fabbri zufolge hatte der neapolitanische Premierminister Bernardo Tanucci Mattei explizit zum Unterrichten der klassischen Sprachen angestellt; darüber hinaus hatte er wohl die Aufgabe, Kantatentexte für besondere dynastische Anlässe zu schreiben. Siehe Paolo Fabbri: „Saverio Mattei: Un profilo bibliografico“, in: Bianca Maria Antolini / Wolfgang Witzenmann (Hrsg.): *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette ed Ottocento*, Firenze: Olschki 1993, S. 127–140.

¹¹ Micheal F. Robinson: „The 1774 S. Carlo version of Gluck's ‚Orfeo‘“, in: *Chigiana* 29/9 (1972) – 30(10) (1973), S. 395–495.

¹² Weitere komische Opern, die die komisch-verzerrte Darstellung von Philosophen beinhalten, sind *Le risa di Democrito* von Minato und Pistocchi (Wien 1737), *Il filosofo di campagna* von Goldoni und Galuppi (Venedig 1754), *I filosofi immaginari* von Casti und Paisiello (Sankt Petersburg 1779), *La grotta di Trofonio* von Casti und Salieri (Wien 1786), *Il Demogorgone, ovvero il filosofo confuso* von Da Ponte und Righini (Wien 1786), *Il Democrito corretto* von Brunati und Dittersdorf (Wien 1787) und natürlich auch *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* von Da Ponte und Mozart (Wien 1790). Es fällt auf, dass der größte Teil dieser Philosophensatiren in Wien entstanden sind und gebündelt in den Jahren nach der Singspielpause aufkamen, die auch die Hochphase des Wiener Drame eroicomico bilden. *Il filosofo di campagna*, das in späteren Aufführungen als *Gli astrologhi immaginari* bezeichnet wurde, ist eines der ersten Buffa-Libretti von Casti und

allgemein ein satirischer Angriff auf die Antikenmode und den als solchen wahrgenommenen Gelehrsamkeitswahn und im Speziellen auf Saverio Mattei, den das Uraufführungspublikum im Protagonisten Don Tammaro wiedererkennen konnte. Die Zanksucht von Don Tammaros zweiter Ehefrau Donna Rosa hat ein Vorbild in Matteis zweiter Ehefrau Orsola Criscuoli, deren Streiltustigkeit in Neapel bekannt war. Wie Anthony DelDonna belegen konnte, stellt auch die dreizehnte Szene des ersten Akts eine Satire auf Mattei dar, die sich konkret auf einzelne Stellen seines in den *Libri poetici della Bibbia* abgedruckten Textes *La filosofia della musica o sia La musica dei salmi* bezieht. Diese Abhandlung beschäftigt sich mit dem Zusammenhang von antiker und zeitgenössischer Musiktheorie und Instrumentenkunde, und wird von Galiani und Lorenzi als Kritik an Matteis Standpunkt verwendet, indem Don Tammaro seinen Schülern in übertriebener Weise dieselben, für die Librettisten wohl hanebüchenen Ansichten vermittelt.¹³ In der Kritik der Antikenmode¹⁴ und in der daraus folgenden Beschäftigung mit der Musik des Altertums vermittelt der Darstellung Saverio Matteis in der Figur des Don Tammaro zeigt sich der Gegenwartsbezug der Satire.

Mit der Integration intertextueller Verweise verwendet *Il Socrate immaginario* ein weiteres Stilmittel und Element der Heroikomik. Schon die Anfangsszene erinnert vage an Cervantes' Don Quijote und an die Antithese zwischen einem noblen Ideal und der Wirklichkeit des Alltags, und auch der Handlungsort Modugno ist wohl an La Mancha angelehnt.¹⁵ Aus einem Brief Galianis an seine langjährige Pariser Korrespondentin, in welchem der Literat schreibt, Don Tammaro wäre als eine „imitazione di Don Chisciotte“ konzipiert, geht hervor, dass diese Allusion auf Cervantes' Ritter der traurigen Gestalt offenbar kein Zufall ist.¹⁶ Im Gegensatz zu Don Quijote ist aber Don Tammaro lange nicht so belesen – das *Vite e dottrine dei filosofi illustri* von Diogenes Laertius ist offenbar sein erstes philosophisches Werk, dessen Lektüre ihm denn auch beträchtliche Schwierigkeiten bereitet. Letztlich ist

deutlich nach *Socrate immaginario* modelliert. Viele dieser Werke werden kurz diskutiert in Edmund J. Goehring: *Three modes of Perception in Mozart. The Philosophical, Pastoral and Comic in 'Così fan tutte'*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 53–80.

¹³ Siehe DelDonna: *Opera in Naples*, S. 28–29.

¹⁴ Eine weitere Satire auf die Antikenstoffe der Opera seria ist *I viaggiatori felici* von Livigni und Anfossi (Venedig 1780). Siehe Wolfgang Osthoff: *Die Opera buffa*, S. 701, In: Wulf Arlt u.a. (Hrsg.): *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bd.1, Bern / München: Francke 1973, S. 678–743.

¹⁵ Siehe Micheal Howard Zwiebach: *Marriage of wits: Comic archetypes and the staging of ideas in five comic operas by Giovanni Paisiello*, Dissertation University of Berkeley 2000, S. 56–58.

¹⁶ Siehe DelDonna: *Opera in Naples*, S. 27, der hier aus einem Brief von Galiani an d'Épinay zitiert (*Epistolario 1769–1782*, Bd. 2, S. 879). Don Tammaros treuherziger Barbier Antonio, der von Tammaro fortan als Plato angesprochen wird, ist laut demselben Brief eine Nachbildung von Don Quichottes Diener Sancho Panza.

Don Tammaro parallel zum eingebildeten Ritter Don Quijote nur ein Schattenbild von Sokrates und verfügt nur über wenige Tugenden des großen Philosophen.¹⁷

Die Szene II/10 hingegen parodiert den Beginn des zweiten Akts von Glucks und Calzabigis „Reformoper“ *Orfeo ed Euridice* (1762), die Mattei sehr schätzte und die nur ein Jahr zuvor in Neapel zu sehen war.¹⁸ Sowohl die Vorlage als auch die Parodie spielen in der Unterwelt, deren Szenerie beim *Il Socrate immaginario* allerdings nur fingiert wird. Während Orfeo seine geliebte Eurydike aus der Unterwelt befreien will, versucht Don Tammaro vielmehr, mit Hilfe eines Dämons seine verstorbene Ehefrau Cecilia wieder zum Leben zu erwecken. Bereits die Bühnenbildangabe gibt bereits Aufschluss über das Setting, dessen Ähnlichkeit bereits eine starke Referenz zur parodierten Oper Glucks ist.¹⁹ Die folgende Cavatina „Calimera, Calispera“, in welcher Don Tammaro in einem altgriechisch-neugriechisch-italienischem Kauderwelsch den Dämon anruft,²⁰ ist keine direkte Parodie auf *Orfeo ed Euridice* per se, sondern stellt vielmehr eine Parodie auf „einen bestimmten Seriatyp“ dar, der bei Gluck allerdings nicht vorkommt.²¹ Die szenische Umsetzung, in welcher der sokratische Don Tammaro auf der Lyra spielt – im Libretto steht an der entsprechenden Stelle der Handlungsvermerk „suona l’arpa e canta“ – ist hingegen eine Anspielung auf Orfeo, der in der entsprechenden Situation ebenfalls auf dem Instrument spielt. In der musikalischen Umsetzung der Lyra als obbligato ähnelt Paisiellos Vertonung in dieser Szene der Gluckschen Partitur.

¹⁷ Siehe Zwiebach: *Marriage of wits*, S. 59.

¹⁸ Vergl. Fn. 11 in diesem Kapitel. Weitere komische Opern, die die berühmte Stelle vom Beginn des zweiten Akts des *Orfeo ed Euridice* sowohl textlich als auch musikalisch intensiv parodieren, sind Petrosellinis und Paisiellos *Le due contesse* sowie Portas und Righinis *Il convitato di pietra*. Siehe Hunter: „Some representations of opera seria in opera buffa“, S. 95–98.

¹⁹ Siehe Uraufführungslibretto des *Socrate immaginario*, *Commedia per Musica Di Giambatista [sic] Lorenzi P.A. Da rappresentarsi Nel Teatro Nuovo Nell’Autunno di Quest’Anno 1775*, Neapel 1775, I-Vgc ROLANDI ROL.0511.04, S. 53: „Orrida grotta, nella quale si introducono poche liste di luce da qualche apertura fatta dal tempo nella stessa volta di essa. Metà del suo prospetto contiene un rustico muro con gran porta di vecchie tavole, fermate da un chiavistello. L’altra metà del prospetto viene formata da archi tagliati dallo scalpello nel sasso. Don Tammaro con arpa, Calandrino e coro di Furie.“

²⁰ Zur Textinterpretation siehe DelDonna: *Opera in Naples*, S. 33.

²¹ Siehe Osthoff: *Die Opera buffa*, S. 702. Osthoff verweist hier auf einen weiteren seiner Aufsätze, der sich mit dem Thema der Cavatine beschäftigt. Siehe Wolfgang Osthoff: „Mozarts Cavatinen und ihre Tradition“, in: Ursula Aarburg (Hrsg.): *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1969 (Frankfurter Historische Studien), S. 171–173.

FUR Chi mai dall'Erebro
Fra le caligini
Sull'orme d'Ercole
E di Piritò
Conduce il piè?
D'orror ingombrino
Le fiere Eumenidi
E lo spaventino
Gli urli di Cerebro
Se un dio non è.

ORF Deh placatevi con me,
Furie, larve, ombre sdegnose!
FUR No!
ORF Vi renda almen pietose
Il mio barbaro dolor.

FUR Misero giovine!
Che voi, che mediti?
Altro non abita
Che lutto e gemito
In queste orribili
Soglie funeste.

[...]

ORF Men tiranne, ah! voi sareste
Al mio pianto, al mio lamento,
Se provaste un sol momento
Cosa sia languir d'amor.
COR Ah quale incognito
Affetto flebile,
Dolce a sospendere
Vien l'implacabile
Nostro furor!
Le porte stridano
Su' neri cardini
E il passo lascino
Sicuro e libero
Al vincitor.

(Orfeo ed Euridice, II/1)

COR Chi fra quest'orride
Caverne orribili
Con greca musica,
Che strappa l'anima,
Ci empie di spasime
Dal capo al piè?
Nel cupo Baratro
L'empio precipio
Ed il suo cranio
Serva a Proserpina
Come di chicchera
Per l'erbatè.

TAM Simia... Simia...ajuto... Ohimè!
Me ne torno, furie care!
COR No!
TAM Qui dunque ho da restare?

COR Sì!
TAM Ma fiate men rubelle,
Furie belle, almen con me.

COR Misero bufalo,
Almeno spiegati:
Tra queste fetidi
Nere caligini
Tramante e pallide
Che vieni a far?
Qui solo albergano
Sospiri flebili,
Dolori colici,
Affetti isterici,
E tu quì libero
Ardisci entrar?

TAM Io son Socrate, e vorrei
Il mio Demone inchinar.
E coll'ombra mi dovrei
Di Cicilia consiliar.

COR Oh degno Socrate,
Entraci, entraci:
Casa del Diavolo
È al tuo servizio:
Le porte ferree
Si apran per te.

(Socrate immaginario, II/10)

Die eigentliche Parodie folgt allerdings erst in der darauffolgenden Passage und entschließt sich schon bei einem ersten, oberflächlichen Vergleich der beiden Textpassagen. Schon die Wahl des gleichen Versmaßes, des *quinario sdrucchiolo*, der generell für die Darstellung von Unterweltsszenen verwendet wurde,²² markiert die parodistische Verbindung der beiden Szenen. Daneben orientiert sich auch der konkrete Aufbau der Szene an Calzabigis Text, die Abwechslung zwischen Chor und Solist ist in beiden Fällen identisch und umfasst in der ersten Hälfte sogar die gleiche Anzahl der Chorstrophen, deren Zeilenanzahl von Lorenzi aber um eine Zeile erweitert wurde. Während Orfeo die bösen Geister und Schatten selbstbewusst zu besänftigen versucht, drückt sich in Don Tammaros Reaktion auf die von ihm gerufenen Furien vielmehr Furcht und ein Drang zur Flucht aus, die durch die beiden Adjektive „care“ beziehungsweise später „belle“ konterkariert wird und dadurch Komik evoziert.

Harfe

Violine 1 & 2

Bratsche

Basso Continuo

pizz.

pizz.

pizz.

Notenbeispiel 3.1: *Orfeo ed Euridice*.

Arie des Orfeo: „Deh placatevi con me“ – Orfeos Harfenspiel (II/1)

²² Siehe zum Beispiel Daniel Heartz: *Haydn, Mozart and the Viennese school 1740–1780*, New Haven: Norton 1995, S. 197–198.

Oboe

Violine 1

Violine 2

Bratsche

Basso Continuo

sens'arco

sotto voce

Notenbeispiel 3.2: *Socrate immaginario*.

Arie des Don Tammaro: „Calimera Calispera“ – Don Tammaros Harfenspiel (II/10)

Ein Vergleich von Notenbeispiel 3.1 und Notenbeispiel 3.2 zeigt, dass die Parodie durch Paisiellos Vertonung musikalisch unterstützt wird. Zu Beginn der Szene, in der Cavatine „Calimera, Calispera“, begleitet Don Tammaro wie bereits Orfeo seine gesungene Anrufung auf der Laute. Um das Lautenmotiv klangmalerisch darzustellen, greift auch Paisiello auf Dreiklangsbrechungen zurück, die sich an die entsprechende Szene in Glucks Orfeo anlehnen. Aufgrund der fehlenden Harfe, die im Instrumentenrepertoire der Opera buffa im Settecento nur extrem selten anzutreffen ist, ist das Lautenmotiv bei Paisiello als Pizzicato der Violinen und Bratschen umgesetzt, die durch das sotto-voce Basso continuo unterstützt werden. Auch der gebrochene Sextakkord ist von Gluck übernommen, der aber durch die Wahl der ersten Kreuztonart für die Cavatine die Durvariante der Vorlage – also G-Dur anstatt g-Moll – bildet. Der nächste Takt fährt auf die gleiche Art fort, so dass das c-Moll bei Gluck zum C-Dur bei Paisiello wird. Die folgende Modulation folgt dann aber nicht mehr der Vorlage. Don Tammaros Gesangslinie orientiert sich rhythmisch und stilistisch an Orfeos gesanglichen Versuchen, die Unterweltfurien zu besänftigen und ihm den Weg zu Euridice zu eröffnen, hat aber keinen konkreten Bezugspunkt in der Vorlage. Das Motiv des Trommelbasses im Basso continuo findet man in Glucks Partitur bei der Textstelle „Altro non abita // Che lutto e gemito“ wieder, der hier allerdings als Achtel in den mittleren Streichern liegt.

Auch in der darauffolgenden Beschwörungsszene greift bei der musikalischen Umsetzung des Furienchors auf die *Orfeo*-Partitur zurück:

Der direkte Vergleich von Notenbeispiel 3.3 und Notenbeispiel 3.4 verdeutlicht, dass der Furienchor sowohl bei Gluck als auch bei Paisiello als Andante komponiert ist und im $\frac{3}{4}$ -Takt steht. Spielen die Streicher bei Gluck noch ein Tremolo über den Dominant-septakkord zurück zur Tonika, so bringen sie bei Paisiello – über die gleichen Stufen – durch die konstanten Aufwärtsbewegungen deutlich mehr Bewegung in die Szene, die dadurch noch eindringlicher wirkt.

The musical score is for a scene from *Socrate immaginario*, Act II, scene 10. It is in 3/4 time and features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string ensemble (Violins I & II, Bratschen, Basso continuo). The vocal parts have lyrics: "Chi fra quest' or - - - ri - de". The string parts show a tremolo pattern in the violins and a more active, ascending line in the cellos and basses.

Notenbeispiel 3.4: *Socrate immaginario*. „Chi fra quest'orride“ (II/10)

Die Motivik ist ebenfalls aus dem *Orfeo* entlehnt. Die wie ein Auftakt wirkenden drei Zweiu- und dreißigstel stammen direkt aus der zweitaktigen Passage vor Orfeos Harfenspiel, wobei dort anstatt der Viertel eine Achtel folgt. Die auffälligste Übereinstimmung zwischen beiden

Stücken ist hingegen die musikalische Gestaltung des Chorsatzes. In ihrer Motivik folgen beide Chöre dem Rhythmus, nämlich drei sich in Terzen bewegendes Viertel und im nächsten Takt in Sekundschritten aufsteigend ein punktiertes Viertel, Achtel und letztlich Viertel. Diese Ähnlichkeit könnte grundsätzlich auf das zugrunde liegende Versmaß zurückzuführen sein. Da der Furienchor aber sowohl im *Orfeo* als auch im *Socrate immaginario* sowohl homorhythmisch als auch unisono geführt wird, kann man hier wohl recht zweifelsfrei von einer musikalischen Parodie sprechen.

Die Furienszene aus *Orfeo ed Euridice* wurde nicht nur im *Socrate immaginario* parodiert. Ein weiteres prominentes Beispiel, das sowohl die Unterwelt als auch die Zunft der Philosophen der Satire preisgibt, ist Castis und Salieris *La grotta di Trofonio*. Aus dem Erstdruck des Librettos, das dort als *Opera comica* bezeichnet ist, wird deutlich, dass *La grotta di Trofonio* im Spätsommer des Jahres 1785 in Laxenburg hätte uraufgeführt werden sollen.²³ Aufgrund diverser Umstände erfolgte die eigentliche Erstaufführung jedoch erst einige Wochen später, nämlich am 12. Oktober 1785, im Burgtheater.²⁴ Eine genaue Untersuchung der Satire und der Parodiemomente von *La grotta di Trofonio* ist allein schon aus dem Grund interessant, da die Entstehungszeit in die Hochphase der italienischen heroisch-komischen Oper in Wien fällt und das Libretto von einem der für das Wiener *Dramma eroi-comico* wichtigsten Librettisten stammt.

Wie aus Castis Vorwort im Erstdruck des Librettos ersichtlich wird, basiert die Handlung lose auf dem 15. Buch von Ovids *Metamorphosen* und insbesondere auf der Episode um die Fontäne.²⁵ Die beiden der Handlung zugrunde liegenden Kernelemente sind die

²³ Das im folgenden verwendete Libretto ist durchgängig *La Grotta di Trofonio Opera comica Da rappresentarsi Nell'Imperial Villeggiatura Di Laxembourg*, Wien: Kurtzbeck 1785, A-Wn TB 541432 AM X/7. Es existiert weiterhin ein anderer Librettodruck (A-Wn TB 50682-A M.S.), der trotz identischer Titelzahl und gleicher Seitenanzahl aber an einigen Stellen von der hier verwendeten Ausgabe abweicht. Bis jetzt wurde noch nicht darauf hingewiesen, dass im Uraufführungslibretto einige Szenen fehlen. Auf Seite 64 des Drucks beginnt die Szene II/11, die Seite 65 jedoch schließt mitten in der 14. Szene des zweiten Akts an. Darüber hinaus ist 1785 auch eine Version mit deutscher Übersetzung gedruckt worden (A-Wn 2275-A MUS MAG).

²⁴ Die Gründe für die Verschiebung der Uraufführung schildert Francesco Blanchetti: „Avventure di Trofonio fra Salieri e Paisiello“, S. 273, in: Rudolph Angermüller / Elena Biggi Parodi (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 273–302. Für die Beliebtheit des Werks sprechen nicht nur die vielen Folgeaufführungen und diverse zeitgenössische Kommentare, die das Libretto allerdings häufig als zu simpel und unwahrscheinlich bewerteten, sondern auch der Druck der vollständigen Partitur bei Artaria aus dem Jahr 1786. Siehe hierzu Elena Biggi Parodi: *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri. Gli autografi*, Lucca: LIM 2005, S. 401.

²⁵ Das Handlungsgerüst von *La grotta di Trofonio* erinnert in wesentlichen Teilen an das nur wenige Jahre später uraufgeführte *Dramma giocoso Così fan tutte*, das ebenfalls Einflüsse der *Metamorphosen* aufweist. Siehe das Kapitel „Così fan tutte in conversation“ in Hunter: *The Culture of Opera buffa*, S. 247–271. Weitere Einflüsse waren für Casti sicherlich der *Socrate immaginario* und sein eigenes Werk *I Filosofi immaginari*, das er 1779 für die Sankt Petersburger Aufführung von Paisiellos Partitur an die örtlichen Aufführungsbedingungen angepasst hatte; hier treten ebenfalls zwei Schwestern mit entgegengesetztem Charakter auf.

zeitgenössische Furcht vor allem Übernatürlichen²⁶ sowie die Mode der Philosophie, die neben dem *Socrate immaginario* in diesen Jahren auch in vielen anderen Opere buffe der Komik preisgegeben wurden.²⁷ Beide Aspekte werden in der Figur des Magiers und Philosophen Trofonio verkörpert, der sein historisches Vorbild im griechischen Orakel Trophonios hat.²⁸ Trofonio ist aber nicht der einzige Philosoph des Stücks, so sind neben dem gebildeten Aristone auch dessen Tochter Ofelia – ein Charakter in der Tradition der *Donne letterate* – sowie ihr Verlobter Artemidoro in der Philosophie und in angrenzenden Fachgebieten bewandert. Auch Plistene und später Dori werden, allerdings erst durch die Zauberkhöhle und die magische Verkehrung ihrer Charaktere, zu philosophisch interessierten Personen.

Es ist eben die Darstellung der Titelfigur Trofonio, die die grundsätzliche Verbindung der Opera comica zum Dramma eroicomico evoziert, indem sie im Laufe des Librettos sowohl als Wilder, Schwarzmagier und Kannibale als auch als Gelehrter, Orakel und Philosoph geschildert wird.²⁹ Diese extreme Ambivalenz des bereits im Personenregister als „Filosofo e mago“ bezeichneten Charakters rückt ihn in die Nähe eines heroisch-komischen (Anti-) Helden und eröffnet das Spannungsfeld zwischen Wissen und Vernunft auf der einen und Wildheit und Börsartigkeit auf der anderen Seite. Trofonios Charakterisierung folgt einem dramatischen Muster, das sukzessive Spannung aufbaut, sich aber bis kurz vor das *Lieto fine* auf die Wahrnehmung der vom Magier im Laufe der Handlung verzauberten Charaktere beschränkt. Zu Anfang stehen noch die harmlos wirkenden Bemerkungen der beiden Jünglinge Artemidoro und Plistene, die Trofonio in der Mitte des ersten Akts unabhängig voneinander das erste Mal aus der Ferne wahrnehmen und ihn noch nicht als den großen Magier erkennen:

²⁶ Blanchetti verweist auf ein erst 1803 veröffentlichtes und bis jetzt undatiertes Werk von Casti, das Gedicht *Memoriale dato per celia in occasione della vacanza del Vescovato di V...*, in welchem dieser schreibt: „Poscia l'opera composi // della grotta di Trofonio, // che composi a bella posta // per deridere il Demonio // ed i magici esorcismi // di stregoni e ciurmatori, // ed i finti parossismi // di energumeni e impostori.“ Siehe Blanchetti: *Avventure di Trofonio*, S. 277 Fn. 15.

²⁷ Siehe auch Goehring: *Three modes of perception in Mozart*, S. 53–121.

²⁸ Auch der Ort der Handlung ist stimmig: Das Orakel des Trophonios lag nahe der Stadt Lebadeia in der Provinz Böotien, und Casti ließ das Stück „in Beozia non lungi dalla Città di Libadia“ spielen. Aus Böotien stammen auch weniger wirre Personen der griechischen Geschichte wie Herkules, Bacchus oder der griechische Staatsmann und Feldherr Epaminondas, auf die in II/10 Bezug genommen wird. Durch diese Brechung des wilden Magiers wird eine heroisch-komische Situation evoziert.

²⁹ Daniela Goldin bezeichnet Trofonio als „saggio ‚illuminato‘, comico ‚burattinaio‘, deus ex macchina [...] con l'aggiunta di una razionalità crudele“ und weist damit auf eine andere Weise auf die zwiespältige Persönlichkeit des Philosophen hin. Siehe Daniela Goldin: *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Turin: Einaudi 1985, S. 28.

ART Al pallio, all'irta barba, al crine incolto
 Filosofo lo sembra.
 (*La grotta di Trofonio*, I/11)

PLI Oh oh! Chi è qui, che stassi ad osservarmi?
 È un orso, o un uomo selvatico? No... Parmi
 Piuttosto un di quei pazzi,
 Che filosofi, e maghi il volgo appella.
 (*La grotta di Trofonio*, I/12)³⁰

Im zweiten Akt stehen dann die beiden Zwillinge Dori und Eufelia vor Trofonios Grotte. Hier wird bereits die Steigerung in der Darstellung deutlich. Als sie ihn erblicken, hat Dori sofort den Eindruck, Trofonio sei ein Wilder und Kannibale:

DOR Qual mai figura è quella?
 Ah che mi sembra alla sembianza strana
 Qualche divorator di carne umana!

OFE No, non è Lestrigon, nè Antropofago
 Ma filosofo, e Mago.
 (*La grotta di Trofonio*, II/9)³¹

Die bisherigen Schilderungen waren nur passiver Art in dem Sinne, als dass sie Reaktionen auf das äußere Erscheinungsbild des nicht unmittelbar anwesenden Magiers darstellen. Nachdem die ursprünglich der Philosophie zugeneigte Ofelia das erste Mal die Höhle betreten und sich ihr Charakter ins Buffoneske verdreht hat, macht sie sich in Trofonios Anwesenheit mit einem Minuetto über den großen Philosophen lustig. Dadurch wird eine starke Assoziation zu heroisch-komischen Figuren wie Cublai,³² Rodomonte oder Acmet evoziert, die ebenfalls irgendwo zwischen komischer Heldenfigur und Wilden angesiedelt sind:

³⁰ Diese negativen Aussagen werden im zweiten Akt in dem Moment, als die beiden das zweite Mal vor der magischen Höhle stehen, auf interessante, wenngleich auch etwas gegensätzliche Weise verstärkt und weisen bereits auf Trofonios wahre Natur hin [PLI: „Ma più onesto saria // Qui Trofonio aspettar.“ ART: „No, co' filosofi // Non si fan complimenti.“ (*La grotta di Trofonio*, II/4).]

³¹ In der hier zitierten Passage steht nach Ofelias erster Zeile ein Sternchen, das auf eine Fußnote verweist, in der Casti die Begriffe Lestrigone und Antropofago – einem Synonym für den damals noch nicht gebräuchlichen Begriff Kannibale – näher erläutert: „* Lestrigoni popoli della Campagna selvaggi e crudeli, che si credevano discendere di Nettuno. Si pascevano di carne umana, e perciò furon chiamati Antropofagi. Aul. Geltio libr. ss. cap. 2 e altri.“

³² Eine weitere Parallele zu *Cublai, gran kan de' Tartari* ist die Heldenkritik, die Aristone in der ersten Szene des zweiten Akts anbringt: „Anche i più savi, anche i più grandi Eroi // Tutti hanno i lor momenti di pazzia.“

OFE La ra la ra la ra la
 Che filosofo buffon!
 In che misero grotton
 Sempre in gran meditazion
 Vaneggiando se ne sta?
 La ra la ra la ra la.
 Quella trista abitazion
 Per quel brutto mascheron
 È un alloggio bell'e buon
 Ma per me certo non fa.
 La ra la ra la ra la.

TROF Dell'antro mio cosa ti parve Ofelia?

OFE Colà m'assicurai co' miei propri occhi,
 Che filosofi, e allocchi
 Senza etichetta spesso
 Conviver ponno in un alloggio istesso.

TROF Molto lieta però....

OFE Anzi lietissima:
 Perchè assai mi diverte, e mi rallegra
 Quella tua chioma, e quella barba negra,
 Quel berrettino, e quel gentil cappotto;
 Oh che fisionomia da scimiotto!

 (*La grotta di Trofonio*, II/13)

Waren es bis zu diesem Zeitpunkt nur die Wahrnehmungen und Assoziationen der beiden Paare, die Trofonios Zwitterposition irgendwo zwischen Gut und Böse verdeutlichen, wird seine Charakterisierung jetzt auch zunehmend durch das Bühnengeschehen intensiviert. In II/16 haben sich Aristone, die inzwischen wieder zurückverwandelten Artemidoro und Plistene und die immer noch verzauberten Dori und Ofelia vor Trofonios Grotte versammelt, um Dori und Ofelia erneut in die Höhle zu schicken und ihnen dadurch ihren ursprünglichen Charakter zurückzugeben. Nachdem Artemidoro und Plistene Aristone auf Trofonio und seine Höhle aufmerksam gemacht haben, entspinnt sich folgender Dialog, der erneut auf Trofonios Gegensätzlichkeit zielt, indem er den Philosophen und Magier jetzt direkt mit einem mythischen Fabelwesen gleichsetzt und zudem die Assoziation zur Unterwelt erweckt:

ART In quella grotta
 Abita un gran filosofo, un gran mago.
 PLI Sì, sì, Trofonio.
 ARI Capperi! Trofonio.
 ART Ei prevede il futuro, e rende oracoli.
 OFE Ei fa cose, che pajono miracoli.
 ARI Oh lo so ben: Trofonio
 E il bau bau della Grecia.
 ART È il favorito
 D'Ecate, e di Plutone.
 PLI Ei come, e quando
 Vuole, ha i Diavoli tutto al suo commando.

(La grotta di Trofonio, II/16)

Dieser Eindruck der Boshaftigkeit der Titelfigur wird zu Beginn des zweiten Aktfinales unterstützt, als Aristone Trofonio, den Herren der Dämonen, des Kriegs, der Pest und der Stürme anruft. In einer Fußnote zur ersten Zeile des zweiten Finales klärt Casti über die wahre Natur des aufgeklärten Weisen auf:

„Trofonio era reputato una malefica Deità produttrice di disastri; essendo egli stato un uomo, a cui memorabili sceleraggini furono attribuite. Si nomina il Cerbero, perchè la di lui grotto si reputava un passaggio all'inferno, come si vede in Luciano nel suo dialogo intitolato – Menippo – e del passaggio all'inferno era custode il Cerbero. I Draghi poi si sacrificavano a Trofonio, come può vedersi in Pausania citato nell'argomento di quest'opera.“³³

Nachdem zuerst Trofonios Geister erschienen sind, kommt auch Trofonio aus seiner Höhle heraus, um die beiden Schwestern wieder zurück zu verwandeln. Aristone und die beiden Paare sind sich der Schwierigkeit und Gefährlichkeit des Zusammentreffens mit dem Schwarzmagier bewusst und wollen schnell das Weite suchen. In dieser Situation lässt sich Trofonio das einzige Mal im gesamten Libretto zu einer Selbstdarstellung seines eigentlichen Charakters hinreißen:

³³ Librettodruck zur Uraufführung, S. 71. Vergl. auch Fn. 23).

TUTTI Grazie grazie ti rendiamo
 Gentilissimo Trofonio
 Deh partiamo, deh fuggiamo
 Dal malefico Stregon.
 TROF Dell'inferno, e del demonio
 Io son l'arbitro, e il padron.
 (*La grotta di Trofonio*, II/21)

Es verwundert fast, dass Casti und Salieri den ersten Auftritt des Magiers und seiner Geister in I/10 nicht deutlicher nach dem Vorbild in *Orfeo ed Euridice* modellierten. Der Text ist zwar wie in der Vorlage in quinari sdrucchioli gehalten und damit zumindest sprachlich der Unterwelt nahe, und der Magier ruft ebenso wie Orfeo die Geister an, die er im Gegensatz zu diesem aber kontrolliert. Die Unterwelt, die in der Parodie im *Socrate immaginario* durch die Anwesenden fingiert und damit zumindest noch teilweise dargestellt wird, bildet hier keinen Teil der Szenerie, das Bühnenbild zeigt vielmehr einen Wald mit der titelgebenden Grotte im Hintergrund.³⁴ Parallel zur prominenten Stelle in *Orfeo ed Euridice* ist auch Trofonios Arie ein Dialog zwischen ihm und den von ihm angerufenen Geistern, im Gegensatz dazu beschwört er sie aber nicht herbei, sondern versucht vielmehr, sie bei sich zu halten. Diese Anrufung der Geister zu Beginn der Szene umfasst sechs unterschiedlich lange Strophen mit insgesamt 32 Zeilen und weist damit aus formaler Perspektive in Richtung des ein Jahr zuvor entstandenen *Il re Teodoro in Venezia*, der mit dem Schuldgespenst-Traum des Protagonisten eine inhaltlich und sprachlich ähnliche Situation enthält. Erst nach diesen sechs Strophen antworten dann auch endlich die Geister und es entspinnt sich ein Dialog zwischen ihnen und ihrem Beschwörer, der sich enger an Calzabigis Libretto orientiert. Ein Beleg für eine mögliche parodistische Bedeutung der Arie sind hingegen die Verweise auf Pluto, Hades und Cerberus, die immer wieder im Zusammenhang mit Trofonio genannt werden und die Szene dadurch indirekt dem Orpheus-Mythos annähern.

Auch die musikalische Gestaltung der Szene erinnert kaum an Orfeos Lautenspiel und den Furienchor im *Orfeo* oder deren Parodie im *Socrate immaginario*. Die einzigen Übereinstimmungen bilden die sorgsam eingesetzten, punktierten Rhythmen in Trofonios Anrufung, die sich allerdings recht automatisch durch das quinario sdrucchiolo-Versmaß ergeben, sowie die dramatischen Tremoli der Streicher zur Spannungssteigerung. Die Orchestration ist

³⁴ „Bosco. In fondo erta, e sassosa rupe sparsa d'alberi, e di tronchi, a piè della quale selvaggia grotta ricoperta d'edere, e di muschi con due ingressi ingombri in parte da boscaglie o da rami d'alberi, che pendono in giù alla grotta.“

wesentlich umfangreicher als im *Orfeo* und im *Socrate immaginario*, wobei insbesondere die Pauke zu erwähnen ist, die im orchesterbegleiteten Binnenrezitativ im Tritonus gestimmt ist.³⁵ Die Szene, deren musikalisches Material bereits in der für eine komische Oper ungewöhnlich langsamen³⁶ und in Moll beginnenden Sinfonia vorweggenommen wird, steht wie die Schlusszene auch in d-Moll und damit in der Tonart, die Salieri ein Jahr zuvor in *Les Danaïdes* (1784) zu Beginn der Kerkerszene im zweiten Akt verwendet hatte und in der ebenfalls schwarze Magie zum Einsatz kommt.³⁷ Darüber hinaus ist auch hier eine vage Ähnlichkeit mit der Traumszene im *Il re Teodoro in Venezia* vorhanden, die eine Verbindung von Trofonios Arie mit Sphäre des Heroisch-Komischen bildet. Der „Sogno di Teodoro“, in welchem Teodoro beklommen vom ihn in seinen Träumen heimsuchenden Gespenst seiner Schulden berichtet, ist wie auch Trofonios Beschwörungsarie entsprechend der Textvorlage, die in beiden Fällen aus mehreren unterschiedlich langen Strophen besteht, durchkomponiert und weist ebenfalls nur bedingt Wiederholungen des musikalischen Materials auf. Teodoros Arie beginnt wie auch Trofonios Arie mit einem Tremolomotiv in den Streichern, das im Laufe der Arie mehrfach wiederholt wird. Auch das Diminuendo, also das langsame Verstummen der Singstimme, ist als musikalisches Stilmittel sowohl in der Beschwörungs- als auch in der Traumarie vorhanden.

Im Gegensatz zu *La grotta di Trofonio*, dessen Titelrolle dem Bereich der schwarzen, destruktiven Magie zuzuordnen ist, ist Da Pontes und Martín y Solers *L'arbore di Diana* vielmehr im Bereich der weißen Magie verhaftet. Bereits im Titel erkennt man die Gegensätzlichkeit der beiden Werke: Die dunkle Höhle kontrastiert mit dem grünen Baum und der unheilvolle Magier Trofonio mit der Göttin Diana. Die Handlung basiert im Grunde auf der klassisch-mythologischen Erzählung um die Beziehung zwischen Diana und Endymion,³⁸ die Metastasio bereits 1721 als Grundlage für sein Libretto *Endimione* gewählt hatte.³⁹ Neben der Stoffwahl, die für eine Opera buffa ungewöhnlich ist und die bereits eine generell

³⁵ Siehe John A. Rice: *Antonio Salieri and Viennese opera*. Chicago / London: University of Chicago Press 1998, S. 365–366, der an dieser Stelle auf David Charlton: „Salieri's Timpani“, in: *Musical Times* 122 (1971), S. 961–962 verweist.

³⁶ Eine in den ersten Takten langsame Sinfonia hat auch später *Così fan tutte*, auf die noch näher einzugehen sein wird.

³⁷ Rice: *Antonio Salieri*, S. 363.

³⁸ Eine weitere, erst wenige Jahre zuvor uraufgeführte Oper nach dem Stoff ist Faustinis und Cavallis *Diane et Endymion* (Paris 1784), die erneut den bestehenden, ausgeprägten Kulturtransfer zwischen Wien und Paris unterstreicht.

³⁹ Bezüglich der Verbindung zwischen *Endimione* und *L'arbore di Diana* siehe Giovanni Carli Ballola: „L'albero del libertino“, in: *Convegno mozartiano in occasione del secondo centenario della morte*. Rom: Accademia nazionale dei lincei, S. 69–79.

parodistische Anlage des Werks erahnen lässt, finden sich in *L'arbore di Diana* auch andere Elemente, die als heroisch-komisch klassifiziert werden könnten, sich aber in wesentlichen Punkten von *La grotta di Trofonio* unterscheiden. Der Librettist der Oper, Lorenzo Da Ponte, berichtet in seinen Memoiren vom

„piano dell'opera, ch' oltre a qualche merito di novità, aveva quello di dar mirabilmente nel genio al mio Augusto Protettore e Sovrano. Aveva egli a quel tempo con un santo decreto abolita intieramente la barbara istituzione monacale negli stati ereditari. Finsi dunque che Diana, Dea favolosa della castità, avesse un Albero nel suo giardino, i cui rami producessero de' pomi d'una grandezza straordinaria; e quando le Ninfe di questa Dea passavano sotto quell' albero, se caste in fatti, e in pensieri, quei pomi divenivano lucidissimi, e uscivan da quelli e da tutti rami de' suoni e dei canti di celeste soavissima melodia: se alcuna di quelle avea commesso qualche delitto contra la santità di quellav irtù, le frutta, divenendo più nere d'ogni carbone, cadevanle sulla testa, o sul dosso, e la punivano sfigurandole il viso o ammaccandole, e rompendole qualche membro, a proporzione del suo delitto. Amore non potendo soffrire una legge tanto oltraggiosa alla sua divinità, entra nel giardino di Diana sotto spoglie femminili, inamora il Giardiniere della Dea, gli insegna il modo d'innamorare tutte le Ninfe, e non contento di questo v'introduce il bell'Endimione, di cui alfin innamorasi Diana stessa. Il Sacerdote della Dea scopre ne' sacrificj esservi dei delitti nel virginale recinto, e coll'autorità datagli dalla Diva, ordina che tutte le Ninfe e Diana stessa soggiacciano alle prove dell'Albero. Questa che vede d'essere scoperta, fa tagliar quella pianta miracolosa, e Amore comparando in una Nube di luce, ordina che il giardino di Diana si cangi nella Reggia d'Amore.“⁴⁰

Das Libretto entstand kurz nach dem Dekret Josephs II., alle Klöster des Landes aufzulösen, die nicht auf den Lehrbetrieb oder Pflege ausgerichtet waren.⁴¹ Die Schilderung der Unterwerfung eines Gottes durch einen anderen, in diesem Fall also Amors Sieg über Diana, erhält dadurch eine konkrete politische Dimension, die sich im allegorischen Aspekt des Werks manifestiert.⁴² Ausgehend von Da Pontes Memoiren lässt sich mutmaßen, dass Diana eine

⁴⁰ Lorenzo Da Ponte: *Memorie di Lorenzo Da Ponte in tre volumi, scritte da esso*, Bd. 1 Teil 1, New York: Gray & Bunce 1829–1830, S. 103–104.

⁴¹ Zu dieser Entwicklung der Säkularisierung siehe z.B. Derek Beales: *Joseph II*, Bd. 2, Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 271–306.

⁴² Dorothea Link präzisiert den allegorischen Zusammenhang zwischen beiden Figuren wie folgt: “Diana represents the contemplative monasteries that exist to promote the spiritual development of its members. Insofar as personal development can be seen as a selfish pursuit to the exclusion of fellow human beings, it is analogous to chastity. Amore, on the other hand, maintains that true happiness can be attained only through loving one's fellow human beings, which in social terms translates into serving them. Hence, from the perspective of a ruler concerned about the welfare of his subjects, love is the higher god.“ Dorothea Link: *The Da Ponte Operas of Vicente Martín y Soler*, Dissertation University of Toronto 1991, S. 101–102. Ähnlich wird der Sachverhalt auch im Einführungsaufsatz der kritischen Edition dargestellt. Siehe Leonardo J. Waisman (Hrsg.): *Vicente Martín y Soler, L'arbore di Diana. Dramma giocoso in due atti*. Kritische Edition. Mailand: ICCMU 2001, S. XXIV.

Allusion auf die Klöster und Amor auf Joseph II. sein könnte. Eine andere Interpretationsmöglichkeit eröffnet die Hypothese, dass Da Ponte in Diana Josephs Mutter Maria Theresia dargestellt haben könnte, die direkt nach der Regierungsübernahme eine Keuschheitskommission einrichtete und etliche Sittengesetze erlassen hatte, die von Joseph II. im Zuge der Säkularisierung der Reichsklöster zumindest teilweise wieder aufgehoben wurden.⁴³ Dieser konkrete Bezug zu aktuellen politischen Ereignissen vor einem grundsätzlich komischen Hintergrund rückt *L'arbore di Diana* in die Nähe des *Dramma eroicomico*; im Gegensatz zu Werken wie *Cublai, gran kan de' Tartari* ist dieser sich satirisch mit aktuellen Entwicklungen auseinandersetzen- der Zeitbezug jedoch nicht kritischer Natur, sondern vielmehr huldigender Art und ein literarisches Lob auf Josephs Entscheidung, die Macht der Kirche einzudämmen und einige der Sittengesetze abzuschaffen.

Der aus den konstitutiven Parodieelementen resultierende intertextuelle Charakter vieler heroisch-komischer Libretti manifestiert sich auch in *L'arbore di Diana* auf verschiedenen Ebenen. In ihrem *Dramma giocoso* verarbeiteten Da Ponte und Martín y Soler sehr unterschiedliche und stilistisch kontrastierende Einflüsse aus der pastoralen Hirten- dichtung, der *Opera buffa* und der *Opera seria*. Dabei werden die sprachlichen Gepflogen- heiten der *Arcadia* und das sentenziöse *Dramma per musica* metastasianischer Prägung sowohl durch inhaltliche als auch stilistische Übertreibung karikiert und ironisch-satirisch verzerrt, woraus ein Großteil der komischen Wirkung entsteht.⁴⁴ Bemerkenswert ist auch die psychologische Verwandlung, die Diana im Laufe des Librettos aufgrund von Amors Einflussnahme vollzieht, weg von der klassischen, gleichsam metastasianischen Göttin der Keuschheit hin zu einer der Liebe verfallenen Frau, die ihren Trieben nachgibt. Dianas Fall ist im Gegensatz zu anderen karnevalesken Wandlungen der *Opera buffa* eher untypisch, denn er wird am Ende nicht revidiert, sondern ist nachhaltiger Natur⁴⁵ und erinnert damit an die Inhaftierung des Protagonisten am Ende von *Il re Teodoro in Venezia*. Musikalisch vollzieht sich die Wandlung beispielhaft in Dianas Arie „*Impudica indarno fuggi*“ zu Beginn des zweiten Akts, die grundsätzlich als gewöhnliche *Rachearie* angelegt ist,⁴⁶ bis sie nach

⁴³ Beales: *Joseph II.*, Bd.2, S. 271–306.

⁴⁴ Paolo Gallarati: „Rifacimento e parodia nei libretti viennesi di Da Ponte“, S. 242, in: Marina Maymone Siniscalchi / Paolo Spedicato (Hrsg.): *Atti del convegno Lorenzo Da Ponte librettista di Mozart*, Rom: Ministero per i beni culturali e ambientali, Divisione editoria 1992, S. 237–246.

⁴⁵ Hunter: „Some representations of opera seria in opera buffa“, S. 102.

⁴⁶ Ebd., S. 103 sowie Emanuele Senici: „*Col suono orribile de' miei sospir*“: *rage arias in Viennese opera buffa of the 1780s*, unveröffentlichtes Typoskript, S. 9. Senici beschreibt die abgebrochene *Rachearie* sehr treffend: „Diana, the heroine and a parte seria, correctly sings in common time, Allegro assai, and B flat, with all the typical vocal and orchestral gestures. But she stops after just sixteen measures, before the audience has the

16 Takten verstummt; nach einem Rezitativ, in welchem sie zugeben muss, gar nicht wütend zu sein, schließen sich ein Liebesduett mit Endimione mit deutlichen Buffa-Tönen und ein ruhig-besinnliches Rondò an, die die abgebrochene Rachearie ad absurdum führen.

Auch in einer weiteren in Wien uraufgeführten komischen Oper, nämlich in Da Pontes und Mozarts *Dramma giocoso per musica Così fan tutte*⁴⁷ (1790), werden in etlichen Szenen des ersten Akts parodistische Stilmittel verwendet, so dass man fast von einer Parodieoper sprechen könnte. Nicht jede dieser Parodien entstammen der *Opera seria*, so dass nicht alle als heroisch-komisch klassifiziert werden können.⁴⁸ Bereits in der Sinfonia erklingt ein musikalisches Zitat aus Da Pontes und Mozarts vorheriger Zusammenarbeit *Le nozze di Figaro*, das seinerseits auf Sedaines und Monsignys Opéra comique *On ne s'avise jamais de tout* (Paris 1759) zurückgreift. In beiden Fällen handelt es sich aber nicht um eine direkte Parodie der *Opera seria*. Doch bereits in der ersten Szene folgt Don Alfonsos vielzitierte Metastasio-Parodie „È la fede delle femmine“, deren Text Da Ponte aus *Demetrio* (1751) nur minimal abgeändert übernahm:

time to realize she is singing an aria agitata. It is impossible to talk about form, because there is no large form.“ Für das Bereitstellen des Aufsatzes schulde ich Emanuele Senici aufrichtigen Dank.

⁴⁷ *Così fan tutte* greift auf mehreren Ebenen auf *La grotta di Trofonio* und *L'arbore di Diana* zurück. Die Einflüsse der beiden Werke auf Mozarts Oper werden im Kapitel 8: „*Così fan tutte*‘ in Conversation“ in Hunter: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*, S. 247–269 ausführlich diskutiert. *La grotta di Trofonio* und *L'arbore di Diana* stellen aber nicht die einzigen Quellen von Da Pontes und Mozarts letzte Zusammenarbeit dar. So integrieren sich alle drei Werke in den Kontext der Wiener Opera buffa, aus welchem *Così fan tutte* zahlreiche Allusionen, Nachahmungen und Parodien bezieht. Siehe zum Beispiel Dorothea Link: „The viennese Operatic Canon and Mozart's ‚Così fan tutte‘“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 38 (1990), S. 11–21. Zu den Einflüssen von *L'arbore di Diana* auf *Così fan tutte* siehe außerdem Dorothea Link: „‚L'arbore di Diana‘: a model for ‚Così fan tutte‘“, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music*, Oxford: Clarendon Press 1996, S. 362–373.

⁴⁸ Das Werk hat auch einige Überschneidungspunkte mit *Il re Teodoro in Venezia*, dem ersten *Dramma eroico-comico* nach der Singspielpause und einer der erfolgreichsten Wiener Opern der achtziger Jahre, so zum Beispiel in der stretta. Siehe dazu erstmals Bruce Alan Brown: „Beaumarchais, Paisiello and the genesis of ‚Così‘“, S. 331–337, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music*, Oxford: Clarendon Press 1996, S. 312–339. Da Pontes Libretto hätte ursprünglich von Salieri vertont werden sollen, der tatsächlich auch zwei Nummern des Librettos in Musik gesetzt hat. Bruce Alan Brown / John A. Rice: „Salieri's ‚Così fan tutte‘“, in: *Cambridge Opera Journal* 8/1 (1996), S. 17–43. Aufgrund dessen ist Farnsworths' Hypothese, dass es sich bei den parodistischen Bezügen des Werks um „the perfection of ingenuity on the part of Da Ponte and Mozart together (for they cannot have planned such thing independently or against each other's wishes)“ gehandelt habe, kritisch zu hinterfragen. Rodney Farnsworth: „‚Così fan tutte‘ as parody and burlesque“, S. 50, in: *Opera Quarterly* 6/2 (1988), S. 50–68. Eine weitere Möglichkeit ist eben auch, dass Da Ponte und Salieri, der zu diesem Zeitpunkt bereits mehrfach mit dem *Dramma eroico-comico* Erfahrungen hatte sammeln können, diese heroisch-komischen Stilmittel gemeinsam ausgearbeitet haben könnten.

OLI Eh che in amore
 Fedeltà non si trova. In ogni loco
 Si vanta assai ma si conserva poco.

È la fede degli amanti
 Come l'araba fenice
 Che vi sia, ciascun lo dice;
 Dove sia, nessun lo sa.
 Se tu sai dov'ha ricetto,
 Dove muore e torna in vita,
 Me l'addita e ti prometto
 Di serbar la fedeltà.

(parte)

ALF
 (scherzando)

FER
 GUG
 ALF

È la fede delle femmine
 Come l'araba fenice:
 Che vi sia, ciascun lo dice;
 Dove sia, nessun lo sa.
 La Fenice è Dorabella,
 La Fenice è Fiordiligi.
 Non è questa, non è quella,
 Non fu mai, non vi sarà.
 È la fede delle femmine
 Come l'araba fenice:
 Che vi sia, ciascun lo dice;
 Dove sia, nessun lo sa.

FER Scioccherie di Poeti!
 GUG Scempiaggini di vecchi.

(*Demetrio*, II/3)

(*Così fan tutte*, I/1)

Im Gegensatz zum *Demetrio*, in welchem „È la fede degli amanti“ als Abgangssarie relativ zu Beginn des zweiten Akts, also mitten im Handlungsverlauf, integriert ist, ist „È la fede delle femmine“ am Anfang der Oper mitten in der ersten Szene kurz nach der eigentlichen Introduktion positioniert, mit der es durch ein kurzes Rezitativ verbunden ist. Die Arie kann damit noch mehr oder weniger zur Introduktion und damit zur Konfliktextposition gerechnet werden und vermittelt bereits aufgrund ihrer prominenten Stellung eine komische Wirkung. Darüber hinaus erschließt sich der komische Kontext vor allem aus dem Kontrast zwischen der Vernunft des aufgeklärten „vecchio filosofo“, wie Da Ponte Don Alfonso in den *Dramatis personae* bezeichnet, sowie der Empfindsamkeit und Schwärmerei der beiden Albaner.⁴⁹ Anstatt Olintos zweiter Strophe, die vollständig in der Konvention des metastasianischen *Dramma per musica* verhaftet ist, beziehen sich die beiden von Don Alfonso angesprochenen Männer die Metapher des Phönix in ihrem Einwurf direkt auf ihre Liebsten und konterkarieren durch das fast absurd wirkende Missverstehen der Gleichnisses Don Alfonsos Intention.⁵⁰

⁴⁹ Ebd., S. 232.

⁵⁰ In dem folgenden Zweizeiler, der sich mit der bereits im vorangehenden Rezitativ deutlich werdenden Intention der zweiten Strophe des *Demetrio* bricht, bekräftigt Don Alfonsos emphatisch seinen Standpunkt.

In der dritten Szene des ersten Akts treffen die beiden Damen Dorabella und Fiordiligi, die auf eine baldige Heirat mit Ferrando und Guglielmi hoffen, auf Don Alfonso. Auf ihre Enttäuschung reagiert Don Alfonso mit dem ironischen Ausruf „Barbaro fato!“ und der Arie „Vorrei dir, e cor non ho...“ (I/3), die in erster Linie seine Nervosität und Erschütterung ausdrückt, den Frauen nun mitteilen zu müssen, dass ihre Männer in den Krieg ziehen müssen. Da aber schon die Militärmission nur fingiert ist, ist natürlich auch Don Alfonsos emotionale Reaktion nur vorgespielt – die Komik entspringt genau diesem Wissen, das die Zuschauer haben, die beiden Frauen aber nicht:⁵¹

ALF Vorrei dir, e cor non ho...
 Balbettando il labbro va...
 Fuor la voce uscir non può...
 Ma mi resta mezza quà.
 Che farete? che farò?
 Oh che gran fatalità!
 Dar di peggio non si può...
 Ho di voi, di lor pietà.
 (*Così fan tutte*, I/3)

Die Arie ist eine typische Aria agitata mit einer durch Unterbrechungen wirkenden Gesangslinie, einem Alla breve-Takt im Allegro agitato und in f-Moll. Diese musikalischen Stilmittel kannte das Wiener Publikum aus diversen Seria-Works und konnte sie mit der Aria agitata assoziieren.⁵² Genauso deutlich müssen 1790 aber auch die parodistischen Anklänge gewesen sein, die in diesem Fall aber nicht aus einer Opera seria, sondern aus Da Pontes und Martín y Solers *Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà* stammen.⁵³

Rodney Farnsworth beschreibt die Situation wie folgt: „Two things can be derived from this comparison: it is not a matter of outright cribbing, nor is it a matter of mere influence.“ Farnsworth: „*Così fan tutte*“, S. 53.

⁵¹ Auf einer anderen Ebene kann man den Arientext, vor allem in seiner Nähe zu „È la fede delle femmine“, als chauvinistisch interpretieren, in dem Sinne das Don Alfonso die im vorherigen Rezitativ vorgetragenen Gefühle der beiden Frauen nicht ernst nimmt. In Fiordiligis direkter Reaktion „Stelle! per carità, signor Alfonso, // Non ci fate morir.“ würde sich dann ihr ihr Unverständnis gegenüber Don Alfonsos Aussagen ausdrücken.

⁵² John Platoff: „How original was Mozart? Evidence from Opera buffa“, S. 107. in: *Early music* 20/1 (1992), S. 105–117.

⁵³ Edmund J. Goehring: „The sentimental muse of Opera buffa“, S. 139–142, in: Mary Hunter / James Webster (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 115–145. *Una cosa rara* wurde zwar bereits vier Jahre zuvor uraufgeführt, erfreute sich aber in Wien einer solchen Beliebtheit, dass sie auch 1790, nur wenige Tage vor der Uraufführung von *Così fan tutte*, immer noch auf dem Spielplan stand. Vermutlich hat Mozart den Titel des Librettos, das Da Ponte ursprünglich nur *La scuola degli amanti* genannt hatte, in der späten Phase der Vertonung aufgrund des Erfolgs von *Una cosa rara* um *Così fan tutte* erweitert.

Nach der Mikroparodie in „Soave sia il vento“ (I/6), die Farnsworth in der Übertreibung der Vertonung des einzelnen, typisch sentimental-heroischen Wortes „sospiri“ erkennt,⁵⁴ folgt mit Fiordiligi „Come scoglio“ eine Arie, deren parodistischer Gehalt unklar ist. Im weitesten Sinne ist die Arie, dessen Vorlage wohl auf Ariostos Orlando furioso zurückführbar ist, im Bereich des Sentimentalen anzusiedeln,⁵⁵ und genau diese Sentimentalität wird wie nur wenige Szenen zuvor in Don Alfonsos „Vorrei dir“ parodistisch verhandelt. In der nächsten Szene (I/7) amüsiert sich Don Alfonso über die Reaktion der Frauen und bringt dies im Recitativo secco mit den Worten „...quante smorfie, // quante buffonerie“ zum Ausdruck, die wie die Reaktion von Guglielmo und Ferrando erneut die vorangegangene Referenz entlarven. Im Anschluss greift Don Alfonso erneut auf ein Zitat zurück, das im Uraufführungslibretto mit Anführungsstrichen markiert ist und an eine Passage in Sannazaros Schäferdichtung *Arcadia* (1504) erinnert. Die sowohl für die Pastorale als auch für die Seria typische, als Gleichnis verpackte Analogie wird hier verwendet, um abermals eine chauvinistische Aussage zu transportieren und von Mozart als Recitativo arioso vertont:

ALF Nel mare solca, e nell'arena semina
 E il vago vento spera in rete accogliere
 Chi fonda sue speranze in cor di femina.
 (*Così fan tutte*, I/7)

Eine charakteristische Seria-Parodie ist nur zwei Szenen später Dorabellas Aria di agitata „Smanie implacabili“ (I/9). Musikalisch ist die Arie noch mehr als Don Alfonsos „Vorrei dir“ eine klassische Rache-Szene: Auf das Recitativo accompagnato mit seinen starken orchestralen Gesten und tragischen Inhalt erklingt das Allegro agitato im Alla breve, der typischen Rache-Tonart e-Moll, den typischen Smania-Stilmitteln Ostinato, Crescendi und Decrescendi und einer verkürzten Sonatenform, in welcher Dorabella ihre Intention erläutert, jetzt definitiv und unwiederbringlich verrückt zu werden und sogar den Eumeniden zu lehren, wie man vor Entsetzen schreit. Die Parodie entwickelt sich also an dieser Stelle nicht wie in der ersten Szene aus einem komischen Kontext heraus, sondern entlarvt sich vielmehr durch die inhaltliche und musikalische Übertreibung als parodistische Version einer typischen Rachearie. So sind von den zwölf Zeilen sechs als *sdrucchiolo* gesetzt, was

⁵⁴ Farnsworth: *Così fan tutte*, S. 56.

⁵⁵ Goehring: *Three modes of Perception*, S. 224–225. Bei der Vorlage handelt es sich laut Goehring um die Stanza 61 des 44. Canto.

laut Mary Hunter zu viel für eine zornige Frau sei. Auch Dorabellas Unfähigkeit, auch nur das erste, eigentlich echt einfache, zweisilbige Wort „smanie“ zu artikulieren, ohne es durch eine Pause zu unterbrechen, sei selbst für höchst erzürnte Seria-Charaktere zu exzessiv.⁵⁶

Dorabella

Sma - nie im - pla

Violinen I

Violinen II

Bratsche

Basso Continuo

Dor.

ca - bi - li, che m'a - gi - ta - te

VI. I

VI. II

Br.

Bc.

Notenbeispiel 3.5: *Così fan tutte*.

Arie der Dorabella: „Smanie implacabili“ (I/9)

Neben den als *Drammi eroicomici* bezeichneten Werken existieren also auch andere komische Opern, die typische heroisch-komische Stilmittel wie Parodien der heroischen Oper und Gegenwartsbezüge nutzen. Gerade die Parodie des metastasianischen *Dramma per*

⁵⁶ Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 275–278. Siehe dazu auch Senici: *Rage arias*, S. 10 und im weiteren Sinne auch Hunter: *Some representations of Opera Seria in Opera Buffa*.

musica, tragischer Reformwerke und pastoraler Opern ist ein Phänomen, mit dem sich die komische Oper seit ihrer Frühzeit in Neapel immer wieder beschäftigt hat und die für sie immer wieder eine der wesentlichen komischen Mittel darstellt.⁵⁷ In Opern wie *Socrate immaginario* oder *L'albero di Diana* kommt mit den Anspielungen auf zeitgenössische Persönlichkeiten und Entwicklungen ein weiteres Element des *Dramma eroicomico* zum Tragen. Diese Allusionen sind zwar zumindest in *Socrate immaginario* auch satirischer Natur, im Gegensatz zu *Castis* Opern kann man jedoch keine im eigentlichen Sinne politische Ebene erkennen. Der politische Bezug entsteht allerdings durch die Reaktion der Verantwortlichen auf das Werk und ist für sich genommen einzigartig. Einzig die heroisch-komische Darstellung eines Helden oder Anführers, der an den an ihn gestellten Anforderungen scheitert, fehlt in den hier besprochenen Werken völlig.

Abgesehen vom fehlenden (Anti)-Helden ist es also schwierig bis unmöglich, das Wiener *Dramma eroicomico* von anderen komischen italienischen Opern abzugrenzen. Letztlich ist das Wiener *Dramma eroicomico* wie auch das *Dramma giocoso* oder die *Commedia per musica* also am ehesten als eine komische Spielart der italienischen Oper interpretierbar.

⁵⁷ Wie Clotilde Bertoni hervorgehoben hat, kann sogar das Metamelodramma als Oper über die Oper, die durch die Parodie der Gepflogenheiten der *Opera seria* und einzelner ihrer Werke inhärent intertextuell funktioniert, grundsätzlich als heroisch-komisch bezeichnet werden. Siehe Clotilde Bertoni: *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa: Nistri Laschi 1997, S. 215–272. Eine nähergehende Untersuchung dieser Zusammenhänge wäre von großem Interesse für sowohl die Forschung über das Metamelodramma wie auch über das *Dramma eroicomico*, die sich beide in den großen Kontext der komischen italienischen Oper einfügen.

4 INSTITUTIONELLE UND PERSONELLE VORAUSSETZUNGEN

„P: S: ich versichere sie, daß hier ein Herrlicher ort ist – und für mein Metier der beste ort von der Welt. – das wird ihnen Jeder = man sagen.“¹

Mozarts Post-Scriptum an seinen Vater kann als paradigmatische Situationsbeschreibung der italienischen Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Wien verstanden werden, das vielfach als eines der innovativsten und schöpferischsten Opernzentren außerhalb Italiens bezeichnet worden ist. Ein wesentlicher Grund für die dieser Behauptung zugrunde liegende Entwicklung war die Territorial- und Heiratspolitik der Habsburger, aufgrund derer viele italienische Intellektuelle, darunter natürlich auch zahlreiche Operschaffende, in Wien ansässig wurden.² Mit Literaten wie Apostolo Zeno oder Pietro Metastasio waren bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Spitzenkräfte der italienischen Librettistik für die Wiener Oper tätig. Ihre in ganz Europa rezipierten Libretti beeinflussten die Entwicklung der Gattung maßgeblich, waren aber einem höfischen Zeremoniell verschrieben, das spätestens mit dem Tode von Maria Theresia immer mehr aus der Mode kam.³

Aber auch die Theaterpolitik des Habsburger Hofes, die einen wesentlichen Bestandteil nicht erst des aufgeklärten Absolutismus von Joseph II ausmachte, bot einen exzellenten Nährboden für die Erneuerungstendenzen der italienischen Operndramaturgie und führte zu einem Zusammentreffen verschiedener Theaterformen und -traditionen sowohl aus Deutschland, Frankreich als auch Italien. In diesem kulturellen Klima konnten beispielsweise Calzabigi und Gluck ihre sogenannte Reform der ersten italienischen Oper entfalten, die sich als Abkehr von der spätbarocken metastasianischen Oper manifestierte und maßgeblich an der französischen Oper orientiert war. Seit etwa 1770, nur kurz unterbrochen von den

¹ Brief von Wolfgang Amadeus Mozart (Wien) an Leopold Mozart (Salzburg) vom 4. April 1781. Siehe hierzu die Online-Edition der Mozart-Briefe und Dokumente der Stiftung Mozarteum Salzburg, <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1152&cat=3>, zuletzt abgerufen am 04. November 2020.

² Siehe hierzu beispielsweise Alfred Noé: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*. Teil 1: *Von den Anfängen bis 1797*, Böhlau: Wien 2011.

³ Es sei auf die Einleitung (S. 13–25) in Otto Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*. Wien: Böhlau 1970 verwiesen, das zwar ein halbes Jahrhundert alt, aber immer noch ein Standardwerk ist. Für eine neuere, wenngleich auch allgemeinere Darstellung der Problematik siehe zum Beispiel Elena Sala di Felice: „Maria Teresa e l’opera“, in: Pierre Béhar u.a. (Hrsg.): *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunstschlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, Hildesheim u.a. (Olms) 2011, S. 91–122.

Nationaltheaterbestrebungen von Joseph II. in den Jahren 1776 bis 1783, brachte aber auch die komische italienische Oper am Wiener Hof neue Impulse hervor, die die Entwicklung der Gattung europaweit maßgeblich beeinflussten. Aufschluss über das künstlerisch innovative Klima an den Wiener Opernhäusern gibt dabei nicht nur die Anzahl der Opere buffe, die Mary Hunter für den Zeitraum zwischen 1770 und 1790 auf mindestens 128 beziffert,⁴ sondern auch die dramaturgischen Neuerungen der einzelnen Werke.

Eine dieser Entwicklungsstränge ist das *Dramma eroicomico*, das in Wien in den Jahren 1772 bis circa 1800 sein erstes und vielleicht wichtigstes Wirkungszentrum hatte. Im folgenden Kapitel sollen zuerst einige institutionelle und personelle Voraussetzungen für das spezifisch wienerische *Dramma eroicomico* erläutert werden. Ausgehend von einer Bestandsaufnahme der Habsburger Kulturpolitik und ihren Einflüssen auf die Entwicklung der Oper in Wien soll auf zwei der wichtigsten diese Entstehung betreffenden Persönlichkeiten eingegangen werden, nämlich die Textbuchdichter Giovanni de Gamerra und Giambattista Casti, die sich für die meisten Vorwürfe für Opern dieses Typus verantwortlich zeichneten. Damit soll der Tatsache Rechnung getragen werden, dass sich die deutschsprachige Opernforschung bisher nur am Rande mit diesen beiden Librettisten beschäftigt hat, die ohne Zweifel zur Speerspitze der nachmetastasianischen Librettistik gezählt werden müssen. Diese beiden Unterkapitel fußen dabei auf der Annahme, dass neben der künstlerischen Situation am Wiener Hof auch die Biographien und das weitere Werkschaffen von Casti und de Gamerra eine notwendige Voraussetzung für das Verständnis ihrer heroisch-komischen Libretti ist.

⁴ Mary Hunter: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A poetics of Entertainment*, Princeton: Princeton University Press 1999, S. 6.

4.1 VON MARIA-THERESIA BIS FRANZ II./I.: DIE ENTWICKLUNG DER OPERA BUFFA IN WIEN

Als Hauptstadt des Habsburger Reichs war Wien insbesondere im achtzehnten Jahrhundert Epizentrum zahlreicher opernhistorischer Entwicklungen und sogenannter Reformen¹, deren Folgen und Effekte auf ganz Europa ausstrahlten. Die künstlerischen Voraussetzungen, die sich in Wien boten und die die dramaturgischen Neuerungen in mannigfaltiger Art und Weise beeinflussten, waren durch zahlreiche kultur- und gesellschaftspolitische Entwicklungen geprägt. Ihre Erörterung dient dem Ziel, ein tiefergehendes Verständnis der Entstehungssituation, Bedeutung und Wirkung des *Dramma eroicomico*, das durchaus zu Recht als Fortführung dieser speziell wienerischen Entwicklung bezeichnet werden kann, zu erlangen.

Die Periode zwischen dem Ende von Durazzos Tätigkeit als Impresario und Musikgraf 1764 beziehungsweise dem Tod von Franz I. Stephan 1765 und den josephinischen Theaterreformen 1776 ist durch eine Reihe meist zügig wechselnder Theaterintendanten gekennzeichnet, die wie gewohnt Ballette, Opern und Sprechtheater auf die Bühne brachten, sich allerdings aufgrund finanzieller Schwierigkeiten nie lange halten konnten.² Der Hof zahlte den *Teatri privilegiati* eine fixe Summe für die Aufführung von Gelegenheitswerken und Festopern, den Rest des Jahres konnten die Impresari auf eigenes Risiko und auf eigene Rechnung Opern nach ihrem eigenen Belieben aufführen, die sie durch Publikums-einnahmen und private Geldgeber finanzieren mussten. Neben dieser finanziellen Abhängigkeit von Financiers und dem Publikum, die sich auch maßgeblich auf den Spielplan und die künstlerische Qualität der Aufführungen auswirkte, waren die Theaterunternehmer zahlreichen institutionellen Rahmenbedingungen des Wiener Hofes unterworfen, der durch eine Reihe von Restriktionen die größtmögliche Kontrolle über seine Theater – sie waren schließlich nur verpachtet und gehörten weiterhin dem Hof – und deren Repertoire und Personal

¹ Die Tendenz der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Thematik geht bereits seit einigen Jahrzehnten dahin, insbesondere in Bezug auf Glucks italienische, wienerische Werke eher von lokalen und in einem spezifischen Umfeld entstandenen Erneuerungsbestrebungen anstatt von Reformen eines einzelnen Komponisten wie Gluck zu sprechen. Siehe hierzu beispielsweise Reinhard Strohm: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshafen: Heinrichshofen 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 308–11. Wenn in der Folge von „Reformwerken“ gesprochen wird, dann ausschließlich, um den Werkkorpus von Glucks und Calzabigis Wiener Werken zu definieren, und nicht, um eine bestimmte reformatorische Absicht oder Wirkung zu implizieren.

² John A. Rice: „Vienna under Joseph II and Leopold II“, S. 134, in: Neal Zaslaw (Hrsg.): *The classical era: from the 1740s to the end of the 18th century*, Basingstoke u.a.: Macmillan 1989 (Man & music 5), S. 126–165.

behalten wollte.³ Der Musikgraf war zwar offiziell die höchste Theaterkontrollinstanz,⁴ der Hof wurde von den Beteiligten aber als höchste Autorität anerkannt und hatte bei allen wesentlichen Entscheidungen das letzte Wort.⁵

4.1.1 DIE ANFÄNGE DER WIENER OPERA BUFFA UNTER MARIA THERESIA

Maria Theresia hatte 1766 dem ersten ihrer Impresari, dem Ballettmeister Franz Hilverding, den Auftrag gegeben, nur Werke aufzuführen, „die einer kayserlich-königlichen Hauptstadt würdig seyn“.⁶ Hilverding, der beide Hoftheater pachtete, musste zwar die verhältnismäßig teure französische Oper und die Opera seria weiterhin anbieten, konnte sie in den Spielplänen aber zugunsten der weniger aufwändigen und kostenintensiven, dafür aber publikumstauglicheren *Drammi giocosi* und des zeittypischen Wiener Volkstheaters zunehmend reduzieren. Trotz des Fortgangs vieler Buffa-Interpret*innen wurden in Wien in dieser Spielzeit verhältnismäßig viele *Drammi giocosi* aufgeführt; Gassmanns *Il viaggiatore ridicolo* (1766) auf ein Libretto von Carlo Goldoni zählt zu einer der ersten für Wien geschriebenen *Opere buffe* und markiert einen Paradigmenwechsel und den Beginn der Etablierung des *Dramma giocoso* in Wien. Zu seinem Antritt wurde Hilverding ebenfalls verpflichtet, die bestehenden Verträge mit der deutschen Schauspieltruppe und anderen Einzelpersonen wie Marco Coltellini oder Florian Leopold Gassmann zu übernehmen.⁷ In Hilverdings Amtszeit fiel auch Gassmanns Abreise nach Venedig, von wo aus jener mit seinem neuen Lehrling Antonio Salieri zurückkehrte.

1767 überließ Hilverding seine Pachtverträge seinem Nachfolger Giuseppe D’Afflisio, der wie bereits Hilverding einige der bestehenden Mitarbeiterverträge übernehmen musste. Es ist bemerkenswert, dass zum Anlass der im September 1767 stattfindenden Feierlichkeiten zur Hochzeit von Ferdinand von Bourbon mit Maria Amalia von Österreich im Kärntnerthortheater Chiaris und Galuppi’s *Dramma giocoso per musica Il marchese villano* (Venedig 1762) auf die Bühne kam, während zeitgleich im Burgtheater Metastasio’s und

³ Rice: *Antonio Salieri*, S. 34–35.

⁴ Gustav Zechmeister: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747–1776*, Wien: Böhlau 1971, S. 79.

⁵ Zechmeister: *Die Wiener Theater*, S. 81–82. Mit zunehmenden finanziellen Schwierigkeiten wuchs das Misstrauen des Hofes gegenüber den Impresari, was unmittelbar in den Wunsch nach noch mehr Kontrolle in allen Belangen mündete. Im Gegensatz zu seiner Mutter Maria Theresia ließ jedoch Joseph II den Theaterpächtern, zumindest zu Anfang, noch mehr Freiheiten.

⁶ Zit. nach Franz Hadamowsky: *Wien – Theatergeschichte: von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien: Jugend & Volk 1988, S. 220.

⁷ Zechmeister: *Die Wiener Theater*, S. 273–274.

Hasses *Dramma per musica Partenope* uraufgeführt wurde.⁸ Dies bedeutet nicht nur das erste Mal, dass in Wien in beiden Opernhäusern gleichzeitig an einem Abend italienische Oper, und noch dazu eine *Opera seria* und eine *Opera buffa*, auf die Bühne kamen; vermutlich ist dies auch die erste höfische Hochzeit in Wien, in deren Rahmen ein *Dramma giocoso* aufgeführt wurde.

In die Zeit des *Impresariotheaters* fällt der allmähliche Paradigmenwechsel weg von französischer Oper und *Opera seria* hin zur *Opera buffa*. In den Anfangsjahren hatte die *Opera buffa* im Gegensatz zum deutschen und französischen Theater neben den einzelnen *Impresari* in Wien keine weiteren wichtigen Förderer,⁹ konnte sich aber in weiterer Folge die Unterstützung wesentlicher Teile des Wiener Adels sichern konnte. Unter der Leitung der *Impresari* kam es zu einem allmählichen Anstieg sowohl von Aufführungen aus Italien importierter als auch für Wien geschriebener *Drammi giocosi per musica*.¹⁰ Noch war die *Opera buffa* aber im Gegensatz zu anderen Theaterformen lange nicht so präsent auf den Wiener Spielplänen.¹¹ Durazzo selbst hatte, finanziert durch den Wiener Hof und gestützt durch Franz II./I. und Staatskanzler Kaunitz und seinem persönlichen Geschmack folgend, sein Augenmerk noch auf französische Opern legen können, deren Kosten die Einnahmen im Regelfall deutlich übertrafen. Auch der siebenjährige Krieg (1756–1763) zollte den österreichischen Staatskassen erheblichen Tribut, so dass der die Opernhäuser mitfinanzierende Kaiserhof neben den stehenden französischen und deutschen Ensembles kein Geld für eine *Buffa*-Truppe und die regelmäßige Kommission neuer *Buffa*-Opern ausgeben konnte. Die *Impresari*, die Durazzo folgten, etablierten die *Opera buffa*, die bei weitaus geringeren Produktionskosten deutlich mehr Besucher anzog, aus unternehmerischen Gründen schnell als eine Alternative zur französischen Oper und *Opera seria*, die übrigens auch von Joseph

⁸ Zechmeister: *Die Wiener Theater*, S. 289.

⁹ In Wien waren starke Einflüsse verschiedener Adliger auf die Theaterlandschaft wahrzunehmen. So propagierte zum Beispiel eine Gruppe aufgeklärter Adliger um Sonnenfels, der später auch Leiter der Wiener Zensurbehörde werden sollte, ein deutschsprachiges Nationaltheater, während Kaunitz und seine frankophilen Anhänger die französische Oper präferierten und förderten. Die Einflussnahme dieser verschiedenen Gruppierungen war für die Spielplangestaltung von wesentlicher Wichtigkeit, da sie finanzkräftig genug zum Erwerb beziehungsweise zur Miete von Theaterlogen waren; dementsprechend hatten sie auch einen gewissen Einfluss auf die Programmgestaltung. Für die komische italienische Oper gab es jedoch, soweit bekannt, keine wesentlichen Förderer; ihr Aufstieg ist hauptsächlich dem allgemeinen Publikumsgeschmack und den wirtschaftlichen Entscheidungen der Theaterimpresari geschuldet.

¹⁰ 1768 wurde auch im Schloss Esterházy das Operntheater eröffnet, in welchem ebenfalls regelmäßig *Opere buffe* gegeben wurden. Zur Oper in Esterházy siehe beispielsweise Dénes Bartha / László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest: Verlag der ungarischen Akademie 1960 und hier insbesondere das erste Kapitel („Einleitung“, S. 15–31) sowie das zweite Kapitel („Die Esterházy-Opernsammlung“, S. 32–44).

¹¹ Siehe hierzu beispielsweise Daniel Heartz: „Goldoni, *Opera buffa*, and Mozart's advent in Vienna“, S. 25, in: Mary Hunter / James Webster (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 25–49.

II nicht sehr geschätzt wurde,¹² im Spielplan. Bisher waren komische italienische Werke in Wien durch Wandertruppen aufgeführt worden, was regelmäßige Aufführungen deutlich erschwerte. Dies änderte sich allerdings durch die Einführung eines italienischen Ensembles durch (vermutlich) Sporek, der zuvor die französische Truppe entlassen und nun das Geld für die Neuverpflichtung italienischer Sänger*innen zur Verfügung hatte.¹³ In den Anfangsjahren der Wiener Opera buffa gab es allerdings keine dauerhafte und durchgängig aktive Buffa-Truppe mit einer konstanten Besetzung, sondern nur einen „harten Kern“ an Sänger*innen. Hauptsächlich aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten der einzelnen Impresari wurden immer wieder Darsteller*innen gekündigt wurden und, spätestens unter dem nächsten Impresario, neue Darsteller*innen verpflichtet, um das Ensemble wieder aufzustocken.¹⁴ Durch diese ständigen Personalwechsel war zwar keine konstante sängerische oder darstellerische Qualität gewährleistet, was aber einer Etablierung der Opera buffa in Wien – parallel zu ihrem Aufstieg im Rest Europas – als führender Operngattung nicht im Wege stand. In den kommenden Jahrzehnten verdrängte sie die französische Oper¹⁵ und zum großen Teil auch die Opera seria¹⁶ von der Bühne, entwickelte sich unter Gassmanns musikalischer Direktion zur einzigen Konstanten in der Wiener Theaterlandschaft und war oftmals sogar die einzige Opernform, die das Wiener Publikum zu sehen bekam.¹⁷

¹² Hertz: „Haydn, Mozart and the Viennese School“, S. 25. Hertz verbindet diese Feststellung mit einer Anekdote datierend in das Jahr 1772 aus Charles Burney: *The present state of Music in Germany, The Netherlands and United Provinces: Or, the Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, Bd. 1, London: Becket 1773, S. 366–367: „[...] there is no serious opera either at the court or public theatre. [...] during the reigns of the late emperors, from the first years of Leopold to the middle of the present century, there used to be operas at the expense of the court, written, composed, and performed, by persons of the greatest abilities that could be assembled from all parts of Europe: but the frequent wars, and other calamities of this country, have so exhausted the public treasure, and impoverished individuals, that this expensive is now, to my mind, more honored in the breach, than observance.“ Hertz merkt an: „Had he [e.g. Charles Burney] met Joseph II and discussed the issue with him, Burney would have left that ostentatious display was as much of an anathema to this prince as it had been an object of glory to his grandfather.“ Hertz: „Haydn, Mozart and the Viennese School“, S. 25.

¹³ Rice: *Antonio Salieri*, S. 43.

¹⁴ Rice: *Antonio Salieri*, S. 52.

¹⁵ *Theatralkalender von Wien für das Jahr 1772: Verfasset von einigen Liebhabern der deutschen Schaubühne*, Wien: Kurtzböck 1772, S. 82: „Es [die französische Oper] hat sich lange in Wien erhalten, auch liebte man einmal sehr ihre Operetten [Opéra comique], und ihre Musik; die wälsche Opera buffa verdrang sie. [...] Die französischen Schauspieler verlassen künftige Fasten unsere Stadt, weil man sie seit langer Zeit kennet.“

¹⁶ Bereits ab circa 1750 war die Opera seria in Wien auf dem Rückgang; es gab zwar immer noch sporadisch Aufführungen, aber keine feste Truppe, so dass für Produktionen also immer auswärtige Sänger engagiert werden mussten. Hertz: „Haydn, Mozart and the Viennese School“, S. 26.

¹⁷ Rice: *Antonio Salieri*, S. 42–43.

Zu Beginn der 1760er wurden noch zumeist aus Venedig importierte Werke nach Goldonis Libretti aufgeführt, aber auch Gassmann¹⁸, der vermutlich von Durazzo zur Unterstützung der Ballettmusikproduktionen aus Italien nach Wien geholt und 1764 als Glucks Nachfolger zum Hof- und Kammerkompositeur ernannt worden war,¹⁹ sowie auch sein Schüler Salieri²⁰ steuerten dem Spielplan ab 1765 respektive 1770 eigene Operen bei. Die Texte dieser Werke stammten wie schon bei den importierten Werken überwiegend von Goldoni, dessen Dramaturgie nicht nur die ab Anfang des Jahrzehnts entstandenen Operen nach Libretti anderer Librettisten, sondern ganz allgemein die Entwicklung der Opera buffa in Wien maßgeblich beeinflusste. Besonders populäre Opern wie Piccinnis und Goldonis *La Cecchina, ossia la Buona figliuola* (Rom 1760) wurden teilweise sogar mehrfach gegeben.²¹ Gegen Ende des Jahrzehnts finden sich dann einige Werke italienischer Buffa-Komponisten wie Sacchini, Sarti oder Guglielmi auf den Wiener Spielplänen, die auf der Durchreise für Wien neue Drammi giocosi schrieben.²²

In seinem Standardwerk *Antonio Salieri and Viennese Opera* arbeitet John A. Rice mehrere für die frühe Wiener Opera buffa typische Merkmale heraus, die zwar viele Eigenschaften von Goldonis Libretti aufweisen, in einigen Aspekten aber von ihnen abweichen. Grundsätzlich sind auch die Wiener komischen italienischen Opern dreiaktig mit einer vorangestellten, dreisätzigen Sinfonia und die Akte abschließenden Finali und haben ein

¹⁸ Ab 1766 schrieb Gassmann regelmäßig (fast jedes Jahr) eine komische Oper für Wien, wenn nicht anders angegeben nach Texten von Goldoni: 1766 das *Dramma giocoso Il viaggiatore ridicolo*, 1767 das *Dramma giocoso L'amore artigiano*, 1768 das *Dramma giocoso La notte critica*, 1769 die metatheatrale *Commedia per musica L'opera seria* auf ein Libretto von Calzabigi, 1771 das *Dramma giocoso Il filosofo innamorato*, 1771 das *Dramma giocoso Le pescatrici*, auch 1771 einen Akt von Lorenzis *Commedia Don Quischott von Mancia*, zu der Paisiello die anderen beiden Akte zusteuerte. 1771 vertonte er Marco Coltellinis Bearbeitung von Goldonis *Il filosofo innamorato*, Boccherinis *Commedia per musica I rovinati* und *Dramma giocoso Le pescatrici* und 1773 schließlich Bocherinis *Dramma giocoso La casa di campagna*.

¹⁹ Hertz: „Haydn, Mozart and the Viennese School“, S. 408–409.

²⁰ Hatte Salieri zu Beginn seiner Karriere hauptsächlich importierte italienische Opern bearbeitet und Einlagenarien geschrieben, markiert die erste vollständig überlieferte Oper seinen Beginn als Komponist vollständig eigener Operen: 1770 vertonte er Boccherinis *Commedia per musica Le donne letterate*, 1771 Boccherinis *Divertimento teatrale Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, 1772 Boccherinis *Commedia per musica La fiera di Venezia* und Petrosellinis *Dramma giocoso Il barone di Rocca Antica* sowie sein erstes *Dramma eroicomico La secchia rapita* auf Boccherinis Libretto. 1773 folgte die Vertonung von Poggis Bearbeitung von Goldonis *Dramma giocoso La locandiera*, 1774 von Goldonis *Dramma giocoso La calamità de' cuori* und 1775 von de Gamerras *Commedia per musica La finta scema*.

²¹ Zechmeister belegt Aufführungen von *La Cecchina* 1764 in Laxenburg, 1766 in sowohl französischer wie auch deutscher Übersetzung im Kärntnertheater und erneut eine längere Aufführungsreihe in der Originalsprache 1768 im Kärntnertheater. Zechmeister: *Die Wiener Theater*, S. 308. Siehe auch Michele Calella: „La buona figliuola“ für die „Teatri Privilegiati“. Anmerkungen zur frühen Rezeption der Opera buffa“, in: Jutta Bungardt u.a. (Hrsg.): *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, Wien u.a.: Böhlau 2009, S. 149–170.

²² Siehe hierzu beispielsweise die detaillierte Rekonstruktion der Spielpläne der entsprechenden Jahre in Zechmeister: *Die Wiener Theater*, S. 399–562.

ähnliches Verhältnis von Arien zu Ensembles von 3:1.²³ Die in den 1780er Jahren zu beobachtende Tendenz hinsichtlich einer musikalischen Kontinuität innerhalb der Verbindung von orchesterbegleiteten Nummern und Rezitativen in den Wiener Opere buffe hat in diesen Jahren ihren Ursprung; vor allem Gassmann hat viel zu dieser Entwicklung beigetragen.²⁴ Abseits der für die Gattung typischen Parti buffe und Parti caricate war die bei Goldoni übliche Verwendung von Parti serie in Wien offenbar nicht üblich;²⁵ in einigen von Gassmanns komischen italienischen Opern oder in der von Mozart neu vertonten, auf Anregung Josephs II entstandenen, aber in Salzburg uraufgeführten *La finta semplice* (1769) treten sie augenscheinlich gar nicht in Erscheinung.²⁶ In typischen Drammi giocosi sind die Arien des Seria-Pärchens üblicherweise als Da capo- oder als Dal segno-Formen vertont, die von Wiener Buffa-Komponisten, wenn sie Arien für Parti serie schrieben, nur relativ selten eingesetzt wurden. Auch dies führt dazu, dass der Unterschied zwischen den Parti serie und den anderen Handelnden marginalisiert wird.²⁷ Die Charaktere mit der höchsten sozialen Stellung sind oftmals stilistische Mischformen, die neben Seria-Eigenschaften auch komische Facetten aufweisen. Die Integration von Seria-Charakteren in Buffa-Werke und insbesondere ihre sukzessive Auflösung ist zwar typisch für das *Dramma giocoso per musica*,²⁸ diese Auflösung fand aber in Wien prinzipiell einige Jahre früher als in Italien statt.²⁹ Die diesem Verfahren inhärente Parodie nimmt die parodistischen Seria-Momente des Wiener *Dramma eroicomico* auffällig vorweg. Ein weiteres typisches Merkmal Wiener Opere buffe ist der deutlich wahrnehmbare Einfluss der *Opéra comique*, die am Burgtheater und Kärntnerthortheater viele Jahre intensiv gepflegt wurde, und die sich zum Beispiel im Vaudeville-Finale oder in französisch-sprachigen Rollen niederschlägt.³⁰ Trotz der vielfältigen Versuche und mit Sicherheit guten und innovativen Ansätze, die auch die Opera Buffa in Wien in diesen Jahren charakterisiert, sticht allerdings keines der Werke besonders aus der Masse andernorts entstandener Werke heraus; dies sollte erst ab 1784, dann aber vermehrt, der Fall sein.

²³ Rice: *Antonio Salieri*, S. 68–69.

²⁴ Ebd., S. 102–103.

²⁵ Ebd., S. 88.

²⁶ Ebd., S. 89–90.

²⁷ Ebd., S. 91.

²⁸ Sabine Henze-Döhring: *Opera seria, Opera buffa und Mozart's Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1986 (Analecta Musicologica 24), S. 85–103.

²⁹ Rice: *Antonio Salieri*, S. 91.

³⁰ Siehe hierzu beispielsweise Bruce Alan Brown: „Lo specchio francese: Viennese Opera buffa and the legacy of French theatre“, in: Mary Hunter / James Webster (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 50–81.

4.1.2 DIE HOCHPHASE DER WIENER OPERA BUFFA UNTER JOSEPH II.

Das Jahr 1776 bedeutete für das Wiener Theaterleben einen drastischen Einschnitt: Noch bevor Joseph II. 1780, nach dem Tod seiner Mutter, zum alleinigen Kaiser gekrönt wurde, übernahm er die Verantwortung für die Wiener Theater, löste die Verträge mit den Impresari und allen Truppen außer der deutschen auf und etablierte das Burgtheater als deutschsprachiges Nationaltheater. Das Deutsche Nationaltheater wies in seiner grundsätzlichen Ausrichtung auch auf zwei Aspekte der späteren Josephinischen Reformen hin: Das französische Theater, das Ballett und später auch die Opera buffa waren mithin die präferierten Theaterformen des Adels, dessen Stellung Joseph II. mittels seiner Reformen sukzessive zu schwächen versuchte; daneben versuchte der Kaiser, die deutsche Sprache im ganzen Reich als gleichzeitig administrativen und kulturellen Standard durchzusetzen. Letztlich waren es wohl auch finanzielle Gründe, die zum Nationaltheater führten: Die deutsche Truppe war die günstigste und das Burgtheater, in welchem die Truppe fortan spielen sollte, war im Unterhalt billiger als das Kärnterthortheater.

Schon unter Maria Theresia und erst recht unter Joseph II. entwickelte sich Wien sukzessive zu einem Zentrum der europäischen Aufklärung.³¹ Im Weltbild des aufgeklärten Absolutismus hatten die Kultur, die unterschiedlichen Künste und damit auch das Theater zwei Bedingungen zu erfüllen, nämlich zum einen die Unterhaltung des Volks und zum anderen dessen Erziehung unter moralischen Gesichtspunkten. Das Theater war also im Grunde ein sozialpolitisches Instrument,³² dessen Reformen damit unmittelbare Auswirkung auf die Wiener Gesellschaft haben mussten.³³

Die Reaktionen zum offiziellen Ende der italienischen Oper und des Balletts – wenn in den Teatri privilegiati kein deutsches Theater gespielt wurde, konnten beide Bühnen von jedermann gemietet und auch andere Stücke gespielt werden, soweit sie von der Zensur approbiert wurden – fielen überwiegend negativ aus. Das Deutsche Nationaltheater war aber so erfolgreich, dass die Finanzierung der deutschen Truppe auch über das erste Jahr hinaus gesichert wurde und Wien sich in der Folge als Zentrum des deutschsprachigen Theaters

³¹ Für den aufgeklärt-absolutistischen, von vielfältigen und weitreichenden Reformen geprägten Regierungsstil von Joseph II. hat die Forschung das gängige Schlagwort Josephinismus geprägt. Eine gute, wenngleich in einigen Teilen auch etwas zu knappe Einleitung zu Joseph II., seinem Regierungsstil und seinen Reformen bieten die Kapitel 3 bis 5 in Helmut Reinalter: *Joseph II.: Reformen auf dem Kaiserthron*, München: Beck 2011, S. 20–58.

³² Link: *The National Court Theatre*, S. 1

³³ Rice: „Vienna under Joseph II and Leopold II“, S. 134.

etablierte. Auf den Spielplänen stand zu Anfang hauptsächlich deutsches regelmäßiges Sprechtheater, wohingegen Opern und Ballette, die immer auf auswärtige Darsteller angewiesen waren, nur selten gegeben wurden. Joseph II. musste sich aber bald dem politischen Druck seines Adels beugen, so dass seine Administration bereits 1778 eine Operntruppe anwarb, die allerdings hauptsächlich Singspiele, also deutschsprachige Opern mit gesprochenen Dialogen, zum Besten gab.

Je abwechslungsreicher, komplexer und länger die Singspiele des Wiener Nationaltheaters wurden, je mehr Einflüsse anderer Opernformen sie also übernahmen, desto mehr Erfolg war ihnen im Regelfall beschieden.³⁴ Schließlich konnte sich das Nationaltheater aber nicht durchsetzen, was neben der im Verhältnis zur italienischen und französischen Oper teils inferioren Qualität auch am zweiten wesentlichen Aspekt der Josephinischen Theaterreform, nämlich der Schauspielfreiheit lag. Die Schauspielfreiheit ermöglichte es Privatpersonen, in den Vorstädten eigene Theater zu errichten und zu betreiben, ohne vorher das Privileg des Hofes erhalten zu müssen. In diesen Vorstadttheatern wurden weiterhin typische Stücke der Alt-Wiener Volkstheatertradition aufgeführt, die wesentlich komischer waren und dementsprechend mehr Publikum anzogen. Darüber hinaus konnten die Teatri privilegiati, wenn gerade kein deutsches Theater oder Singspiel gespielt wurde, auch von privaten Theaterveranstaltern für die Aufführung anderer Werke gemietet werden, so dass auch die Opera buffa und vorwiegend französisches Ballett in den Jahren 1776 bis 1783 nie gänzlich von den Wiener Bühnen verschwand.³⁵ Trotz des hehren Ziels Josephs II., das deutschsprachige Theater als einzige Theaterform zu etablieren, konnte die Wiener Oberschicht also immer noch Opera buffa-Aufführungen besuchen.³⁶ Als das Singspiel 1783 aufgrund mangelndem künstlerischen und finanziellen Erfolgs eingestellt werden musste,³⁷

³⁴ Ebd., S. 121–126.

³⁵ Mary Hunter konnte nachweisen, dass sich die Opera buffa im Kärnterthortheater mindestens bis 1779 regelmäßig im Spielplan hielt; offenbar wurde die Bühne bis zu diesem Zeitpunkt häufiger von Wandertruppen gemietet, die hier montags und mittwochs italienische bis zu diesem Zeitpunkt wurden hier montags und mittwochs Werke von Wandertruppen aufgeführt. Siehe Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 7 und Appendix 11, Anmerkung 11.

³⁶ Elizabeth Manning berichtet, dass selbst der Direktor des Deutschen Schauspiels, Graf Orsini-Rosenberg, ein eingeschworener Gegner des Singspiels gewesen sei. Siehe Abschnitt *Deutsches Singschauspiel in Wien*, S. 141, in: *Berlinische Musikalische Zeitung* 36 (1793), Berlin: Verlage der neuen Musikhandlungen 1793, S. 141–142, zit. in Elizabeth Manning: *The Nationalsingspiel in Vienna from 1778–1785*, Dissertation University of Durham 1975, S. 198.

³⁷ Die Singspielperiode war allerdings auch kein finanzielles Desaster wie die ihr vorausgehende Impresariophase; abgesehen von einer anfänglichen finanziellen Unterstützung des Hofes in Höhe von 24.000 fl. trug sich das Burgtheater, das aber auch nur eine Truppe beschäftigte, vollständig selbst. Link: *The National Court Theatre*, S. 2.

wurde umgehend eine neue Buffa-Truppe verpflichtet.³⁸ Dieser Zeitpunkt markiert den Beginn des Siegeszugs der komischen italienischen Oper in Wien, das in der Folge zum wichtigsten Zentrum der Opera buffa nördlich Italiens werden sollte.

Der Erfolg der Opera buffa auf den Wiener Opernbühnen korreliert grob mit dem Jahrzehnt, in dem Joseph II. nach dem Tod seiner Mutter 1780 als Alleinherrscher an der Spitze des Habsburger Imperiums stand. Joseph II. behielt auch ab 1783, nachdem er seine Idee des Nationaltheaters in Wien gescheitert sah, die Kontrolle über die Theater; er involvierte sich meist sogar recht intensiv, insbesondere was die Faktoren des Repertoires, und hier insbesondere des Genres oder spezifischer Werke einzelner bestimmter Komponisten, und die Sänger*innen anging. So ließ er sich beispielsweise bereits 1780 und dann erneut 1783 einige Partituren – alle von ihnen waren explizit komische Werke – von Paisiello aus Sankt Petersburg schicken, den er 1780 vor Ort hatte kennenlernen können und dessen *La finta amante* zum Anlass seines Besuchs komponiert wurde.³⁹ Auch suchte er auf seinen Italienreisen in den dortigen Opernhäusern immer wieder nach guten Sänger*innen zur Ergänzung oder Verbesserung seines Wiener Ensembles.⁴⁰ Trotzdem er zuvor noch das deutsche Theater als Nationaltheater propagiert und umzusetzen versucht hatte, präferierte Joseph II. selbst komische italienische Opern.⁴¹ Die Opera seria stellte für ihn ein „spectacle si ennuyant que je ne crois pas pouvoir jamais en faire usage“⁴² dar, das ihn vielleicht zu sehr an seinen Vater Franz I. erinnerte, welcher die tragische italienische Oper präferiert hatte; auch für das deutsche Theater und Singspiel konnte er keine ausgeprägte Leidenschaft entwickeln. Die Wiener Aristokratie zog wie auch Joseph II. die Buffa dem Singspiel vor, und da sie nach wie vor den größten Teil des Publikums stellte, entwickelte sich die komische italienische Oper während der Dekade von Josephs II. Regentschaft zur populärsten und wirtschaftlichsten Musiktheaterform in Wien und damit gleichzeitig zur wichtigsten höfischen Unterhaltung.⁴³

³⁸ Der Erfolg dieser Unternehmung führte ironischerweise 1785 zu einer Wiedereinführung des Wiener Singspiels.

³⁹ Christine Villinger: ‚*Tu mi vuoi corbellar*‘. *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*, Tutzing: Schneider 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40), S. 97.

⁴⁰ Rice: *Antonio Salieri*, S. 256.

⁴¹ Manning: *The Nationalsingspiel*, S. 25–26.

⁴² Brief von Joseph II. (Versailles) an Wenzel Anton Graf von Kaunitz-Rietberg (o.O.) vom 31. Juli 1781, S. 101, in: Adolf Beer (Hrsg.): *Joseph II., Leopold II. und Kaunitz. Ihr Briefwechsel*, Wien: Braumüller 1873, S. 100–102.

⁴³ Gallarati: *Musica e maschera*, S. 155. Die neue Stellung der Opera buffa wurde auch dementsprechend wahrgenommen und rezipiert; bis 1783 wird die Wiener Opera buffa fast gar nicht in schriftlichen Berichten und wissenschaftlichen Kommentaren erwähnt (nur einmal im *Theatralalmanach von Wien für das Jahr 1773, Verfasset von einigen Liebhabern der deutschen Schaubühne*, Wien: Kurzbeck 1773 wird kurz darauf einge-

Zwischen 1783 und 1790 wurden in Wien 62 unterschiedliche Opern buffe gespielt, wovon 23, also circa jedes dritte Werk, neu für Wien geschrieben wurden.⁴⁴ Die hohe Qualität der Werke lässt sich auf mehrere Ursachen zurückführen. Zum einen hatte Joseph II. für seine neue, eher auf Buffa als auf Seria spezialisierte Operntruppe nur die besten Kräfte verpflichten lassen.⁴⁵ Dies wirkte sich nicht nur auf das Niveau der Aufführungen selbst, sondern auch auf die Partituren aus, die die Buffa-Komponisten im Regelfall auf die jeweiligen Sänger*innen und ihre spezifischen stimmlichen Qualitäten maßschneiderten. Zum anderen waren für die offizielle Wiedereinführung der italienischen Oper aber auch Komponisten und Librettisten nötig, die neue Werke schrieben und importierte Werke adaptierten. Der seit 1770 in Wien ansässige Salieri hatte 1774 nach Gassmanns Tod dessen Position als Opernkapellmeister übernommen und bis zur Einführung des Singspiels 1778 inne, und 1783 berief ihn der Kaiser, der Salieri sehr schätzte, wieder auf diese Position. Auch die Anwesenheit Mozarts und ab 1785 Martín y Solers war ein wesentlicher Faktor für die (Re-) Etablierung und den Erfolg der Buffa in Wien.⁴⁶

Nachdem Metastasio, der das Wiener Musiktheater bis in die 1760er Jahre maßgeblich geprägt hatte, 1782 in Wien verstorben war, war seine Position als Poeta cesareo vakant, was etliche fähige Literaten wie Lorenzo da Ponte⁴⁷ oder Giambattista Casti⁴⁸ nach Wien zog, die sich seine Nachfolge erhofften.⁴⁹ In den folgenden Jahren entstanden viele qualitativ außergewöhnlich hochwertige Werke wie *Il re Teodoro in Venezia* (1784), *Una cosa rara* und *Prima la musica poi le parole* (beide 1786), *L'arbore di Diana* (1787), *Axur, re d'Ormus* als Umarbeitung der für Paris geschriebenen Oper *Tarare, Così fan tutte* (1788) oder *Le nozze di Figaro* (1789), um nur einige wesentliche Stücke zu nennen. Ein wesentliches Charakteristikum dieser Werke ist die Mischung von Seria- und Buffa-Elementen, die fast

gangen, aber auch nicht schmeichelhaft; Siehe Hunter: *The Culture of Opera buffa in Mozart's Vienna*, S. 10.); ab 1783 hingegen ändert sich die öffentliche Wahrnehmung, in der sich das Hauptaugenmerk auch in der literarischen Beschäftigung von der französischen Oper und dem deutschen Schauspiel zur Opera buffa verschob.

⁴⁴ Rice: *Antonio Salieri*, S. 344. Ein genaues Verzeichnis aller zwischen 1783 und 1792 gespielten 73 Opern buffe ist von Dorothea Link erstellt worden. Dorothea Link (Hrsg.): *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents. 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press 1998. Mary Hunter weist darauf hin, dass zwischen 1770 und 1790 sogar mindestens 128 verschiedene Opern buffe gespielt worden seien. Hunter: *The Culture of Opera buffa in Mozart's Vienna*, S. 6. Hier entspricht das Verhältnis von importierten zu neuen Werken 1:2. Ebd., S. 5.

⁴⁵ Rice: „Vienna under Joseph II“, S. 153.

⁴⁶ Rice: *Antonio Salieri*, S. 331.

⁴⁷ Da Ponte wurde mit Salieris Unterstützung rasch zum Poeta dei real teatri ernannt; seine Hoffnung, Metastasios Nachfolge zu erlangen, wurde aber nicht erfüllt.

⁴⁸ Vergl. Kapitel 4.2.1. Casti wurde erst 1791 von Leopold II. zum Poeta cesareo ernannt.

⁴⁹ Rice: *Antonio Salieri*, S. 333.

ausschließlich vor dem Hintergrund einer komischen Handlung miteinander kombiniert wurden. Diese stilistische Mischung war zwar schon lange und insbesondere in den Drammi giocosi von Carlo Goldoni auf den Bühnen zu sehen, hier in Wien erfuhr sie aber eine besonders deutliche Ausprägung.⁵⁰ Dies lag unter anderem auch am Geschmack des Kaisers, der komische, leichte Stücke und hier vor allem die Opera buffa präferierte⁵¹ und die Opera seria nur dann schätzte, wenn sie mit Buffa-Elementen versetzt und dadurch aufgebrochen war.⁵²

In Italien war die Opera seria der omnipräsente Gegenpart der Opera buffa, in Wien hingegen war der Kontext ein gänzlich anderer, hier wurde die Opera seria in ihrer Reinform kaum noch auf die Bühne gebracht. Einen deutlich größeren Einfluss auf die Buffa übten hingegen die seit den 60er Jahren in Wien rezipierte französische Oper⁵³ und die „Reformwerke“ von Calzabigi und Gluck aus.⁵⁴ Ein Beispiel dafür ist sicherlich Salieris Verhältnis zu Gluck: Nicht nur bekleidete Salieri als Glucks Nachfolger das gleiche Amt, sondern sah sich darüber hinaus auch künstlerisch als dessen Erbe.

Einen entscheidenden theaterpolitischer Einschnitt während der Josephinischen Dekade bedeutete der Russisch-Österreichische Türkenkrieg (1787–1792), der die Staatskassen wieder außerordentlich forderte und Joseph II. 1788 zwang, den Spielbetrieb im Kärntnerthortheater vorerst einzustellen. Diese notwendige Verknappung der Spielflächen führte allerdings keineswegs zu einer Einschränkung der Neuproduktionen, die weiterhin in bisherigem Ausmaß stattfanden.

⁵⁰ So in etwa bei Rice: *Antonio Salieri*: S. 63–64. Siehe auch Daniel Hertz: „Goldoni, opera buffa, and Mozart’s advent in Vienna“, in: Mary Hunter / James Webster (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart’s Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 25–49.

⁵¹ Manning: *Das Nationalsingspiel*, S. 25–26.

⁵² Die Lieblingsoper des Kaisers war offenbar *Tarare*, eine stark von buffonesken Elementen geprägten tragische Oper. Siehe „Mittwochs den 28ten Julius 1790“, Sp. 30, in: *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1790*; Speier 1790, Sp. 25–32, zit. in Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri. Sein Leben und seine Welt unter besonderer Berücksichtigung seiner großen Opern*, Bd. 3., München: Katzschler 1974, S. 55–56.

⁵³ Bruce Alan Brown: „Lo specchio francese: Viennese Opera buffa and the legacy of French theatre“, in: Mary Hunter / James Webster (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart’s Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 50–81.

⁵⁴ Hunter: *The Culture of Opera buffa in Mozart’s Vienna*, S. 7.

4.1.3 DIE SPÄTPHASE DER OPERA BUFFA UNTER LEOPOLD II. UND FRANZ II./I.

Mit dem Tod von Joseph II. änderten sich die Bedingungen des Wiener Musiktheaters erneut deutlich. Josephs II. jüngerer Bruder Leopold II. wurde 1765, also im Jahr von Josephs Krönung, mit gerade einmal 18 Jahren Großherzog der Toskana und trat 1790 Josephs Nachfolge in Wien an. In seiner Jugend in Wien hatte er insbesondere die höfische Opera seria sowie Durazzos Phase der französischen Oper und dessen Wirkung auf das Publikum erleben können, was seinen persönlichen Geschmack und seine theaterpolitischen Vorstellungen geprägt hatte. Während seiner 25 Jahre in Florenz bemühte er sich intensiv um das dortige Musiktheater, limitierte und reglementierte die Anzahl der Theater⁵⁵ und garantierte einzelnen Häusern Subventionen.⁵⁶ Dadurch gelang es ihm, Einfluss auf die florentinischen Opernhäuser zu nehmen und auf deren Spielpläne einzuwirken. Er holte diverse hochkarätige Sänger*innen bevorzugt der Seria, insbesondere männliche Sopranisten, als deren Mäzen er sich verstand, nach Florenz. Zudem verpflichtete er einzelne Komponisten und ließ vorwiegend tragische Werke auf die Spielpläne setzen.⁵⁷ Besonders hervorzuheben ist sein Engagement, Opern von Traetta aufführen zu lassen, dessen Werke und Ästhetik er sehr schätzte und als dessen Patron er sich betrachtete,⁵⁸ vielleicht waren Traettas Opern aber auch einfach zu einem Symbol habsburgischer Macht geworden.⁵⁹

Als Leopold 1790 in seine Heimatstadt zurückkehrte, hatte er also bereits intensive theaterpolitische Erfahrungen gesammelt und klare Vorstellungen von den Mechanismen des Opernbetriebs entwickelt, die er auch in Wien umzusetzen versuchte. Bereits in Florenz war Leopold, zuerst gemeinsam mit seinem Obersthofmeister Rosenberg und später alleine, durch seine für die Toskana bedeutsame und prägende aufklärerische Reformpolitik in

⁵⁵ John A. Rice: *Emperor and Impresario: Leopold and the transformation of Viennese musical theater, 1790–1792*, Dissertation, University of California, Berkeley, 1987, S. 32–7.

⁵⁶ Ebd., S. 20.

⁵⁷ Ebd., S. 18.

⁵⁸ 1767 wurden in Florenz Traettas *Ifigenia in Tauride*, für dessen musikalische Leitung extra Gluck nach Florenz geholt wurde, die komische Oper *Le due rivali* und die zum Anlass des Besuchs seines Bruders Leopold II. in Florenz neu geschriebene metastasianische *Olimpiade* aufgeführt; 1768 folgten *Enea e Livinia* und *I Tindaridi*. Auf den Zusammenhang zwischen Leopolds Regentschaft und Traettas Werken weist insbesondere Rice: *Emperor and Impresario*, S. 22–32, hin. Es liegt im Bereich des Möglichen, dass hier auch Franz Xaver Graf von Orsini-Rosenberg, der bis 1772 in Florenz Leopolds Obersthofmeister und, nach Wien zurückgekehrt, Josephs II. Musikgraf und ein wesentlicher Förderer des späteren Poeta cesareo Giambattista Casti war, Einfluss auf diese programmatischen Entscheidungen hatte. Rosenbergs Bedeutung für das Musiktheater von Joseph II. bis Franz II. ist bis jetzt noch nicht eingehender untersucht worden und ist definitiv ein Forschungsdesiderat.

⁵⁹ Ebd., S. 32.

Erscheinung getreten. Auch im ersten Jahr seiner Wiener Regentschaft musste er sich vorrangig um diverse dringliche innen- wie außenpolitische Aufgaben und Probleme kümmern, die ihm sein Bruder vererbt hatte. Er beließ die Theater vorerst, wie er sie vorgefunden hatte. Bis 1791 hatte also immer noch das Oberstkämmereramt unter Rosenberg die Leitung der Opernhäuser inne und auch das Sängersenble und Repertoire blieben erst einmal unverändert.⁶⁰ Ab 1791 jedoch konnte sich der Kaiser intensiver mit theaterpolitischen Fragen beschäftigen. Grundsätzlich wollte er Österreich unter seiner Regentschaft wieder zurück zu altem Glanze führen und machte aus diesem Grund viel von der Politik seines Bruders und damit auch große Teile seiner Theaterpolitik rückgängig. Der erste wichtige Schritt dahin war Rosenbergs Abberufung und die Ernennung von Johann Wenzel Graf von Ugarte zum Musikgrafen, dessen Position seit dem Tod des interimistischen Nachfolgers von Sporck, Khevenhüller-Metsch, vakant war, und über den er seine Kontrolle über die Teatri privilegiati aufbauen und ausüben konnte.⁶¹

Das wichtigste überlieferte theaterpolitische Dokument aus Leopolds II. Herrschaft ist sein „Entwurf zu einer Allerhöchsten Resolution über den Vortrag des Musikgrafen Grafen v. Ugarte in Theatersachen,“ in welchem der Kaiser seinem neuen Musikgrafen auf einen leider verlorenen Vorschlag zur Umgestaltung der Theater antwortete. Leopold II. ordnete hier die Einführung sowohl einer neuen Seria- als auch Balletttruppe an – Ballett hatte es während Josephs II. Herrschaft nur noch sporadisch gegeben – und spezifizierte mit *La vendetta di Nino* und *Teseo e Stige* zwei ursprünglich in Florenz uraufgeführte Seria-Werke als Ausgangspunkt für eine Neugestaltung des Spielplans. In der Folge wurden große Teile von Josephs Buffa-Truppe gegen teure italienische, meist aus dem Seriafach stammende Kräfte ausgetauscht, was durch Subventionen des Hofes ermöglicht wurde. Neben anderen Beschäftigten wurde auch der Theaterdichter Lorenzo Da Ponte entlassen und übergangsweise Caterino Mazzolà zu seinem Nachfolger benannt, bis Ende 1791 schließlich Giovanni Bertati aus Venedig in Wien verpflichtet werden konnte.⁶² Salieri konnte sich trotz der Abneigung des Kaisers ihm gegenüber als Theaterkapellmeister halten; er musste jährlich allerdings nur noch eine Oper abliefern und hatte sich ansonsten anderen Gattungen zu

⁶⁰ Ebd., S. 46–54.

⁶¹ Ebd., S. 58.

⁶² Im Gegensatz zu Da Ponte, der der perfekte Theaterdichter für eine Gattungskonvergenz gewesen zu sein scheint, sind die Libretti von Bertati deutlich sortenreinere Komödien. Es ist überliefert, dass Leopold II. generell nicht viel von Librettisten und Theaterdichtern hielt; er hegte nicht nur gegen Da Ponte eine Abneigung, sondern äußerte sich auch negativ gegenüber de Gamerra und Casti. Trotzdem ernannte er Casti, der auch schon in Florenz sein Hofdichter gewesen war, zum Nachfolger Metastasios als Poeta cesareo. Der Einfluss Rosenbergs muss dabei ziemlich groß gewesen sein.

widmen; sein Nachfolger für die Probenarbeiten und das Alltagsgeschäft wurde sein Schüler Joseph Weigl.⁶³

Auch das Buffa-Repertoire änderte sich: Während der Regentschaft von Joseph II. standen durch die Mischung verschiedener Stilebenen gekennzeichnete importierte wie für Wien geschriebene Kompositionen auf dem Spielplan, Leopold II. hingegen präferierte neapolitanische komische Opern von Komponisten wie Paisiello, Cimarosa oder Guglielmi, also Werke, die weitaus weniger bis gar keine *Seria*-Elemente enthalten.⁶⁴ Zwar wurden sporadisch immer noch Buffa-Werke aus der josephinischen Ära aufgeführt, neue komische Opern von in Wien ansässigen Komponisten für die *Teatri privilegiati* entstanden allerdings kaum noch. Paradigmatisch für die neue Art der komischen Oper in Wien war die Uraufführung von Cimarosas und Bertatis *Il matrimonio segreto* (1792), die weitestgehend ohne Einflüsse aus der *Opera Seria* auskommt und sich deutlich am Idiom der neapolitanischen Oper orientiert.⁶⁵ Unter Leopold II. wurden die beiden eigentlich distinkten Formen der tragischen und komischen italienischen Oper, die sich in den Jahren zuvor in Wien zu ausgeprägten Mischformen entwickelt hatten, also wieder deutlich in ihrem dramaturgischen Profil geschärft. Leopolds Theaterpolitik war im Grunde expansiv, er diversifizierte die Theatertruppen, erhöhte das Personal, die Subventionen, das Angebot an unterschiedlichen Gattungen und durch die Wiedereröffnung des Kärnterthortheaters, welches zwischen 1788 und 1792 geschlossen war, auch die Anzahl der Aufführungen.⁶⁶

Die Auswirkungen von Leopolds II. Theaterpolitik, die Reorganisation der Theater und die Erweiterung des Repertoires und Personals waren trotz seiner kurzen Regentschaft noch im restlichen Jahrzehnt unter der Herrschaft seines ältesten Sohns, Franz II., zu spüren. Franz' Theaterpolitik wurde von Beginn an durch den Krieg mit der Französischen Republik beeinflusst, der relativ zeitgleich mit seiner Krönung ausbrach. Vermutlich weil ihm die Subventionen der Theater vor diesem Hintergrund zu hoch erschienen, die der Hof bei alleiniger Kontrolle über die *Teatri privilegiati* aufzubringen hatte, verpachtete Franz II. schon Ende 1792 die Theater wieder und setzte Rosenberg, den er als fähigen Theatermann

⁶³ Ebd., S. 64–72.

⁶⁴ Rice: *Antonio Salieri*, S. 507. Rice spricht in diesem Zusammenhang von einer Neapolitanisierung der Wiener *Opera buffa*, die dem Geschmack des Kaisers und dem Einfluss der Neapolitanischen Königlichen Familie in Wien während seiner Regentschaft entsprach. Die vom Neapolitaner Cimarosa für Wien geschriebene Oper *Il matrimonio segreto* (1792) nach einem Libretto von Da Pontes Nachfolger Bertati ist ein Indiz dafür, dass diese Neapolitanisierung in Wien Früchte trug. Rice: *Antonio Salieri*, S. 519.

⁶⁵ Siehe hierzu beispielsweise Francesco Cotticelli: „I segreti del ‚Matrimonio‘ tra Vienna e Napoli“, in: Paolologiovanni Maione / Marta Columbo (Hrsg.): *Domenico Cimarosa. Un ‚napoletano‘ in Europa*. Bd. 1: *I studi*, Lucca: LIM 2004, S. 293–305.

⁶⁶ Rice: *Emperor and Impresario*, S. 306.

schätzte, für dessen Leitung ein.⁶⁷ Rosenberg übernahm zwar das Ballettensemble, woraufhin sich Wien im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erneut als wichtiges Zentrum des Balletts positionieren konnte, kündigte aber aus Kostengründen die Verträge etlicher Seria-Sänger*innen⁶⁸ und gestaltete die Truppe so um, dass sie fähig wäre, an die Dekade der Josephinischen Oper anzuknüpfen und komische wie heroisch-komische Opern auf höchstem Niveau aufzuführen. Neben der Wiederaufnahme vieler sowohl neapolitanischer wie Wiener italienischer komischer Opern aus dem vorherigen Jahrzehnt fallen bezeichnenderweise die Uraufführungen von *Il matrimonio segreto* von Bertati und Cimarosa sowie die auf vier Akte reduzierte Version von *Axur* in Rosenbergs Ära.⁶⁹ Die einzige weitere neue Produktion war eine Seria-Oper, nämlich Bianchis *Il disertore* (Venedig 1784), die ebenfalls einige Buffa-Elemente enthält.

Wohl wegen der drastisch reduzierten Subventionen des Hofes war Rosenbergs Unternehmung allerdings allgemein von wenig Erfolg gekrönt, so dass die Teatri privilegiati 1794 in der Folge an Peter Gottlieb Freiherr von Braun verpachtet wurden.⁷⁰ Braun, der die Theater bis 1807, also dem Todesjahr von Kaiserin Marie Theres, führen sollte, stellte das Sänger*innenensemble erneut um und verpflichtete erneut etliche namhafte Seria-Sänger*innen. Zudem tauschte er Bertati als Theaterdichter gegen de Gamerra aus, der im Gegensatz zu seinem Vorgänger in der Vergangenheit vorrangig mit nicht komischen Werken reüssiert hatte.⁷¹ Während Salieri zwischen 1790 und 1794 nur zwei Opern verfasst hatte, die allerdings nicht aufgeführt worden waren, entstanden nun gemeinsam mit de Gamerra neue Werke. Das erfolgreichste Werk aus der Kooperation, das *Dramma eroico-comico Palmira, regina di Persia*, (1795) fällt dabei erneut durch eine intensive Stilmischung auf. Generell wurde in den 1790ern in Wien jedoch immer weniger Opera buffa gespielt, und auch Brauns Intendanz ist hier keine Ausnahme: Immer seltener wurden ältere Werke von Mozart oder Salieri auf die Bühne gebracht, das komische Repertoire blieb eher neapolitanisch orientiert, wofür auch die wiederholten Aufführungen von *Il matrimonio*

⁶⁷ Ebd., S. 336–337.

⁶⁸ Auch die Schauspielfreiheit wurde 1792 wieder aufgehoben; durch die Wiedereinsetzung einer externen Theaterleitung und die Aufhebung der Subventionen war diese als Ausgleich zum höfischen Theater nicht mehr notwendig. Die Vorstadttheater verschwanden aber mitnichten wieder aus dem Wiener Theaterleben; vielmehr wurden sie in der Folge zu einem wichtigen Zentrum von sowohl deutschsprachigem Theater als auch Oper.

⁶⁹ Rice: *Antonio Salieri*, S. 528–532.

⁷⁰ Ebd., S. 532–536.

⁷¹ Rice: *Emperor and Impresario*, S. 341–345.

segreto stehen.⁷² Die Wiener Opera buffa verlor auf den Wiener Spielplänen also zunehmend ihre Dominanz, dafür kamen jetzt auch wieder mehr Opere serie und vor allem mehr Ballett auf die Bühne. Zudem installierte der bürgerlich orientierte Braun wieder eine deutsche Truppe, die neben deutschen Werken zu Anfang nur Übersetzungen von Pariser Opéras comiques, aber gegen Ende des Jahrhunderts auch zunehmend Neukompositionen spielten.⁷³

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die italienische Oper in Wien nur noch ein Kulturimport;⁷⁴ von den Impulsen, die noch zehn Jahre vorher von Wien ausgingen, war nicht mehr viel zu spüren. Anfang des 19. Jahrhunderts endete unter dem Einfluss des an deutschen Werten orientierten Bürgertums die Zeit der italienischen Kultur in Wien. Unter den Voraussetzungen eines neuen Nationalgefühls fanden sowohl die italienische Literatur in Wien ein Ende – nach Casti folgte nur noch Giuseppe Bondi als Poeta cesareo, nach welchem diese Tradition am Kaiserhof nicht weiter fortgeführt wurde⁷⁵ – als auch die italienische Oper – mit Salieri, der das Wiener Theaterleben über 30 Jahre lang geprägt hatte, ging der letzte italienische Kapellmeister in den Ruhestand und auch die italienische Truppe wurde 1806 letztmalig entlassen. Seit dem Beginn des Ottocento, mit dem Aufkommen der deutschen romantischen Oper, wurden nur noch gelegentlich und unregelmäßig italienische Opern in Wien gegeben.⁷⁶

⁷² Ebd., S. 339–341. Davon ausgenommen sind sporadische Übersetzungen der italienischen Originale für die deutschsprachigen Vorstadtbühnen.

⁷³ Zur Opéra comique in Wien im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert siehe Carolyn Kirk: *The Viennese vogue für Opéra-Comique 1790–1819*, 2 Bde., Dissertation University of St. Andrews 1985.

⁷⁴ Fabian Kolb: *Exponent des Wandels. Joseph Weigl und die Introduction in seinen italienischen und deutschsprachigen Opern*, Berlin: Hopf 2006, S. 11.

⁷⁵ Gualtiero Boaglio: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 2: Von Campoformido bis Saint-Germain 1797–1918*, Wien: Böhlau 2012, S. 17–23.

⁷⁶ Kolb: *Exponent des Wandels*, S. 15.

4.2 DIE LIBRETTISTEN DES WIENER DRAMMA EROICOMICO

Die zentrale Gestalt des Opernlebens des 18. Jahrhunderts war ohne Zweifel der Dichter und Librettist Pietro Metastasio. Zum Zeitpunkt seines letzten Wiener Librettos *Il trionfo di Clelia*, das im Jahr 1762 mit der Musik von Johann Adolph Hasse aufgeführt wurde,¹ war der Poeta cesareo schon 64 Jahre alt und die Ästhetik und Dramaturgie seiner Opera seria zunehmend überholt. Dennoch war der Poeta cesareo bis zu seinem Tod im Jahr 1782 immer noch eine Instanz im Wiener Opernleben als auch für die Kunstform Oper. Aufgrund der Habsburger Territorialpolitik war Wien intensiv durch die italienische Kultur geprägt, wobei die zahlreichen italienischen Literaten, die Metastasios künstlerische Nachfolge anstrebten, bereits der nächsten oder übernächsten Generation angehörten. Nach Ranieri de' Calzabigi (1714–1795), der in Zusammenarbeit mit Gluck eine sich bewusst von der Ästhetik der metastasianischen Oper distanzierende Neuausrichtung der tragisch-pastoralen Oper schuf, bildeten der lange in Wien lebende und wirkende Lorenzo Da Ponte (1749–1838), aber auch Literaten wie Caterino Mazzola (1745–1806) und Giovanni Bertati (1735–1815) den Kern dieser Generation, die sich sukzessive neue librettistische Wege auch und vor allem in der immer populäreren Opera buffa suchte und sich dabei immer mehr von sowohl der Commedia all'improvviso als auch von Metastasios Operndramaturgie entfernte.²

Zwei Literaten stechen in diesem Zusammenhang aus der Menge der italienischen Poeten heraus, nämlich Giambattista Casti (1724–1803) und Giovanni de Gamerra (1724–1803). Beide können mit Recht als prägende Persönlichkeiten und Hauptakteure des Wiener Dramma eroicomico bezeichnet werden und stehen folglich im Fokus dieses Unterkapitels. Casti und de Gamerra waren beide Aufklärer und schrieben Dramen, die nicht mehr ausschließlich huldigenden oder unterhaltenden Charakter hatten. Beide verbindet die Kritik an zum Beispiel Militarismus, Kriegstreiberei oder autoritären Verhältnissen, mehr oder weniger deutliche Polemik gegen den Adel, die Hervorhebung des neu entstehenden Bürgertums oder die Thematisierung der Feststellung, dass der Geburtsadel nicht unbedingt dem Seelenadel entsprechen müsse.

¹ Die zwei späteren Libretti des Poeta cesareo waren für Innsbruck (*Romolo e Ersilia*, Hasse, 1765) und Mailand (*Il Ruggiero*, Hasse, 1771) bestimmt, beides wichtige kulturelle Zentren der österreichischen Monarchie, aber für Wien und die Wiener Librettistik nicht mehr maßgeblich relevant.

² Siehe zum Beispiel Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a.M.: Insel 2000, S. 178–203, oder auch, wenngleich nicht durchgängig, Andrea Chegai: *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Florenz: Le lettere 1998.

Da die Biographie und die künstlerische Arbeit gerade bei Literaten oftmals stark miteinander verwoben sind und sich teilweise wechselseitig bedingen, soll im Folgenden ein Abriss über Leben und Schaffen von Casti und de Gamerra gegeben werden. Der chronologisch-werkbiographische Ansatz besitzt gegenüber einem diachronisch-systematischen Vorgehen in diesem Fall den Vorteil, dass sich wesentlich einfacher biographische Entwicklungen aufzeigen lassen, die für die vorliegende Untersuchung des Phänomens *Dramma eroicomico* in Wien von Bedeutung sind. Durch die separate Betrachtung beider Persönlichkeiten ist es möglich, im weiteren Verlauf der Arbeit sowohl Castis wie de Gamerras Einfluss auf das Wiener *Dramma eroicomico* einzeln zu diskutieren und in den Kontext der Wiener Librettistik einzuordnen als auch direkte Vergleiche zwischen den beiden Librettisten anzustellen.

4.2.1 VOM POETA CESAREO ZUR PERSONA NON GRATA: ZUM LEBEN UND SCHAFFEN VON GIAMBATTISTA CASTI

Giambattista Casti wurde am 29. August 1724 in Acquapendente als drittgüngstes von neun Geschwistern geboren. Seine Eltern Francesco Antonio Casti und Francesca Pegni³ stammten offenbar aus einer bürgerlichen Familie⁴ und entdeckten das literarische Talent ihres Sohnes relativ früh. Entweder bereits 1730 mit sechs⁵ oder erst 1736 mit zwölf Jahren⁶ trat er in das Priesterseminar in Montefiascone ein, in welchem er eine ausführliche Ausbildung in Rhetorik, Grammatik, Philosophie, italienischer sowie klassisch griechischer und

³ Das Geburtsdatum „dominu in casu necessitas“ sowie die Identität und die vollständigen Namen der beiden Eltern sind durch einen Eintrag vom 6. September 1724 im Taufregister der Stadt Acquapendente vollständig nachweisbar. Der taufende Priester war offenbar Giambattistas Onkel Carlo Casti, der auch den Taufbuch-registereintrag verfasste. Siehe Antonio Fallico: *Introduzione a Giambattista Casti*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984, S. 45 respektive S. 110, Endnote 4. Über etwaige Geschwister ist bis auf den jüngeren Bruder Antonio nichts bekannt; es ist jedoch wahrscheinlich, dass Giambattista ebenfalls einen älteren Bruder hatte, da der erstgeborene Sohn den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend als Stammhalter auch den Vornamen des Vaters übernahm und auch keine Kirchenkarriere einschlug.

⁴ Ettore Bonora (Hrsg.): *Giambattista Casti. Melodrammi giocosi*, Modena: Mucchi Editore 1998, S. XXVII.

⁵ Herman van den Bergh: *Giambattista Casti (1724–1803). L'homme et l'oeuvre*, Amsterdam / Brüssel: Elsevier 1951, S. 22. Van den Bergh belegt diese Behauptung in einer Endnote am Ende des Kapitels (S. 38, Endnote 3).

⁶ Das Datum stammt vom Casti-Forscher Antonio Fallico, der ebenfalls Belege für seine Behauptung anführen kann und auf Pietro Bergamaschi: *Vita del servo di Dio card. Marc'Antonio Barbarigo, vescovo di Montefiascone e Corneto*, Bd. 2, Rom: Seminario Barbarigo 1919, S. 478 verweist. Dieses Buch erscheint nicht auffindbar, hingegen existiert ein gleichnamiges Werk von Giovanni Marangoni, das 1930 veröffentlicht wurde. Siehe Fallico: *Introduzione*, S. 45 und damit zusammenhängend S. 120, Endnote 5.

lateinischer Literatur, Kirchengeschichte und Theologie erhielt.⁷ Mit sechzehn Jahren, also noch während seiner Ausbildung, bekam Casti bereits den Lehrstuhl für Rhetorik am Priesterseminar von Montefiascone übertragen.⁸ Nach seiner Priesterweihe wurde Casti von Papst Benedikt XIV als Nachfolger seines Onkels Carlo Casti zum *Canonicus numerarius* der Kathedrale von Montefiascone bestimmt.⁹ Auch am Priesterseminar übernahm er neue Aufgaben, so wurde ihm 1752 der Lehrstuhl für klassische und moderne Literatur übertragen, den er aber aufgrund von Zerwürfnissen seines Rektorats mit dem Heiligen Stuhl nicht lange inne hatte. Casti ließ sich nach der folgenden Neubesetzung seiner Stellung vom Dienst freistellen. Mit der aus einer einflussreichen römischen Adelsfamilie stammenden Marchesa Giulia Lepri, genannt „La Marchesina“, mit der er ein Verhältnis gehabt haben soll,¹⁰ reiste er nach Paris, wo er sich von Anfang 1753 bis Herbst 1758 aufhielt. In diesen Jahren knüpfte er vermutlich bereits umfangreiche Kontakte in Paris, es entstanden aber nach derzeitigem Wissensstand keine literarischen Werke. Erst nach dem Tode seines Nachfolgers Andrea Bassani kehrte er nach Lazio zurück, um seine ursprünglichen Professuren wieder zu übernehmen,¹¹ und befasste sich aufs Neue mit der Schriftstellerei.

In Montefiascone schrieb Casti in den Jahren 1759 bis 1761 hauptsächlich zu didaktischen Zwecken lateinische Gelegenheitsprosa, die später in die *Prose e rime inedite* einging.¹² Schon in diesem Frühwerk wird Castis sein ausgeprägtes satirisches und polemisches Talent und seine kritische Grundhaltung bezüglich bestehender Strukturen deutlich.¹³ Die kritische Auseinandersetzung mit staatlichen, kirchlichen oder gesellschaftlichen Strukturen in Form literarischer Satire ist also seit Castis ersten literarischen Schritten ein zentrales Merkmal seines Œuvre.

⁷ Auf dem Lehrplan standen offenbar Autoren wie Sokrates, Homer, Cicero, Titus Livius, Vergil, Horaz, Euklid, Herodot und neben reiner Natur auch naturwissenschaftliche Traktate und historische Abhandlungen. Siehe Fallico: *Introduzione*, S. 47.

⁸ Bonora: *Melodrammi giocosi*, S. XXVII. Der junge Giambattista musste seine Ausbildung und Lehrtätigkeit allerdings für drei Jahre, vermutlich vom April 1744 bis zum Juli 1747 unterbrechen, da Montefiascone und damit auch das dortige Priesterseminar durch spanische Truppen besetzt war. Ebd.

⁹ Fallico: *Introduzione*, S. 10.

¹⁰ Felice Tribolati: *Conversazioni di Giovanni Rosini*, Pisa: Spoerri 1879, S. 96. Zit. in: Fallico: *Introduzione*, S. 49.

¹¹ Ebd.

¹² Das Autograph zu diesem bisher nicht publizierten Dichtungskonvolut liegt in der Französischen Nationalbibliothek (F-Pn Fonds Italien 1628).

¹³ Antonio Fallico schreibt über die Satire dieser frühen Dichtungen: „La satira colpisce i falsi letterati, e i poetastri; l'insofferenza pervade lo stesso costume di vita temprato dagli studi classici e da una erudizione prevalentemente libresco. [...] All'educatore Casti, ricollegato a una ricca tradizione bernesco-giocosa, piace soprattutto ironizzare sull'educazione letteraria e filosofica del seminario, (e, perciò, anche sul suo ruolo professionale), avulse dalla realtà.“ Fallico: *Introduzione*, S. 49.

Der Abate entzog sich ab circa 1760 immer mehr dem provinziellen Kleinstadtleben Montefiascones, dessen intellektuelles Niveau ihm nicht ausreichte und das ihm zu konservativ erschien, und hielt sich immer öfter im liberaleren Rom auf, wo er generalis cubicularius, d.i. Generalkämmerer, der römischen Kurie wurde. In Rom frequentierte er regelmäßig die literarischen Zirkel um die Accademia dell’Arcadia und befasste sich nachweislich das erste Mal mit musikdramatischer Literatur und dem Bearbeiten von Libretti. Traetta hatte zum Anlass des Besuchs einiger neapolitanischer Adliger, nämlich den Marchesen Albizzi, Corsi und Giugni, eine Oper für Florenz zu komponieren. Ursprünglich hätte Durazzos und Traettas nur wenige Monate zuvor in Wien uraufgeführte *Azione teatrale Armida* gespielt werden sollen; am 3. September 1761 kam es aber offenbar zu einer Planänderung, als angeordnet wurde,

„di mutare il Dramma già stabilito intitolato *L’Armida* nell’altro Dramma intitolato *L’Olimpiade* del celebre Poeta Pietro Metastasio, con ridurlo da sette a sei personaggi‘. Der Grund war ‚rendere lo spettacolo con una discreta brevità più adatta a quella stagione; avendo la pretata A.S.R. predetta p<er> far d<etta> riduzione il Sig.r Ab.e Gio. Batta Canonico Casti e Poeta di Ferbese.‘ Jener Casti wurde also angewiesen, die *Olimpiade* ‚adattare alle presenti circostanze‘ e ‚quello accomodato rimetterlo al Sig. Tommaso Traetta Maestro di Capella venuto a tale effetto da Napoli p<er> mettere in musica l’Opera destinata <a> recitarsi nell’imminente Autunno.“¹⁴

Die Wahl fiel schließlich auf Traettas Veroneser Fassung der *L’Olimpiade* aus dem Jahr 1758 und fiel damit zugunsten der Tradition anstatt des Fortschritts aus. Casti muss in diesem Zusammenhang die Aufgabe zugekommen sein, das Drama per musica für die Aufführung in Florenz anzupassen. Es mutet fast ironisch an, dass Castis erste librettistische Tätigkeit die Bearbeitung eines Metastasio-Textbuchs war; auf der anderen Seite wird er in diesem Zusammenhang mit Sicherheit auch Traettas und Durazzos progressive *Armida* kennengelernt haben.

Im gleichen Jahr schrieb der Abate auch sein erstes größeres Werk, *I tre giulij*, welches er der damals zwanzigjährigen Cecilia Carlotta Mahoni-Giustiniani widmete¹⁵ und in ihrem Salon in Rom vortrug. Die 216 Sonette im endecasillabo tronco-Rhythmus beschreiben das aufdringliche Verhalten eines Gläubigers, der versucht, von seinem Schuldner drei Giulij,

¹⁴ Jörg Riedlbauer: *Die Opern von Tommaso Trajetta*, Hildesheim u.a.: Olms 1994, S. 49–50. Riedlbauer zitiert hier eine Quelle aus dem Archivio del Teatro Via della Pergola, Florenz, Busta G, p. 134 sq, die allerdings nicht kontrolliert werden konnte.

¹⁵ Van den Bergh: *Giambattista Casti*, S. 22–21.

also entweder florentinische oder kirchenstaatliche Silbermünzen, einzutreiben. Es ist durchaus möglich, dass Casti hier erstmals autobiographisch arbeitete und sich selbst im Schuldner darstellte, ebenso wie es im Bereich des Möglichen liegt, dass sein Freund Giambattista Luciani, dem ein langer Einführungstext im Druck gewidmet ist, der Schuldiger gewesen sein könnte und dass die eigentliche Widmungsträgerin der Sonettssammlung, die Prinzessin Mahoni-Giustiniani, diese Schulden bezahlt hat. Trotz der Wiederholung etlicher Metaphern, Bilder und Beschreibungen, und der Tatsache, dass die teils recht frivolen „poetischen scherzi“¹⁶ nicht mehr als eine Ansammlung von Anekdoten aus der damaligen römischen Gesellschaft darstellen, fand das Werk großen Beifall im Salon der Widmungsträgerin, so dass Casti es 1762 in Rom als *I tre giulij o sieno Sonetti sopra l'importunità d'un creditore di tre giulij* verlegen ließ. Bereits Castis erstes publiziertes Werk kann auf eine Geschichte diverser Übersetzungen und unerlaubter Drucke zurückblicken;¹⁷ die Beliebtheit seiner Dichtungen sollte immer wieder zu die jeweiligen Werke teils stark verfremdenden Raubdrucken führen. Der Abate nutzte seine im Umfeld der Accademia dell'Arcadia gewonnenen Erfahrungen, die arkadische Sprache und deren Stilmittel geschickt aus, um unterschwellige, satirisch konnotierte Kritik am Konformismus der arkadischen Gesellschaft, ihrer Sprache und ihren Gebräuchen zu üben.¹⁸ Ob es diese spöttische Sonettssammlung war, die seiner Aufnahme in die von ihm kritisierte Accademia dell'Arcadia führte, darf eher bezweifelt werden; jedenfalls trat Casti der Akademie im gleichen Jahr unter dem Schäfernamen Niceste Abideno bei.¹⁹ Etwa im September 1763 verließ er endgültig den Lehrstuhl in Montefiascone und siedelte nach Rom um. Ob dies aufgrund eines möglichen Disziplinarverfahrens²⁰ wegen seiner polemischen, die katholische Kirche verunglimpfenden lateinischen Lehrschriften oder auf freie Entscheidung hin²¹ geschah, kann im Nachhinein nicht mehr eindeutig geklärt werden.

¹⁶ Brief von Giambattista Casti (Montefiascone) an Giambattista Luciani (Rom) vom 25. März 1762, S. 8, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 7–12.

¹⁷ Muresu: *Le occasioni di un libertino*. (G.B. Casti), Messina / Firenze: D'Anna 1973, S. 45.

¹⁸ Bonora: *Melodrammi giocosi*, S. XXVII. Fallico unterstreicht diese Aussage wie folgt: „[...] in questo futile spazio tematico l'autore immette, in modo vigile e soggiorno al tempo stesso, un'acre parodia versaiola e fatua, classicheggiante o ‚scientifica‘ che sia. Vi traspare anche l'autoironia colta e raffinata di un letterato ‚satturo‘, pur se quarantenne, alla ricerca di un lavoro poetico più vero e attuale. La scaltra e consapevole scrittura di Tre giulij sembra condannare non solo le cicalate poetiche, mal lo stesso concetto arcadico della poesia, arretrato al di là della cronaca e della attualità.“ Fallico: *Introduzione*, S. 50.

¹⁹ Anna Maria Giorgetti Vichi (Hrsg.): *Gli Arcadi dal 1690 al 1800*, Rom: Arcadia Accademia Letteraria Italiana 1977, S. 189.

²⁰ Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 40.

²¹ Antonio Fallico: „Casti alla ricerca di un perdono illuminato poeta-agente“, S. 13, in: Ders., *G. B. Casti e l'utopia di una intellettualità non subalterna*. Viterbo: Consorzio per la gestione delle biblioteche comunale degli ardenti e provinciale ‚Anselmo Anselmi‘, 1978, S. 13–29.

Ab September 1764 begleitete Casti einen bislang nicht identifizierbaren Marchese auf eine Reise Richtung Amsterdam, während der ein Reisebericht entstand, der nach heutigem Forschungsstand als nicht überliefert gilt. In zahlreichen Briefen, die Casti aus Marseille an seinen römischen Freund Giambattista Luciani schrieb, zeigt sich die für den Abate sehr charakteristische Auffassungsgabe hinsichtlich Geographie und Gesellschaft, Politik und Handel, Militär und Politik sowie Mode und Kultur, die offenbar schon in dieser Zeit deutlich ausgeprägt war.²²

Im Anschluss an seine Reise kehrte Casti nach Italien zurück, wo er sich im September 1765 in der Hauptstadt des von der Habsburger Krone regierten Erzherzogtums Florenz niederließ. Hier fand er schnell Anschluss an höhere adlige Gesellschaftsschichten, diplomatische Zirkel und den höheren Klerus und lernte unter anderem Franz Xaver Graf von Orsini-Rosenberg kennen, mit dem ihn eine fast lebenslange Freundschaft verbinden sollte. Neben seinen gesellschaftlichen Aktivitäten widmete er sich intensiv der Lektüre unter anderem von umstrittenen und teils von der Zensur verbotenen Büchern wie Voltaires *La Pucelle d'Orleans*²³, Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* oder La Fontaines *Contes et Nouvelles en vers*. Zudem beschäftigte er sich wieder intensiv mit der Schriftstellerei, deren wichtigstes Produkt neben einem Hochzeitsgedicht zum Anlass der Vermählung des Großherzogs Leopold II. mit der Infantin von Spanien Maria Ludovica am 5. August 1765²⁴ die *Poesie liriche* sind. Die *Poesie liriche* stellen eine Sammlung etlicher kurzer, meist in Vierzeilern verfasster Dichtungen in einem amüsanten, aber gleichzeitig zurückhaltendem Stil dar, deren Handlung recht einfach und komplett erfunden ist.

Der erste Teil der *Poesie liriche* umfasst die elegant-scherzhaften *Anacreontiche* und greift damit die im achtzehnten Jahrhundert verbreitete anacreontische Dichtung auf. Die Themenwahl und Sprachlexik spielt mit den pastoralen Ideen der (Prä-) Accademia dell'Arcadia, die es sowohl konstruktiv verarbeitet als auch gleichzeitig parodistisch bricht. Die

²² Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, Briefe #3 (von Giambattista Casti (Genua) an Giambattista Luciani (Rom) vom 22. September 1764) bis #12 (von Giambattista Casti (Marseille) an Giambattista Luciani (Rom), S. 17–52. Diese exakte Beobachtungsgabe war eine von Castis vielen Stärken und findet sich (nicht nur) in den Briefen der folgenden Jahrzehnte wieder. Besonders detailliert und ausführlich ist sie in den Briefen an Joseph Kaunitz (mit wenigen Unterbrechungen vom Brief #35 bis zum Brief #115, also vom April 1781 bis zum Juni 1784), die während Castis Aktivität als Geheimagent entstanden sind. Auch seine Reiseberichte sind diesbezüglich ein weiteres Indiz für sein Talent. Siehe z.B. Fallico: *Introduzione*, S. 53–54.

²³ Voltaire sollte Casti immer wieder beschäftigen; neben der Wahl als Vorlage für zwei seiner Libretti übersetzte er während seines Florentiner Aufenthalts auch dessen *Geltrude, ou l'éducation d'une fille* ins Italienische.

²⁴ Auch diese Epithalamien changieren zwischen Anerkennung und Huldigung der Eheleute und dem Verspotten derselben, „con evidente ironia si trasformano in satira divertita della stessa rimeria d'occasione.“ Fallico: *Introduzione*, S. 57.

Anachreontiche sind durch arkadische Motive und metrische Gestaltungsweisen wie die Quartina, also eine Verschränkung von *quinari sdruciol*i und *piani* mit Abschlussreim, geprägt und spielen mit diesen, um eine parodistische Wirkung herzustellen.²⁵ Der zweite Teil enthält etliche Kantaten, die schon durch die Wahl der *settenario*- und *endecasillabo*-Versmetren und die eingeschobenen, arienhaften Abschnitte eine dramatische Tendenz aufweisen. Der Erstdruck der *Poesie liriche* von 1769 enthält darüber hinaus das *Componimento pastorale* *Che servi di Cantata alla magnifica festa fatta da sua Eccellenza Il sig. Conte di Rosenberg Alla real villa della Petraia Per sua maestà La regina di Napoli*, das zum Anlass des Geburtstags von Maria Karolina von Österreich mit Musik aufgeführt wurde.²⁶

Aber auch in anderer Hinsicht war 1769 ein ereignisreiches Jahr für Casti: Er begegnete im Mai im Palazzo Pitti Kaiser Joseph II., der vom scharfen Witz und charmanten Esprit des Abate sehr angetan war. Casti wurde am 15. Dezember zum Poeta della real casa ernannt, womit ein Jahresgehalt von 300 scudi verbunden war.²⁷ Spätestens in Florenz begann Casti, wenn nicht sogar mit dem Verfassen, so zumindest mit der Konzeption einzelner Novellen, die allerdings erst 1790 als *Novelle galanti* veröffentlicht werden sollten.²⁸ Die ersten Novellen spiegeln Castis übliche moralische Vorbehalte und Vorurteile der herrschenden Klassen gegenüber wider, entbehren dabei aber weitestgehend der satirischen Schärfe und damit der Komik, was Casti im Vorwort auf zensurale Bestimmungen zurückführt.²⁹ Gerade die frühen Novellen beziehen ihre Themen aus dem mythologischen bzw. arkadischen

²⁵ Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 57. Muresu schreibt hier weiterhin: „Parodia e satira, letteraria e di costume, dominano con scoperti prevalentemente durante il soggiorno fiorentino, nelle quali confluiscono le istanze razionalistiche e di realismo propre delle Prearcadiche e Arcadia toscana, un cinico anticonformismo, abbinato al piacevole gusto della satira irriverente del bizzarro Tomaso Crudeli, l'accentuata icasticità pittorica suggerita da un Guardi o da un Longhi, le sensistiche figurazioni rococò del Savioli, a cui l'abate riprende la felice quartina formata da due coppie di settenari sdruciol*i* e piani alternate.“ Ebd.

²⁶ Camillo Ugoni: *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII*, Bd. 1, Milano: Bernardoni di Gio 1856, S. 116.

²⁷ Siehe zum Beispiel Roberto Benaglia-Sangiorgi: *L'abate Casti, poeta melodrammatico e successore di Metastasio a Vienna*, S. 181, in: *Italica* 23/3 (1956), S. 180–192.

²⁸ Schon vor der offiziellen römischen Erstausgabe zirkulierte das Werk wie so oft bei Castis Schriften in etlichen Manuskriptabschriften und kleineren, illegalen Druckfassungen in vielen europäischen Intellektuellenkreisen. Die erste von Casti autorisierte Publikation wurde 1790 mit dem Titel *Raccolta di poesie o siano novelle galanti del sig. ab. C.* in Rom gedruckt enthält 18 bereits aus Abschriften bekannten sowie sechs weitere, bislang unveröffentlichte Novellen. Castis *Novelle galanti* erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden oft nachgedruckt; so ist die Neuauflage *Novelle galanti in ottava rima. Nuova Edizione, corretta e ricorretta*, die 1793 in London gedruckt wurde, bereits die achte Ausgabe. Erst im Jahr 1802, also kurz vor seinem Tod, ließ Casti die letztmalig überarbeitete und auf insgesamt 40 Novellen erweiterte Endfassung in Paris drucken; die letzten 24 Novellen stellen sehr wahrscheinlich das letzte poetische Produkt des hochbetagten Abate dar. Fallico: *Introduzione*, S. 60–62.

²⁹ Siehe Giambattista Casti: „Pretesta“, S. 4, in: Ders., *Raccolta di poesie o siano novelle galanti del sig. ab. C.*, Rom 1790.

Bereich und verarbeiten hauptsächlich konkrete literarische Vorlagen wie Boccaccios *Decamerone* oder basieren auf Voltaire und Grécourt,³⁰ andere wenige entspringen aber auch der Phantasie des Abate. Die Novelle sind durchgängig in Ottava rima-Strophen geschrieben, die üblicherweise poetischer Ausdruck des epischen, heroischen oder romanhaften Heldengedichts sind³¹ und deren parodistische Überzeichnung und Verzerrung komische Wirkung erzeugt. Sprachlich sind die Novellen durch markante Lexik, temperamentvolle und derbe Metaphern und den psychologisierten Gebrauch von Adjektiven geprägt³². Vor allem die 24 frühen Novellen können als aufklärerische Schrift gewertet werden, die das Verhalten des Adels oder Klerus kritisiert und ein für die Zeit fortschrittliches Frauenbild transportiert.³³

Es wurde immer wieder spekuliert, ob Casti während seines Aufenthalts in Florenz mit dem Intermezzo *Lo sposo burlato*, das 1769 mit Musik von Piccinni in Rom aufgeführt wurde, sein erstes eigenes Libretto geschrieben haben könnte. Auch wenn Casti in der Forschungsliteratur bis heute als Autor angegeben wird, ist ein eindeutiger Urheber bis heute nicht identifiziert und Castis Autorschaft auch nicht sehr wahrscheinlich.³⁴

³⁰ Eine sehr ausführliche und höchst aufschlussreiche Analyse der Vorlagen der *Novelle galanti* und zahlreiche Beispiele der intertextuellen Bezüge des Werks bietet Cecilia Gibellini: *Giovan Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire. Lettura intertestuale delle „Novelle Galanti“*. Lanciani (Rocco Carabba) 2015.

³¹ Siehe zur Ottava rima beispielsweise Theodor Elwert: *Italienische Metrik*. Wiesbaden: Steiner) 1984, S. 126–127.

³² Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 74–75.

³³ Bonora: *Melodrammi giocosi*, S. XXX [sic].

³⁴ Stiegers Opernlexikon (Franz Stieger: *Opernlexikon*. Teil 1: *Titelkatalog*, Bd. 3: *O-Z*, Tutzing: Schneider 1975, S. 1055) gibt unter dem Titel *Lo sposo burlato* in der römischen Version von 1769 keinen Librettisten an; da aber das Werk als dreiaktiges Intermezzo kategorisiert wird, kann ohnehin nicht als gesichert gelten, dass für die Einträge Originalquellen herangezogen wurden. Es handelt sich bei *Lo sposo burlato* tatsächlich um ein zweiaktiges Werk, wie bereits aus dem Uraufführunglibretto (*Lo sposo burlato, Intermezzi [sic] in musica a quattro voci da rappresentarsi nel Teatro alla Valle, dell'illustr. Signori Capranica nel carnevale dell'anno 1769*, Rom: Ottavio Puccinelli 1769, I-Bc Lo.02421) und auch aus dem Partituraautograph (I-Nc Rari 1.8.10-1 als zweiaktige Opera buffa („Opera buffa in due atti Poesia anonima“) hervorgeht. Die Autorschaft ist nicht eindeutig geklärt und geht auch aus den Uraufführungsquellen nicht hervor. Zwar spricht beispielsweise der Piccinni-Eintrag in der MGG Casti die Autorschaft des Librettos zu, wobei diese Aussage aber nicht belegt und die Information damit als nicht zuverlässig einzuschätzen ist. (Elisabeth Schmierer: Art. „Piccinni, Niccolò“, in: Laurenz Lütken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13152>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.) Im Partituraautograph sowie im Uraufführunglibretto fehlt jedenfalls der Name des Librettisten, und auch in den Libretti und Partituren der Folgeaufführungen in Neapel, Dresden und Fontainebleau fehlen Hinweise auf den Textdichter. Darüber hinaus enthalten auch Castis überlieferte Briefe keinen Hinweis auf *Lo sposo burlato*. Auch dies stellt allerdings keinen belastbaren Beweis gegen eine potentielle Autorschaft dar. Einerseits erwähnte Casti in seinem Briefwechsel bis zum *Il re Teodoro in Venezia* (Wien 1784) keines seiner Libretti, andererseits besteht auch die Möglichkeit, dass potentiell noch unentdeckte Briefe des Poeta neue Informationen zur Autorschaft des Librettos ans Tageslicht fördern könnten. (Siehe Benaglia-Sangiorgio, *I melodrammi giocosi dell'abate Casti poeta cesareo*.) Hingegen befindet sich im Casti-Nachlass in der Pariser Nationalbibliothek ein gleichnamiges, in zwei Parti gegliedertes Librettoautograph (*Lo sposo burlato, Operetta a quattro conqui voci*, F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 176^v–189^r), welches allerdings der Version des Librettos entspricht, die 1778 von Paisiello vertont und in Sankt Petersburg gespielt wurde. Mit der römischen Version von Piccinni hat das Libretto tatsächlich nur den Titel gemein und erinnert inhaltlich vielmehr an den *Socrate immaginario* von Lorenzi, Galiani und Paisiello. Es ist vermutlich

Als Rosenberg im Sommer 1772 in Florenz seine Ämter am Hofe von Leopold II. aufgab, um in Wien die Position des Großkanzlers anzutreten, ließ sich auch Casti von seinen Pflichten als Hofpoet freistellen und folgte Rosenberg nach Wien.³⁵ Zuerst führte er in Wien den Titel des Poeta della real casa weiter, vermutlich um sich damit ins Gespräch um die Nachfolge Metastasios als Poeta cesareo zu bringen,³⁶ der in jenem Jahr sein letztes Libretto geschrieben hatte und sich nun im Ruhestand befand. Da es Casti in Wien nicht auf Anhieb gelang, von seiner Schriftstellerei zu leben, trat er als Privatsekretär und politischer Berater in die Dienste von Rosenberg und später auch von Joseph Graf von Kaunitz-Rietberg, dem Sohn des späteren Großkanzlers und Reichsfürsten Wenzel Anton Graf von Kaunitz-Rietberg.³⁷

Ab Herbst 1772 begleitete Casti Joseph Kaunitz auf eine längere Reise nach Nordeuropa, die eine Mischung aus diplomatischer Mission und Kavalierstour gewesen zu sein scheint. Diese Reise führte die beiden unter anderem nach Berlin und Kopenhagen, wo der Dichter Friedrich II. respektive Christian VII. kennen lernte. Während seines Aufenthalts in Berlin schrieb der Abate mehrere Sonette für den alten Fritz, an denen der preußische König auch Gefallen fand.³⁸ Aus einem Metastasio-Brief erfahren wir von einem weiteren Aufent-

dieses gleichnamige Libretto für Paisiello, das vermutlich erstmals Irene Mamczarz dazu bewegte, Casti als Librettisten von Piccinnis *Lo sposo burlato* anzuführen (Irene Mamczarz: *Les intermèdes comiques au XVIIIe siècle en France et en Italie*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche scientifique 1972, S. 471.) Dieser Aussage folgend wird Casti von der Musikwissenschaft als Autor des Librettos angeführt, ohne dass diese Information allerdings belegt oder hinterfragt worden wäre. So verweist beispielsweise Sartoris Librettokatalog (Eintrag 22536: „Lo sposo burlato“, in Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bd. 5: R-Z. 19416–25437. Aggiunti, Cuneo: Bertola & Locatelli 1992, S. 269) auf Mamczarz, und es ist davon auszugehen, dass sich diese Information von Sartori aus weiterverbreitet hat. Die Autorschaft des Librettos ist also immer noch ungeklärt. Siehe hierzu auch die schlüssige Argumentation von Gabriele Muresu: „Il primo intermezzo castiano: ‚Lo sposo burlato‘“, S. 85, Fn. 12 in Ders., *La parola cantata*, S. 79–88.

Es sei abschließend auch auf die ganz ähnlichen Ausführungen in Emilia Pantini: „La lingua e il pugnale: ‚Lo sposo burlato‘ di Niccolò Piccinni“, S. 3–4, in: Dies. / Camillo Faverzani / Michela Marconi (Hrsg.): *‚Lo sposo burlato‘ da Piccinni a Dittersdorf*, Lucca: LIM 2018 (Sediziose voci. Studi sul melodramma 6), S. 3–88 hingewiesen, die zum Zeitpunkt der Forschung und Verschriftlichung dieses Teilaspekts allerdings noch nicht publiziert waren.

³⁵ Bonora: *Melodrammi giocosi*, S. XXVIII.

³⁶ Dies geht aus einem Brief Metastasios selbst hervor, dessen am 27. Februar 1772 verfasster Brief an Gioacchino Pizzi Casti zwar nicht persönlich nennt, ihn aber sehr wahrscheinlich meint: „Vi dirò di più: so esservi qui state persone che hanno ardentemente aspirato a qualche aulica graduazione poetica: ma in virtù credo io dello stabilito economico sistema, nonostane le onnipotenti impegnatissime protezioni hanno finalmente dovuto deporre ogni speranza.“ Brief von Pietro Metastasio (Wien) an Gioachino [sic] Pizzi (Rom) vom 27. Februar 1772, S. 145, in: Bruno Brunelli (Hrsg.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio*: Bd. 5: *Lettere* 3, Verona: Mondadori 1954, S. 143–145.

³⁷ Fallico: *Introduzione*, S. 64–65.

³⁸ Brief von Friedrich II. (Potsdam) an Giambattista Casti (o.O.) vom 31. Oktober 1772, S. 79, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 79.

halt in Wien im Jahr 1774,³⁹ während welchem Casti mit anderen Librettisten gemeinsam an der Einrichtung der Wiener Fassung von Dittersdorfs *Lo sposo burlato* beteiligt gewesen sein könnte.⁴⁰ In das Jahr 1774 fällt auch Castis Beteiligung an der Neufassung von Goldonis *La calamita de' cuori* (Venedig 1753)⁴¹ für die Musik von Salieri, die er zusammen mit dem Sänger Domenico Poggi und dem seit 1772 als Coltellinis Nachfolger tätigen Giovanni Gastone Boccherini besorgte.⁴²

Es folgte eine weitere Reise nach Nordeuropa mit Ziel Sankt Petersburg, die als diplomatische und vielleicht sogar geheimdienstlerische Mission klassifiziert werden kann. Die erste Station führte Casti nach Stockholm, wo er auch den schwedischen Hof frequentierte und Gustav III. vorgestellt wurde.⁴³ Weiter ging es über die Handelsroute Sandhamn,

³⁹ Metastasio schrieb in seinem Brief: „Il signor canonico Casti venne poi ad informarmi di commissione che si era pensato di appoggiarla al signor principe di Caunitz o al signor conte di Harrach presidente del Consiglio imperiale aulico, illustri, come ella sa, e luminosi personaggi più analoghi al valor dell'omaggio ed al merito dell'autore, ed a' quali il grado loro rende molto agevole l'accesso a' sovrani: difficilissimo agli annosi mortali come son io, particolarmente ora che la Corte, avendo abbandonata la città, alterna la sua dimora fra Laxenburg e Schönbrunn.“ Brief von Pietro Metastasio (Wien) an Angelo Fabroni (Pisa) vom 02. Mai 1774, S. 295, in: Bruno Brunelli (Hrsg.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio*: Bd. 5: *Lettere* 3, Verona: Mondadori 1954, S. 295–296.

⁴⁰ Dittersdorf hat mit *Lo sposo burlato* neben der Vertonung desselben Sujets als deutschsprachige Fassung (*Der gefoppte Bräutigam*, Wien 1786) auch eine italienische Fassung komponiert, die 1773 uraufgeführt und vermutlich 1774 in Wien gegeben wurde. Der Librettist der italienischen Fassung wird von der Forschung als G.B. Cesti angegeben; es ist nicht unwahrscheinlich, dass es sich hierbei um einen Fehler handeln könnte und tatsächlich G.B. Casti gemeint sein könnte. Casti jedenfalls war in diesem Zeitraum in Wien und könnte die Einrichtung für Wien unternommen haben. Es ist allerdings auch möglich, dass hier die gleiche Verwechslung wie bei Piccinnis *Lo sposo burlato* vorliegt.

⁴¹ John Rice fällt der Verdienst zu, auf die problematische Verwechslung der Schreibweise calamita-calamità hingewiesen zu haben; fälschlicherweise wird der Titel oftmals mit Akzent geschrieben, was aber aufgrund der Übersetzung mit „Unglück“ nicht korrekt sein dürfte. John A. Rice: *Antonio Salieri and Viennese opera*. Chicago / London: University of Chicago Press 1998, S. 211.

⁴² Die *Wiener Historisch-Kritische Theaterchronik* berichtete am 29. Oktober 1774 bezüglich der Uraufführung des Werks: „Herr Marchese^{xxx}, Herr Abt Casti, Herr Domenikus Poggi, Herr Pocherini und Herr Salieri sollen an der Poesie dieser Oper des Hrn. Goldoni verbessert, geflickt und gestickt haben [...]“ *Historisch-Kritische Theaterzeitung von Wien*, Bd. 1 Teil 2 Nummer 11, Eintrag vom 29.10.1774, Wien: Baderische Buchhandlung 1774, S. 166. Das erste Mal hat meines Wissens nach Rudolph Angermüller: *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens*, Bd. 1, Bad Honnef: Bock 2000, S. 83 diesen Auszug publiziert. Siehe auch Elena Biggi Parodi: *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri. Gli autografi*, Lucca: LIM 2005., S. 117 inkl. Fn. 1. Blanchetti und Della Croce schildern sogar, Casti sei für den größten Teil des Librettos verantwortlich. Siehe Francesco Blanchetti / Vittorio Della Croce: *Il caso Salieri*, Turin: Eda 1994, S. 134.

⁴³ Aus Stockholm ist ein Brief Castis erhalten, der sein Talent zur genauen Beobachtung und Schilderung der Situation vor Ort deutlich macht. In dem Brief berichtete der Abate über die Geschichte des Landes, die aktuelle Politik und Schwedens weitgehend neutrales Verhältnis zu seinen Nachbarn Russland und Dänemark, über Intrigen am Hofe, selbst über Gustav III. weiß er einige Zeilen zu schreiben. Siehe Brief von Giambattista Casti (Stockholm) an Alvise il Contarini (Wien) vom 08. März 1776, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 84–90.

Reval⁴⁴ und Narva nach Sankt Petersburg an den Zarenhof Katharinas II.,⁴⁵ die er dort kennen lernte, und wo er aller Voraussicht nach sein *Poema tartaro* konzipierte und unter Umständen auch schon mit der Versifikation begann.⁴⁶ Als sich die Zarin im Sommer auf ihre Residenz in Zsarskoje Selo zurückzog, nutzte Casti die Gelegenheit, erneut an den schwedischen und im Anschluss dänischen Hof zu reisen, wo er Christian VII. vorgestellt wurde. Vom Juni 1777 bis zum Frühling oder Sommer 1779 schloss sich erneut ein Aufenthalt in Sankt Petersburg an, der erneut diplomatischen Charakter hatte. Dass Casti offiziell damit beauftragt war, auf eine Allianz zwischen Russland und Österreich hinzuarbeiten,⁴⁷ zeigt eindrucksvoll, wie viel Vertrauen die Krone Casti zu dieser Zeit entgegenbrachte.

In Sankt Petersburg wurde Casti in die höchsten Kreise um Grigorij Orlov aufgenommen, die ihm offenbar ursprünglich wohlgesonnen waren,⁴⁸ in Castis *Poema tartaro* später jedoch negative Schilderungen erfuhren. Für die Zeit zwischen Mai 1777 und November 1780 gibt es keine gesicherten Kenntnisse über Casti und seine Aufenthaltsorte, und auch sein Briefwechsel aus diesen Jahren ist nicht überliefert. In diese Jahre fällt allerdings die Entstehung der Canzone *Per la felice nascita di Alessandro, principe di tutte le Russie*, die Casti zur Geburt des Großfürsten Alexander, dem späteren russischen Zaren und polnischen König Alexander I., am 23. Dezember 1777 verfasste.⁴⁹ Es ist unklar, ob Casti als in diesem Zeitraum einziger italienische Poet am Zarenhof die Nachfolge als Hofpoet von Marco Coltellini antrat, der im November 1777 in Sankt Petersburg verstorben war.⁵⁰ Casti schrieb jedenfalls auch zum Anlass der Geburt des Zarewitsch Konstantin, eines weiteren Sohns von Paul I. und Maria Fjodorowna, das Libretto *Lo sposo burlato*, das auf

⁴⁴ Auch aus Reval lieferte Casti eine umfassende Berichterstattung; sein Briefwechsel ist ein umfangreiches Zeugnis der politischen Situation und gibt einen Überblick über den dortigen Adel, über das gesellschaftliche Leben sowie über Wirtschaft und den Schiffsverkehr des Handelskreuzes. Siehe Brief von Giambattista Casti (Reval) an Joseph Kaunitz (Stockholm) vom 20. Mai 1776, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 91–94.

⁴⁵ In Sankt Petersburg sollte Casti den Grundstein für eine mögliche Allianz zwischen Wien und Sankt Petersburg legen. Fallico vermutet, dass Casti hier Dokumente für die österreichische Krone und deren Minister außer Landes bringen sollte. Fallico: *Introduzione*, S. 69.

⁴⁶ Alessandro Metlica: *Giovanni Battista Casti. Il poema tartaro. Edizione critica e commento*. Dissertation Università degli Studi di Padova 2012, S. 9. Große Teile dieser Arbeit wurden mir von Alessandro Metlica freundlicherweise bereits vor der Publikation zur Verfügung gestellt. Die vollständige Arbeit ist mittlerweile online verfügbar (http://paduaresearch.cab.unipd.it/6083/1/alessandro_metlica_tesi.pdf; zuletzt abgerufen am 06.11.2019.).

⁴⁷ Rolf Bauer: *Österreich. Ein Jahrtausend Geschichte im Herzen Europas*, München: Heyne 1970, S. 219.

⁴⁸ Art. „Giambattista Casti“, in: Charles F. Partington (Hrsg.): *British Cyclopædia of the arts, sciences, history, geography, literature, natural history and biography*, Bd. 9, London: Orr and Co 1838, S. 402.

⁴⁹ Von diesem Huldigungswerk ist eine Abschrift in der Pariser Nationalbibliothek (F-Pn NUMM-851192) erhalten, die leider keinen Eintrag zum Ort oder zur Zeit der Entstehung enthält. Casti wird dieses Gedicht aber sehr wahrscheinlich vor Ort in Sankt Petersburg verfasst haben.

⁵⁰ Diese Möglichkeit impliziert zumindest Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au 18me siècle*, Bd. 2, Genf: Mont Blanc 1948, S. 234 bzw. S. 254,

Socrate immaginario (Neapel 1775) basiert und im Mai 1779 in Tsarskoje Selo mit der Musik von Paisiello als Operetta a cinque voci mit großem Erfolg aufgeführt wurde.⁵¹ Zu diesem Anlass wurde ebenfalls eine Bearbeitung von Paisiellos *Demetrio* (Modena 1765) gegeben, dessen Libretto sehr wahrscheinlich von Casti an die örtlichen Gegebenheiten angepasst wurde. Ungeklärt bleibt aber, ob Casti ebenfalls die Libretti für die Drammi giocosi *I filosofi immaginari*, welches am 14.02.1779 im Eremitage-Theater gegeben wurde, und *Il matrimonio inaspettato*, das am 01.11.1779 am Cammenoi-Ostrov-Theater in Sankt Petersburg uraufgeführt wurde, für Paisiello einrichtete.⁵² Paisiello hatte in Sankt Petersburg zahlreiche ursprünglich aus Italien stammende Operntextbücher zur Verfügung oder ließ sich solche schicken,⁵³ dennoch mussten diese für die anstehenden Neuvertonungen neu eingerichtet werden. Da sich Casti 1779 noch in Russland aufhielt, mit *Lo sposo burlato* im gleichen Jahr bereits nachweisbar mit Paisiello zusammengearbeitet hatte und in Wien wieder mit ihm zusammenarbeiten sollte, ist es vorstellbar, dass Casti der anonyme Bearbeiter dieser Libretti war.⁵⁴ Wenn es stimmen sollte, dass Casti tatsächlich Coltellinis Nachfolge angetreten hat, dann wäre er für Paisiello die wahrscheinlichste Wahl als dessen Librettist gewesen. Lange ungeklärt war auch die Urheberschaft des Buffa-Librettos *La finta amante*, die anlässlich des Zusammentreffens von Joseph II. und Katharina II. zur Feier des Bündnisses zwischen Wien und Sankt Petersburg am 05.06.1780 in Mogiljow aufgeführt

⁵¹ Castis Autorschaft ist dank des Librettoautographen in seinem Nachlass in der französischen Nationalbibliothek (F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 176^r–189^r.) gesichert.

⁵² *I filosofi immaginari* basiert auf Giovanni Bertatis *I visionarj* (Astaritta, Turin im Herbst 1772), das wiederum eine Adaption von Goldonis *Il mondo della luna* (Galuppi, Venedig 1750) ist; *Il matrimonio inaspettato* hingegen geht auf *Il marchese villano* (Chiari/Galuppi, Venedig 1762) zurück.

⁵³ Wie aus Paisiellos Briefen an Ferdinando Galiani hervorgeht, beklagte der Komponist offenbar das Fehlen eines guten Buffolibrettisten vor Ort in Sankt Petersburg und bat Galiani, für ihn bei Giovanni Battista Lorenzi ein Libretto in Auftrag zu geben oder wenigstens einige seiner alten Libretti nach Sankt Petersburg zu schicken. Laut folgendem Briefausschnitt hat Lorenzi Paisiello offenbar auch geantwortet: „Ho ricevuto lettera del signor D. Gio. Battista Lorenzi in data del mese di agosto unitamente con quattro suoi libretti fatti in Napoli e mi dice che sta lavorando.“ Salvatore Panareo: *Paisiello in Russia (dalle sue lettere al Galiani)*, Trani: Vecchi & C. 1910, S. 32, ebenfalls zitiert von Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 89. Dies macht es relativ unwahrscheinlich, dass Casti in Sankt Petersburg tatsächlich die Position von Marco Coltellini übernommen hat.

⁵⁴ Weder Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello* noch Mooser: *Annales de la musique* als auch Anna Giust: *Cercando l'opera russa. La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale de Settecento*, Mailand: Feltrinelli 2014 geben einen Bearbeiter für diese Libretti an.

wurde. Genauso wie Castis Anwesenheit bei diesem Ereignis⁵⁵ gilt seine Autorschaft aber mittlerweile als wahrscheinlich.⁵⁶

Im Jahr 1780 hielt sich Casti erneut für einige Monate in Wien auf und pflegte dort intensive Beziehungen zum österreichischen Hof, um sich als Nachfolger des nicht mehr aktiven Metastasio im Gespräch zu halten, bevor er spätestens Anfang 1781 im Gefolge des neuen spanischen Botschafters Joseph Kaunitz zu einer circa einjährigen diplomatischen Reise auf die iberische Halbinsel aufbrach. Auf dieser Reise, die ihn nach Madrid, Badajoz, Lissabon, Mertola, Faro und Cadix führte,⁵⁷ steckte er sich mit Syphilis an. Die sexuell übertragbare Krankheit zwang den Abate zu einem längeren Erholungsaufenthalt, den er zwischen Januar 1782 und Mai 1783 in Mailand verbrachte und während dem er etliche Novellen schrieb und das *Poema tartaro* beendete.

Das *Poema tartaro* war ursprünglich als weitere Novellensammlung gedacht, wurde von Casti dann aber doch als Poema eroicomico umgesetzt.⁵⁸ Das Werk stellt im Grunde eine kritische Replik und heftige Satire auf die Außenpolitik des Habsburger Reiches gegenüber dem russischen Zarenhof dar und nimmt sowohl auf wesentliche als auch auf unbedeutendere innen- wie außenpolitische Ereignisse des Russlands Katharinas II. Bezug. In seinem Poema rechnet Casti aber auch mit dem Hof Katharinas II. ab, die in eine Ahnenreihe mit Dschingis Khan gestellt wird, und polemisiert auch gegen die Zarin persönlich wie auch gegen deren Liebhaber Potemkin. Das Besondere an diesem Gedicht ist, dass Personen,

⁵⁵ Fallico: *Introduzione*, S. 72. Dagegen spricht allerdings, dass der polnische Wahlkönig Stanislaus II. am 8. Januar 1780 einen Brief an Casti nach Wien schickte, in welchem er sich für die Präsentation seiner *Anacreontiche* und *Novelle galanti* durch den Prelaten Ghigiotti bedankte. Stanislaus geht jedoch in seinem Brief davon aus, dass Sankt Petersburg das Ziel auch der nächsten Reise des Abate wäre. Siehe Brief von Stanislaus Augustus Poniatowski (Warschau) an Giambattista Casti (Wien) vom 08. Januar 1780, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 112.

⁵⁶ Giust: *Cercando l'opera russa*, S. 237.

⁵⁷ Von dieser Reise sind zahlreiche an den österreichischen Botschafter Kaunitz in Madrid adressierte Briefe überliefert, die interessante Details der Mission schildern. In diesen Briefen berichtet Casti von den unterschiedlichen Stationen seiner Reise über das tagespolitische, militärische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Geschehen und verschaffte Kaunitz damit einen umfangreichen Überblick über die gesamte iberische Halbinsel. Siehe Casti-Briefe #32 bis #68, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 113–227. Vermutlich war eben diese für die österreichische Außenpolitik wichtige Informationsbeschaffung der Grund für seine Rundreise durch Spanien und Portugal. Fallico: *Introduzione*, S. 66 sowie Brief von Giambattista Casti (Malaga) an Joseph Kaunitz (Madrid) vom 17. Oktober 1771, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 226–227.

⁵⁸ Im August 1781 erwähnt Casti in einem Brief an Kaunitz die zehnte und letzte Novelle; dementsprechend war der Planungsstand hier wohl noch eine Novellensammlung. Brief von Giambattista Casti (Cádiz) an Joseph Kaunitz (Madrid) vom 14. August 1781 [sic; 1782!], S. 186, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 185–187. Spätestens im Februar des folgenden Jahres hatte sich Casti aber dazu entschlossen, aus dem Stoff ein heroisch-komisches Epos zu machen («tutto il poema»). Brief von Giambattista Casti (Mailand) an Joseph Kaunitz (Madrid) vom 13. Februar 1782, S. 254, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 251–260. Dies bemerken auch Metlica: *Il poema tartaro*, S. 10–11 sowie Krzysztof Żaboklicki: *La poesia narrativa di Giambattista Casti (1724–1803)*, Warschau: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1974, S. 87.

Orte und auch Ereignisse des russischen Hofes an den Tartarenhof in Cambalù, also Peking, verlegt wurden.⁵⁹ Der außerordentliche Erfolg des Werks führte zu einer Reihe von Raubkopien, die Casti zwar vehement zu verhindern versuchte, denen er aber bis zum Ende seines Lebens nicht mehr effektiv Herr wurde.⁶⁰

Im Juni 1783 machte sich Casti auf den Weg nach Wien, wo er in der erneuten Hoffnung auf die Nachfolge des ein Jahr zuvor verstorbenen Metastasios nach guten drei Jahren Abwesenheit im September 1783 eintraf. Es dürfte seiner Freundschaft des ebenfalls nach Wien zurückgekehrten Orsini-Rosenberg zu verdanken sein, der in seiner Funktion als Hoftheaterdirektor die Kompetenzen hatte, Casti vor Ort zu protegieren, dass die librettistische Betätigung des Abate in Wien ihren Höhepunkt erreichte. Als der scheidende russische Hofkapellmeister Paisiello auf der Rückreise von Sankt Petersburg nach Neapel in Wien Aufenthalt machte und der Kaiser bei ihm eine Oper in Auftrag gab, schrieb Casti mit dem *Dramma eroicomico Il re Teodoro in Venezia* sein erstes vollständig eigenes Libretto für Paisiello.⁶¹ Das Werk, das am 23.08.1784 im Burgtheater in Szene ging, basiert auf einem Ausschnitt des 26. Kapitels von Voltaires *Candide ou l'optimisme* (1759). Im Zentrum der Handlung steht der westfälische Baron Theodor von Neuhoff, der sich im Zuge der Genueser Besatzung Korsikas zum König der Korsen wählen ließ, aber bald aufgrund finanzieller Schwierigkeiten fliehen musste. Das Libretto spielt während des Karnevals in einer venezianischen Herberge und schildert eine typische Buffa-Handlung mit Intrigen und Verwechslungen, an deren Ende der königliche Protagonist im Schuldurm landet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Casti den schwedischen König Gustav III. in Teodoro abgebildet hat, den er bereits persönlich kennengelernt hatte und gegen den der Auftraggeber des Werks, Joseph II., offenbar eine persönliche Abneigung hegte, seitdem sich die beiden 1783 in Florenz kennengelernt hatten.⁶²

Neben Rosenbergs Protektion ist es vermutlich dem großen Erfolg von *Il re Teodoro in Venezia* geschuldet, dass Casti im nächsten Jahr mit *La grotta di Trofonio* bereits das

⁵⁹ Auf der einen Seite werden die jeweiligen Angriffe dadurch mehr oder weniger stark entschärft, auf der anderen Seite bekommen viele Details allerdings erst dadurch die Qualität einer bissigen Satire. Siehe hierzu ausführlich Kapitel 8.2.

⁶⁰ Metlica: *Il poema tartaro*, S. 18–20.

⁶¹ Zur Entstehung siehe ausführlich Francesco Paolo Russo: „Paisiello e l'opera imperialregia“. Note sulla genesi de „Il re Teodoro in Venezia“ (Vienna 1784)“, in: Markus Engelhardt / Wolfgang Witzmann (Hrsg.): *Convegno Italo-Tedesco „Mozart, Paisiello, Rossini e l'Opera buffa“ (Rom 1993)*, Laaber: Laaber 1998 (Analecta musicologica 31), S. 203–223.

⁶² Rossana Caira Lumetti: „Gustavo III di Svezia e „Il re Teodoro in Venezia““, in: *Critica letteraria* 16/1 (1988), S. 13–30.

nächste Libretto schrieb.⁶³ Das im Uraufführungslibretto als *Opera comica* bezeichnete Werk hätte im Spätsommer 1785 mit der Musik von Salieri in Laxenburg uraufgeführt werden sollen, kam aber erst 12. Oktober 1785 im Burgtheater erstmals auf die Bühne.⁶⁴ Wie bereits Castis Sankt Petersburger Libretto *Lo sposo burlato* ähnelt auch *La grotta di Trofonio* auf dem *Socrate immaginario*, von dem es zum Beispiel das Kernmotiv der Verspottung von Aberglauben und Zauberkunst übernimmt. Die Oper wurde insgesamt nur mittelmäßig aufgenommen, vor allem wurde jedoch das Libretto kritisiert. Trotz der schlechten Rezeption ist das *Dramma giocoso* eine der wenigen italienischen Opern des 18. Jahrhunderts, deren Partitur in einer Druckfassung vorliegen.⁶⁵ Mary Hunter wies 1999 darauf hin, dass Da Ponte *La grotta di Trofonio* als Quelle für *Così fan tutte* (Mozart, Wien 1791) nutzte;⁶⁶ ganz ohne Eindruck zu hinterlassen scheint das Werk also nicht an der Wiener Opernwelt vorbeigegangen zu sein. Nur wenige Wochen später, im November 1785, wurde das Libretto dann von Palomba bearbeitet und von Paisiello vertont in Neapel auf die Bühne gebracht.⁶⁷

Im Frühjahr des folgenden Jahres wurde im Schlosstheater Schönbrunn im Zuge eines „Frühlingsfest an einem Wintertage“⁶⁸ das einaktige *Divertimento teatrale Prima la musica e poi le parole* aufgeführt. Das Ergebnis der zweiten Kooperation von Casti und Salieri ist ein Metamelodramma, also eine Oper über die Oper, die die Entstehung einer Oper binnen drei Tagen auf eine bereits existente Musik zum Thema hat und Castis profunde Kenntnis des italienischen *Dramma per musica* unter Beweis stellt. Casti und Salieri griffen dabei auf das erst kurz zuvor in Wien aufgeführte *Dramma per musica Giulio Sabino* (Giovannini/Sarti,

⁶³ *La grotta di Trofonio* wird in Kapitel 3.4 ausführlich besprochen.

⁶⁴ Vergl. Fn. 24 in Kapitel 3.4.

⁶⁵ Antonio Salieri: *La Grotta di Trofonio*. Opera comica in due atti. Rappresentata nel Regio Imperial Teatro di corte l'anno 1785, Wien: Artaria Compagni 1785, A-Wn SA.82.D.23/1-2.

⁶⁶ Mary Hunter: *The Culture Opera buffa in Mozart's Vienna. A poetics of entertainment*, Princeton: Princeton University Press 1999, S. 257–272.

⁶⁷ Zu *La grotta di Trofonio* siehe des Weiteren Kapitel 3.4.

Da die Uraufführung von Salieris und Paisiellos *La grotta di Trofonio*-Vertonungen nur gut drei Monate auseinanderliegen und etliche der späteren Ausgaben seiner Libretti die neapolitanische Fassung beinhalten, kommt allerdings auch Casti selbst als Bearbeiter seines eigenen Textbuchs in Frage. Paisiello vertonte nach seiner Rückkehr nach Neapel abwechselnd ein (tragisches) Libretto für das Teatro San Carlo und ein (komisches) Libretto für das Teatro Fondo, und *Teodoro in Corsica* wäre damit sein drittes (heroisch-)komisches Werk nach einem Libretto von Casti gewesen. Diese Möglichkeit stellt auch Josef Heinzelmann in den Raum. Siehe Josef Heinzelmann: „Antonio Salieri und Giambattista Casti,“ S. 125, in: Herbert Lachmayer u.a. (Hrsg.): *Salieri sulle tracce di Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2004, S. 123–130.

⁶⁸ Einen umfangreichen Einblick in die Forschungssituation zu dieser Festivität bietet Paolo Budroni (Hrsg.): *Mozart und Salieri – Partner oder Rivalen? Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn vom 7. Februar 1786*. Wien: Vienna University Press 2008, für den hier erörterten Kontext insbesondere der Beitrag von Manuela Hager: „Virtuos, respektlos und satirisch. Der italienische Dichter Giovanni Battista Casti am Wiener Hof“, S. 97–104.

Venedig 1781) zurück und verwerteten Teile des Werks im Rahmen einer intertextuell fundierten grotesken Parodie und Satire der Produktion einer Opera seria.⁶⁹

Im gleichen Jahr begann Casti noch in Wien mit der Arbeit an der Vorgeschichte des *Il re Teodoro in Venezia*, dem *Dramma eroicomico Teodoro in Corsica*. Der Entstehungsprozess wurde durch eine längere Reise nach Italien unterbrochen, die Casti unternehmen konnte, da bis dato noch keine Ernennung zum Poeta cesareo erfolgt war. Seine Reise führte ihn auch nach Neapel, wo er die Arbeiten am Libretto beendete. Wenn man Castis Briefwechsel Glauben schenken darf, hätte auch dieses Teodoro-Libretto von Paisiello, der sich zu dem Zeitpunkt auch in Neapel aufhielt, vertont werden sollen;⁷⁰ aus welchen Gründen es nicht dazu kam, ist unklar. Das Libretto beginnt mit der Ankunft des Barons Neuhoff auf dem von Genua beanspruchten Korsika und seiner Wahl zum König der Korsen. Der Konflikt des Werks entwickelt sich ausgehend von Teodoros fehlender dynastischer Legitimierung, die zu Problemen mit dem genuesischen Gesandten und den adligen korsischen Rebellenführern und letztlich in einem Aufstand gegen Teodoro führt. Wie *Il re Teodoro in Venezia* verbindet auch *Teodoro in Corsica* Gesellschaftssatire mit literarischer Parodie, was das Werk zu einem typischen *Dramma eroicomico* macht.

Casti schrieb wahrscheinlich auch den Text zum Duett „Spiegarti non poss’io“ für Mozarts *Idomeneo* (1781) den er später in *Venere e Adone* wiederverwenden sollte.⁷¹

Sein nächstes *Dramma eroicomico* *Cublai, gran kan de’ Tartari* begann der Poeta auf eben jener Italienreise im Jahr 1786, die Partitur beendete Salieri erst im Jahr 1788. Das Werk folgt einer Passage des neunten Canto von Castis *Poema tartaro* und verarbeitet deren Personal und grundsätzliche Idee. Damit bildet *Cublai, gran kan de’ Tartari* wie auch das *Poema eroicomico* eine gesellschaftliche Persiflage und Satire auf den Zarenhof Katharinas II. Das *Dramma eroicomico* bekam letztlich aber keine Approbation von der Wiener Zensur, so dass das Werk zu Salieris und Castis Lebzeiten nie aufgeführt wurde.⁷²

⁶⁹ Zu *Prima la musica e poi le parole* vergl. auch Kapitel 2.3.

⁷⁰ Brief von Giambattista Casti (Wien) an Paolo Greppi (Cádiz) vom 20. April 1786, S. 412, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 409–420. Gabriele Muresu hingegen vermutet, dass *Teodoro in Corsica* von Salieri vertont worden sei. Siehe Gabriele Muresu: *L’Orlando furioso nella storia della poesia melodrammatica di G. B. Casti. Estratto da La Rassegna della letteratura italiana 72/1 (1968)*, Florenz: Sansoni o.J., S. 1.

⁷¹ Diesen Hinweis verdanke ich John A. Rice, der in einem persönlichen Gespräch und im mir im Anschluss daran freundlicherweise zur Verfügung gestellten, damals noch unveröffentlichten Einführungsaufsatz „Titel“ zu der inzwischen publizierten Edition von Weigl und Castis *Venere e Adone* hinweist. Siehe John A. Rice: „Weigl’s ‚Venere e Adone‘ (1791) and the End of Musical Drama at Esterházy“, S. XIII, in: Ders. (Hrsg.): *Joseph Weigl: ‚Venere e Adone‘*, Middleton, Wisconsin: A–R Editions Inc. 2019, S. IX–XVII.

⁷² Das *Dramma eroicomico* *Cublai, gran kan de’ Tartari* wird im Rahmen einer umfangreichen Case Study in Kapitel 8 ausführlich behandelt.

Von Neapel aus führte die Italienreise des Abate über Rom, Palermo, Messina und Syrakus weiter nach Malta. Nach einem Zwischenaufenthalt in Mailand plante Casti ursprünglich seine Rückkehr nach Wien, wo er im Februar 1788 eintreffen wollte. Seine Pläne wurden aber durch den Ausbruch des Österreichisch-Russischen Kriegs gegen das Osmanische Reich (1787–1792) unterbrochen. Casti, der für die Habsburger Krone schon öfter relevante Informationen aus dem Ausland gesammelt, änderte nun seine Pläne und schiffte sich im Juni 1787 in Venedig nach Konstantinopel ein. Nach seiner Rückkehr nach Venedig im März 1788 entstand eine ausführliche Abhandlung in der Tradition diplomatischer Reiseberichte, die für die österreichische Politik wichtige Aspekte Konstantinopels einging. Casti hatte zwar offenbar zuerst nicht die Absicht, das Werk drucken zu lassen, 1802 wurde es dann aber kurz vor seinem Tod doch als *Relazione di un viaggio a Costantinopoli di Giambattista Casti nel 1788 scritta da lui medesimo*⁷³ in Paris publiziert.

Auf dem Rückweg nach Wien entstand 1789 vermutlich in Mailand und zum Anlass der Hochzeit von Viktor Emanuel I. mit Maria Theresia von Österreich-Este die dithyrambische Kantate *Per le faustissime nozze delle loro Altezze Reali l'Archiduchessa Maria Teresa d'Austria e il Duca d'Aosta*. Die Kantate fällt zwar grundsätzlich in den Bereich der Gelegenheitsdichtung, zeichnet sich im Gegensatz zu gewöhnlicher Huldigungsdichtung aber durch ihre progressive Kritik an den österreichischen Herrschaftsverhältnissen – wie zum Beispiel in der impliziten Forderung nach einem Ende des österreichisch-russischen Türkenkrieg – und an den Herrschaftssystemen des postrevolutionären Europas aus. 1790 entstand mit der bisher unveröffentlichten *Cicalata politica* eine polemische Abrechnung mit der Politik der einzelnen nationalen Herrschaftshäuser im (nicht nur) postrevolutionären Europa. Diese politische Streitschrift war vermutlich einer der Gründe, warum Casti als Poeta cesareo nicht in Wien publizieren durfte.⁷⁴ Zurück in Wien bot er dem neuen Kaiser Leopold II., der ihn gut zwanzig Jahre vorher in Florenz zum Poeta della real casa ernannt hatte, vier „tragedie buffe“ an,⁷⁵ die allerdings alle vier nie zur Aufführung kamen.

⁷³ Dank der Arbeit von Rita Nicoli ist eine kritische Ausgabe der *Relazione di un viaggio a Costantinopoli di Giambattista Casti nel 1788 scritto da lui medesimo* verfügbar, die 2013 digital veröffentlicht wurde: http://www.viaggioadriatico.it/ViaggiADR/biblioteca_digitale/titoli/scheda_bibliografica.2014-03-27.5830391896; zuletzt abgerufen am 20.11.2020.

⁷⁴ Siehe hierzu Antonio Fallico: „Notizie e appunti sulla vita e l'operosità di G.B. Casti negli anni 1776–1790 (con documenti inediti)“, in: *Italianistica* 1/3 (1973), S. 520–538.

⁷⁵ Lorenzo Da Ponte: *Memorie di Lorenzo Da Ponte in tre volumi, scritte da esso*, Bd. 1 Teil 2, New York: Gray & Bunce 1829, S. 151.

Das erste dieser Werke ist das Drama tragicomico *Catilina* nach Voltaires Tragödie *Rome sauvée* (1752).⁷⁶ Dem Libretto liegt zwar ein und eigentlich tragisches Sujet zugrunde, das aber wie zum Beispiel durch den als Basso buffo gestalteten und dadurch entmystifizierten Cicero komisch verzerrt wird. Das Drama tragicomico enthält zwar auch einige Aspekte gesellschaftlicher Satire, die im Gegensatz zu Castis Drammi eroicomici aber nicht so stark ausgeprägt sind. Auch eine literarische Parodie ist nur am Rande – zum Beispiel in der Verwendung der berühmten Worte „Fino a quando, o Catilina“ (I/12) – vorhanden. Das Libretto wurde zwar 1792 von Salieri vertont, aber zeitlebens nicht aufgeführt.⁷⁷

Sehr wahrscheinlich fällt auch das Drama *Li Dormienti* in den Korpus dieser vier „tragedie buffe“, die er Leopold II. präsentierte.⁷⁸ Weder der Briefwechsel noch die beiden Librettomanuskripte enthalten eine genaue Gattungsbezeichnung, die Anlage des Werks ist hingegen einem Drama eroicomico grundsätzlich nicht unähnlich, weist aber auch Züge einer Commedia per musica auf. Der aus der Zeit der Kreuzzüge stammende Ritter Roberto und sein Knappe Guglielmo erwachen nach circa sechshundert Jahren aus ihrem Zauberschlaf und erleben neue Abenteuer in einer ihnen komplett unbekannten Gegenwart, die die ritterlichen Tugenden ihrer Vergangenheit lange vergessen hat. Die beiden treffen auf die von Rittergeschichten faszinierte und an Don Quijotes Dulcinea erinnernde Violante. Robertos Ritterlichkeit beeindruckt Violante, sie verliebt sich in ihn und die beiden heiraten am Ende der Handlung. Wie Cervantes *Don Quijote* polemisiert auch Castis Libretto gegen

⁷⁶ John A. Rice: *Casti, Salieri and Catilina. Political Tragicomedy during the French Revolution*. Rice konzipierte den Text ursprünglich als Kapitel für seine Monographie *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago 1998, aufgrund von Platzmangel fand es aber keine Aufnahme in der Publikation und wurde von Rice in einer überarbeiteten Fassung am 14. Dezember 2016 auf [academia.edu](https://www.academia.edu/30441189/Casti_Salieri_and_Catilina_Political_Tragicomedy_during_the_French_Revolution) veröffentlicht. https://www.academia.edu/30441189/Casti_Salieri_and_Catilina_Political_Tragicomedy_during_the_French_Revolution (zuletzt abgerufen am 20.11.2020).

⁷⁷ Möglicherweise ist die Oper auch nie für die Bühne geschrieben worden. Dies suggeriert beispielsweise ein Tagebucheintrag von Karl Johann Christian Graf von Zinzendorf vom 26. November 1791: „Diné chez le P^{ce} Rosenberg avec l’ambassadeur de Naples et le P^{ce} Lobkowitz et l’abbé Casti qui nous lut apres le diner avec beaucoup d’emphase son opera Tragi-Comique de Catilina ou Ciceron et Caton font de drôles de personnages.“ Siehe Dorothea Link: *The National Court Theatre in Mozart’s Vienna. Sources and Documents 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press 1998, S. 388. Diese Überlegung wird unterstützt durch Salieris autographe Anmerkung im Partituraautographen: „La Sinfonia è un complesso feroce, di preghiera religiosa, di un battimento guerrioso, e di trionfo patriottico; tutte cose dell’opera: opera piuttosto da leggere che da rappresentare.“ Antonio Salieri: *Catilina*, A-Wn Mus.Hs.16512/1, fol. 1^r.

⁷⁸ Siehe auch Kapitel 2.2. Eine ausführliche Beschäftigung mit *Li Dormienti* steht noch aus. Interessant wäre vor allem eine Diskussion, die den Begriff der „Tragedia buffa“ in Zusammenhang mit den Einflüssen aus dem Drama eroicomico, der Commedia per musica und Calzabigis Attribuierung des Werks als Persiflage thematisiert. Ebenfalls aufschlussreich wäre eine intertextuelle Untersuchung des Werks auf Einflüsse aus der Ritterspik und aus dem Don Quijote sowie eine Erörterung der satirischen Aspekte des Librettos.

die Mystifizierung und Glorifizierung des Rittertums und steht wie bereits *Lo sposo burlato* und *La grotta di Trofonio* in der Tradition des *Socrate immaginario*.

Auch das Drame eroicomico *Orlando furioso* dürfte aller Wahrscheinlichkeit zu besagtem Textbuchkonvolut gehört haben. Das dreiaktige Libretto enthält wieder mehr satirische Elemente, ist aber im Gegensatz zum sujetgleichen *Orlando paladino* (Porta/Haydn, Eszterháza 1782) nicht hauptsächlich komisch angelegt, sondern verwirklicht eine Symbiose tragischer, komischer und pastoraler Elemente. Die Handlung enthält Episoden aus dem 1., 2., 24., 30., 36. und 39. Canto aus Ariostos gleichnamigem Werk und folgt der Vorlage im Vergleich zu anderen im 18. Jahrhundert entstandenen Ariosto-Opern sehr eng. Mehr noch als *Li Dormienti* ist der *Orlando furioso* eine Polemik gegen Kriege und gegen die Reaktionen des europäischen Adels auf die Französische Revolution. Diese grundsätzliche Haltung wird vor allem in der Figur des betagten, weisen Schäfers Eginardo transportiert, in der Casti sich vermutlich selbst darstellen wollte. Neben diesen Bezügen zu realhistorischen Entwicklungen des ausgehenden Ancien régime fehlt jedoch die für die heroisch-komische Literatur typische Parodie.⁷⁹

Das Drame tragicomico *Rosmonda*, das Casti ebenfalls vor seiner Rückkehr nach Wien geschrieben haben muss, war vermutlich das letzte der vier dem Kaiser übergebenen Libretti. Für die *Rosmonda* griff Casti gleich auf zwei höchst unterschiedliche literarische Vorlagen zurück, die er dramaturgisch gekonnt miteinander verwob, nämlich Vittorio Alfieris *Rosmunda* (1780) und Giulio Cesare Croces *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (1620). Aus Alfieris Tragödie stammen etlichen Figuren und das tragische Ende, das Libretto hat also im Gegensatz zu Castis anderen Bühnenwerken kein *Lieto fine*, sondern endet mit einem Tyrannenmord auf offener Bühne. Die komischen Akzente des Stücks gehen hingegen auf Croces Bertoldo, dessen Frau Margalfa und Sohn Bertoldino zurück. Diese drei Figuren sind auch für die dem gesamten Stück anhaftende Kritik an Despotismus und an der herrschenden Klasse verantwortlich. Auch in diesem Drame tragicomico tritt die literarische Parodie der epischen Klassik und des Drame per musica im Vergleich zu Castis Drammi eroicomici deutlich in den Hintergrund. Die Fortsetzung zur *Rosmonda* mit dem Titel *Il ritorno di Bertoldo e Bertoldino in Campagna*, das Croce entsprechend die

⁷⁹ Siehe Muresu: *L'Orlando furioso*.

Geschichte um Bertoldo, Margalfa und Bertoldino erzählt, hat Casti allerdings offenbar nie beendet.⁸⁰

Am 3. und 4. August 1791 wurde im Schlosstheater Eszterháza *Venere e Adone* von Casti und Salieris Assistenten Joseph Weigl aufgeführt. Das Werk trägt in den überlieferten Manuskripten zwar die Bezeichnung Cantata, es dürfte aber aufgrund seiner kleinen Besetzung von vier Personen, seines Bezugs auf die griechische Mythologie und des Choreinsatzes vielmehr als Azione teatrale oder Festa teatrale einzuordnen sein. Zwar ist *Venere e Adone* eines der wenigen typischen Seria-Libretti von Casti und enthält darum auch keine Casti-typische Satire, Polemik oder Parodie der Opera seria; John Rice ging aber zumindest in Bezug auf die Umstände der Entstehung und Uraufführung soweit, *Venere e Adone* als „a Response to Emperor Leopold’s Theatrical Reorganization“ zu bezeichnen.⁸¹ Das Libretto schließt von der Faktur und vom Stil her an Castis frühe, in Florenz entstandene Kantaten an und ist bis zu einem gewissen Grad gleichermaßen in der Tradition von Calzabigis *Azioni teatrali* zu lesen.

Noch im gleichen Jahr, am 15. November 1791, erhielt Casti aufgrund von Rosenbergs intensiver Unterstützung endlich die lang ersehnte Berufung zum kaiserlichen Hofpoeten⁸². Laut der Casti-Forschung war diese Position angeblich mit einem jährlichen Salär von 2000 Gulden, also der Hälfte von Metastasios Gehalt, dotiert;⁸³ da aber wohl keine Zahlungsnachweise existieren, ist diese Summe fraglich.⁸⁴ Casti blieb auch in dieser Position, als Leopold starb und sein Nachfolger Franz II. den Kaiserthron bestieg. Während sich der Poeta cesareo in dieser Zeit immer mehr aus dem gesellschaftlichen Leben der Stadt zurückzog, war er dennoch weiterhin schriftstellerisch aktiv; so verfasste er beispielsweise zur Geburt des Erzherzogs Ferdinand am 19. April 1793, dem erstgeborenen Sohn des neuen Kaisers Franz II., die *Carme alla Maestà di Francesco II Imperatore e di Maria Teresa Imperatrice per la felice nascita [sic] del Principe ereditario l’Arciduca Ferdinando*.

⁸⁰ In der Pariser Nationalbibliothek (F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 190^r–200^r) befinden sich lediglich autographe Skizzen einiger Szenen des ersten Akts, die Castis nur sehr schwer lesbare Handschrift vor Augen führen.

⁸¹ Siehe das Vorwort in John A. Rice (Hrsg.): *Joseph Weigl: Venere e Adone*, Middleton, Wisconsin: A–R Editions Inc. 2019, S. IX–XVII.

⁸² HHStA, Archivmaterialien zur Hofmusikkapelle, Kart. 1, fol. 74^v.: „Vermög einer von dem Kai. Königl. Herrn Oberstkämmerer Fürsten v. Rosenberg erhaltenen Erinnerung haben seine Maj. Verordnet, daß der Abbate Johann Baptist Casti in den Hofkalender als Hofpoet eingerichtet werden solle.“ Zit. nach Rice: *Casti, Salieri and Catilina*, S. 1 Fn. 2.

⁸³ John A. Rice (ebd.) weist darauf hin, dass diese Summe spätestens seit dem Einführungsaufsatz „Vita di Giambattista Casti“ in den *Poesie drammatiche di Giambattista Casti*, Bd. 1, Paris: Tenrè 1821, S. XII in der Sekundärliteratur genannt wird.

⁸⁴ Ebd., S. 3.

In Casanovas Autobiographie, in der der Poeta hingegen nicht sehr positiv abschneidet, wird ein Zusammentreffen von Casanova, Casti und Rosenberg 1793 in Triest bestätigt.⁸⁵

Im Jahr 1796 schickte Casti in der Hoffnung, seinen Freund Paolo Greppi als Unterstützer für eine geplante Gesamtausgabe zu gewinnen, einen Brief an Greppi, der ein Werkverzeichnis seiner Schriften enthält. In diesem Verzeichnis wird das erste Mal Castis letztes großes Werk erwähnt, nämlich das 26 Canti umfassende Poema eroicomico *Gli animali parlanti*. Versteckte Casti seine Kritik am russischen Zarenhof noch hinter der Fassade des mongolischen Hofes, so zog er in den *Animali parlanti* sprechende Tiere heran, um die verschiedenen europäischen Königshäuser und ihre prä- wie postrevolutionäre Politik, vor allem den machiavellistisch orientierten, despotischen Absolutismus, aber auch den aufgeklärten Absolutismus beispielsweise Österreichs, aufs Schärfste anzugreifen. Des Weiteren kritisierte Casti in *Gli Animali parlanti* jedwede metaphysischen, materialistischen

⁸⁵ Casanova hält folgendes über Casti fest: „J’ai connu en lui en ignorant, audacieux et impudent, n’ayant autre talent que celui de posséder la facilité de la versification. Le comte de Rosenberg le conduisait toujours avec lui parce qu’il en avait besoin. [...] On m’a dit qu’aujourd’hui il est déclaré poète de l’empereur; cette succession seshonore la mémoire du grand Metastasio, qui n’avait aucun vice, et toutes les vertus; Casti n’a aucune vertu, et tous les vices. Pour ce qui regarde son métier il ne possède ni la noblesse de la langue, ni la connaissance du théâtre dramatique. Deux ou trois opéras comiques qu’il a donnés en font foi; il n’y a que des bouffonneries mal cousues, et dans un la calomnie y brille, tant à l’égard du roi Théodore que de la République de Venise qu’il met en dérision par des mensonges. Dans un autre, qu’il appela la Grotte de Trofonius, il devint le bouffon de tous les gens de lettres, fausant étalage d’une érudition baroque qui ne contribue en rien au comique de son drame.“ Jacques Casanova de Seingalt: *Histoire de ma vie*, Bd. 6 Teil 2, Wiesbaden: Brockhaus 1960, S. 214–215.

In anderen Ausgaben seiner Lebensgeschichte wie in den 1843 in Paris publizierten *Mémoires* fällt die Kritik noch expliziter und vernichtender aus. Allerdings weicht aber nur der Titel von der oben verwendeten Werkausgabe ab, sondern auch die Kapitelaufteilung ist offenbar eine gänzlich andere. Die Schilderung ist somit mit Vorsicht zu betrachten. Casanova beschreibt Casti jedenfalls als „connu par ses poèmes licencieux. Il était venu à Trieste en compagnie de M. de Rosenberg, grand-Chambellan de l’empereur. L’abbé remplissait auprès du chambellan les hautes fonctions de bouffon; il était chargé d’amuser l’Excellence et sa société. On conte que ce Casti vient d’être nommé tout récemment poète de la cour impériale: quel outrage à la mémoire du grand Métastase, cet homme si aimable et si vertueux, ce cœur si simple et si élevé! L’abbé Casti n’était qu’un ordurier qui, pour tout le talent, savait tourner un vers avec facilité; envieux, cupide, jaloux, libertin à l’excès, sans tempérament ni passion, il faisait parade de tous les vices. Je n’ai jamais vu plus de cynisme uni à plus de bassesse. Comme poète, si poète il y a, ses productions sont communes et dénuées d’intérêt: il ne connaît pas la scène, il n’entend pas les ressorts de la composition non plus que le mécanisme du style; son expression est inégale et faible. Je citerai pour preuve les opéras qu’il a fait représenter: autant de niaiseries mal agencées et mal dites; le ton en est plein d’inconvenance; ce ne sont que des sorties injurieuses contre Venise, entées sur de grossiers mensonges. L’abbé Casti a mis le sceau à la déconsidération qui üese sur lui depuis sa publication de l’Antre de Trophonius, ouvrage dans lequel il déplone une érudition bizarre qui l’a couvert d’un ridicule ineffaçable. Voilà l’homme qu’on a donné pour successeur à Métastase, et qui même a osé supplanter le vieux et grand poète de son vivant.“ Jacques Casanova de Seingalt: *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, écrits par lui-même. Edition originale, la seule complète*, Bd. 4, Paris: Pauin 1843, S. 539.

Die bisherige Sekundärliteratur geht davon aus, dass dieses Treffen bereits 1773 stattgefunden habe. Zu diesem Zeitpunkt hatte Casti aber weder *Il re Teodoro in Venezia* noch *La grotta di Trofonio* geschrieben und war auch noch nicht zum Poeta cesareo berufen worden. Auch fand dieses Treffen erst kurz vor Casanovas Einstellung als Bibliothekar auf Schloss Dux statt. Es kann sich mithin also nur um das Jahr 1793 handeln.

und sensualistischen Standpunkte der europäischen Intellektuellen der Spätaufklärung und polemisierte gegen Religion, Fanatismus, Intoleranz, Hypokrisie, Heuchelei und Unterwürfigkeit der Kirchenvertreter. Das Poema eroicomico weist starke Bezüge zu realen europäischen Herrschern und ihren Höfen auf und ist vollständig mit Parodien der klassischen Epen durchzogen.⁸⁶

Im Anhang an den Erstdruck der *Animali parlanti* publizierte Casti seine wohl bereits in Wien entstandenen *I quattro apologhi*, namentlich *L'asino*, *Le pecore*, *La lega dei forti* und *La gatta e il topo*, die wie *Gli animali parlanti* in Sestinen geschrieben sind. Auch dieses Werk steht in der Tradition der europäischen Fabel und lässt Einflüsse vor allem Äsops Fabeln, dem *Roman de Renart* und dem Mittelalter-Epos um Reineke Fuchs, der insbesondere in Deutschland im Laufe des 18. Jahrhunderts eine neue Welle der Popularisierung erlebt hatte, erkennen. Im Zentrum der Handlung stehen auch in den *Quattro apologhi* Tiere, denen von Casti kritisierte menschliche Eigenschaften zuordnet und deren Haltung und Aussagen erneut Castis Ablehnung der Politik der europäischen Herrscherhäuser zum Ausdruck bringen. *Le Pecore* beispielsweise problematisiert die Illegitimität europäischer aufgeklärter Monarchien und die Problematik sowohl des Gottesgnadentums als auch des Gesellschaftsvertrags, der Castis Auffassung zufolge automatisch in ein despotisches Abhängigkeitsverhältnis führen muss; *La gatta e il topo* hingegen thematisiert und verurteilt vorgeschobene und räuberische Allianzen wie diejenige zwischen Russland, Preußen und Österreich, die 1793 zur zweiten Teilung Polens führte.

Castis in seinen Schriften und sicherlich auch in privatem Rahmen geäußerte spätaufklärerische und politisch subversive Haltung den anderen europäischen Großmächten gegenüber brachte ihm verständlicherweise keine großen Sympathien der jeweiligen Herrscherhäuser ein. Es verwundert ebenso wenig, dass die politischen Positionen des Poeta cesareo auch zu einem offenen Bruch mit Wiener Kaiserhof führten, der 1797 letztlich Castis Ausweisung nach sich zog. Die eigentlichen Gründe für seine Verbannung sind vielfach diskutiert worden. Da Ponte, der 1791 nach Leopolds Theaterreform seinen Posten als Poeta de' real teatri verloren hatte, äußerte in seinen Memoiren die Behauptung, dass de Gamerra, der diese Position ab 1794 bekleidete, Casti des Jakobinismus bezichtigt und dadurch die Absetzung und Ausweisung von Casti herbeigeführt habe, um Castis Nachfolger werden zu

⁸⁶ Ausführlich diskutiert werden die *Animali parlanti* in Clotilde Bertoni: *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa: Nistri Laschi 1997, S. 182–192, Žaboklicki: *La poesia narrativa di Giambattista Casti*, S. 119–172 oder Van den Bergh: *Giambattista Casti*, S. 156–183. Siehe zudem Kapitel 2.2.

können,⁸⁷ womit der Vorwurf einer Konkurrenzsituation zwischen den beiden Poeten als Grund für Castis Ausweisung im Raum steht. Diese Möglichkeit ist nicht zuletzt aufgrund der oftmals übertriebenen und unglaublichen *Memorie* von Da Ponte zwar recht unwahrscheinlich,⁸⁸ aber letztlich nicht unmöglich. Falls de Gamerra aber tatsächlich in die Causa Casti verwickelt gewesen sein sollte, wäre sein Verhalten vor dem Hintergrund seiner von Leopold II. beklagten Sympathien für die Französische Revolution in diesen Jahren⁸⁹ aber zumindest als scheinheilig einzustufen. Bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar erscheint Da Pontes Aussage vor allem deswegen, weil de Gamerra in seiner Auseinandersetzung mit der Accademia dei Polentofagi bereits einige ihrer Mitglieder des Jakobinismus bezichtigt hatte, woraufhin diese angeklagt, verurteilt und in der Folge verbannt wurden.⁹⁰ Vor dem Hintergrund von Castis unterschwelligem demokratischen Sympathien und der Annahme, dass Da Pontes Memoiren die Wiener Operngeschichte zumindest an diesem Punkt korrekt wiedergeben, ist es nicht auszuschließen, dass de Gamerras Vorwürfe ein weiterer Grund für die Untersuchung gegen Casti waren.⁹¹

Der eigentliche Anlass für die Untersuchung, die zu Castis Ausweisung führte, war aber vermutlich weitaus praktischerer Natur. Bereits zum Zeitpunkt seiner Ernennung zum Poeta cesareo hatte Casti zunehmend eine die gesellschaftlichen Autoritäten und die politischen Eliten ablehnende Haltung entwickelt, deren Selbstverständnis er – wie auch später in *Gli animali parlanti* evident werden sollte – immer mehr anzweifelte. Er hatte sich nicht nur gegen den russisch-österreichischen Türkenkrieg oder die zweite polnische Teilung positioniert, auch in anderen Zusammenhängen war er immer wieder mit pazifistischen Äußerungen aufgefallen und hatte sich mehrfach in den Verdacht gebracht, demokratisch-jakobinische Werte zu vertreten.⁹² Auch hatte sich Castis Verhältnis zu seinem Förderer

⁸⁷ „Quand’io partii da Vienna Leopodo prese Bertati a poeta del suo teatro. Un anno dopo capitò Casti, e quel povero ciabattino drammatico fu congedo. Ma Casti che non amava molto la fatica, domandò, ed ottenne a Coadiutore il Signor Gamerra, poeta assai noto per la sua Corneide [...]. Questo ingratisimo Cornificio non fu un anno in Vienna, che si mise a cozzare col suo Benefattore; l’accusò di Giacobinismo, e il povero Casti ebbe improvvisamente una visita simile a quella ch’ebb’io a Moedling. Gli presero tutte le carte, e gli commisero di partir immediatamente di Vienna.“ Lorenzo Da Ponte, *Memorie di Lorenzo Da Ponte in tre volumi, scritte da esso*, Bd. 2 Teil 1, New York: Gray & Bunce 1829, S. 134–135 Fn.

⁸⁸ Ernesto Masi: „Giovanni de Gamerra e i drammi lagrimosi“, S. 341, in: Ders.: *Sulla Storia del teatro italiano nel secolo XVIII*, Florenz: Sansoni 1891, S. 281–354.

⁸⁹ John A. Rice: *Emperor and Impresario: Leopold and the transformation of Viennese musical theater, 1790–1792*, Dissertation, University of California, Berkeley, 1987, S. 133.

⁹⁰ Vergl. Kapitel 4.2.2.

⁹¹ Wenn Da Pontes Darstellung zutrifft, hätte de Gamerras Intrige ihm allerdings nicht geholfen, die erwünschte Stellung für sich zu gewinnen.

⁹² Siehe hierzu große Teile der Sekundärliteratur zu Casti wie z.B. Benaglia-Sangiorgi: *L’abate Casti, poeta melodrammatico e successore di Metastasio a Vienna*, Fallico: *G. B. Casti e l’utopia di una intellettualità non*

Rosenberg-Orsini, der ihn über Jahrzehnte hinweg protegiert hatte, vermutlich aufgrund seiner politischen Einstellungen und Probleme mit der Wiener Zensur zusehends verschlechtert. Hatte Casti mit Leopold II. noch ein gutes Verhältnis gepflegt, so kann man dies von dessen Nachfolger Franz II. nicht ohne Weiteres behaupten. Casti, der sich sowohl politisch als auch literarisch eindeutig gegen seinen Hof positioniert hatte, hatte alle seine Unterstützer am Wiener Hof verloren und war als Poeta cesareo untragbar geworden.

Der konkrete Auslöser für seine Ausweisung war letztlich Castis Weigerung, sich den Anweisungen der Wiener Autoritäten zu beugen. Seine gesamte politische Karriere über hatte Casti den Umgang mit ausländischen Diplomaten gepflegt. Trotz des schriftlich erfolgten Verbots des von Franz II. eingesetzten Polizeichefs Pergen⁹³ pflegte er aber weiterhin Kontakte zum preußischen Abgesandten Lucchesini, worauf man ihn des Landesverrats verdächtigte. Am 21. November 1796 trat Casti eine Reise nach Venedig an, um einen chronischen Husten auszukurieren und einen Verleger für seine Gesamtausgabe zu finden, die er in Wien nicht drucken durfte. Während dieser Reise wurde sein Gepäck in Graz auf Veranlassung von Pergen konfisziert, und nachdem in seinem Gepäck erneut verdächtige Briefe gefunden wurden, wurde Casti von Franz II./I. im Februar 1797 lebenslang aus Wien verbannt.⁹⁴

Nachdem er etliche Monate durch Italien gereist war und sich dort kein Verleger fand, verbrachte er seinen Lebensabend in Paris, wo er noch etliche neue Novellen schrieb. 1801 erschienen in Paris die *Animali parlanti* im Erstdruck, 1802 wurde die zu seinen Lebzeiten letzte und damit vollständige Version der *Novelle galanti* in Paris veröffentlicht, und sukzessive erschienen hier, unterstützt von einigen seiner Freunde, auch alle seine anderen

subalterna oder neuerdings auch José María Cortés Coto: *La ideología de Giambattista Casti a través de su producción literaria*, Dissertation Universität Madrid 2017.

⁹³ Siehe zum Beispiel Benaglia-Sangiorgi: „L’abate Casti“.

⁹⁴ Es ist Gualtiero Boaglio zu verdanken, im Haus-, Hof- und Staatsarchiv die Unterlagen zur Ausweisung (A-Whh AVA Inneres Polizei: PHST 289/1797 IX B/22) gefunden und erschlossen sowie die Ausweisung detailgenau rekonstruiert zu haben. Hier heißt es: „Euer Excellenz ist aus den vorhergegangenen unterthänigst überreichten geheimen Rapporten bekannt, daß Abbé Casti seit der Anwesenheit des damaligen preußischen Gesandten Lucchesini derjenige geworden sei, durch welchen letzterer die wichtigsten Staatsgeheimnisse in Erfahrung gebracht und an seinen Hof berichtet habe.“ Hierauf konnte nur die Ausweisung Castis erfolgen: „Dem Casti ist ebenfalls der hiesige Aufenthalt künftig nicht mehr zu gestatten und demselben auf gleiche Art eine Provinzstadt anzuweisen. Diesem bewillige ich für die Zukunft die Hälfte seiner Bezüge.“ Siehe Gualtiero Boaglio, „„Dem Casti ist der Aufenthalt in Wien künftig nicht mehr zu gestatten.“ Giambattista Casti, poeta cesareo, illuminista, persona non grata“, S. 41, in: Siegfried Loewe / Alberto Martino / Alfred Noé (Hrsg.): *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth. Unter Mitarbeit von Monika Pauer*. Frankfurt am Main u.a: Lang 1993 (Wiener Beiträge zur Komparatistik und Romanistik 3), S. 35–49. Dieser Aufsatz fand Eingang in das umfangreiche Casti-Kapitel in Gualtiero Boaglio, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 2: Von Campoformido bis Saint-Germain 1797–1918*, Wien: Böhlau 2012, S. 24–49.

wichtigen Werke im Druck. Castis Lebenswerk war vollendet; er verstarb in der Nacht vom 6. auf den 7. Februar 1803 an den Folgen einer Lungenentzündung im Alter von 77 Jahren.

4.2.2 ZWISCHEN TRADITION UND FORTSCHRITT: ZUM LEBEN UND SCHAFFEN VON GIOVANNI DE GAMERRA

Giovanni de Gamerra wurde am 26. Dezember 1742 in Livorno geboren und zwei Tage später im Dom von Livorno auf den Namen Giovanni Stefano Luigi Gamerra getauft.⁹⁵ Als Kind des Notars und Großgrundbesitzers Giovanni Battista de Gamerra und Maria Bellina Umiliana wuchs er in wohlhabenden Verhältnissen auf. Über die Kindheit des sechsten Sohns der Familie⁹⁶ ist ebenso wenig bekannt wie über die frühen Jahre seiner Ausbildung. Marri hypothetisiert zu Recht, dass de Gamerra damals auf eine von Priestern geleitete Schule gegangen sein könnte⁹⁷, auf welcher er dann wohl auch gute Deutschkenntnisse erworben haben dürfte.

Der junge de Gamerra interessierte sich bereits in jungen Jahren für Komödien und Theater und führte für Hausgäste Puppentheater auf.⁹⁸ Aus den Jahren 1760 bis 1762 sind drei Bände in Schönschrift mit dem Titel *Rime dell'abate Giovanni Stefano Gamerra* erhalten, dessen zweiter Band das unvollendete dreiaktige Libretto *L'Alessio* und dessen dritter Band die ebenfalls unvollendete, in Alexandrinern verfasste fünfaktige Komödie

⁹⁵ *Archivio della Curia Vescovile di Livorno, Battesimi*, N. 28, S. 160; zuerst zitiert von Elisabetta Porta: „Giovanni De Gamerra: l'amore e la musica“, in: *CN-Comune Notizie*, *Rivista del Comune di Livorno*, N. 10 N.S. April-Juni 1994, S. 55–60; darauf zitiert von Federico Marri: „Lettere di Giovanni De Gamerra (I)“, in: *Studi musicali* 29/1 (2000), S. 71–138, hier S. 79 Fn. 4. Federico Marri kommt der große Verdienst zu, für die de Gamerra-Forschung im Privatarchiv der Familie Dufour-Berte den dortigen Briefwechsel erschlossen und in drei Publikationen veröffentlicht zu haben. Neben der bereits erwähnten Veröffentlichung sind dies Federico Marri: „Lettere di Giovanni De Gamerra (II)“, in: *Studi musicali* 30 (2000), S. 293–452 sowie Federico Marri: „Lettere di Giovanni De Gamerra (III)“, in: *Studi musicali* 31 (2001), S. 59–127. Marris diesen Publikationen zugrundeliegende Forschung enthält auch die bis dato unveröffentlichten *Memorie storiche di Teresa Calamai*, die aber eine spätere und gekürzte Fassung darstellen. Eine längere, frühere Fassung der *Memorie* und weitere Briefe liegen dem bislang unpublizierten Entwurf des Aufsatzes *De Gamerra, Metastasio e i Principi ingrati: Nuove testimonianze dalle Memorie di Teresa* zugrunde, den mir Federico Marri dankenswerterweise vorab zur Verfügung gestellt hat und ohne den dieses Kapitel nicht hätte entstehen können. Federico Marris Einteilung folgend werden die ersten drei Aufsätze im Folgenden mit *Lettere (I)*, *Lettere (II)* und *Lettere (III)* abgekürzt; der Draft des späteren Aufsatzes mit *Memorie*. Diese fundamentalen Forschungen zu de Gamerra sollen durch ein vollständiges Werkverzeichnis ergänzt werden, dessen Publikation Marri derzeit vorbereitet. Viele Details insbesondere der ersten Jahrzehnte von Giovanni de Gamerras Leben sind immer noch nicht vollständig geklärt. Marris Forschungen konnten zwar einige wesentliche Fragen klären, sie erhellen aber auch nicht alle schwarzen Flecken von de Gamerras Biographie, über die man trotz gewisser Hinweise vereinzelt leider nur spekulieren kann.

⁹⁶ Ein kurzer, nur wenige Generationen umfassender Stammbaum ist in Marri: „Lettere (I)“ zwischen den Seiten 79 und 80 abgedruckt.

⁹⁷ Francesco Pera: *Ricordi e biografie livornesi*, Livorno: Vigo 1867, S. 271–277; hier S. 271, zitiert und interpretiert in: Marri: „Lettere (I)“.

⁹⁸ Marri: *Lettere (I)*, S. 81.

Gl'effetti d'un parziale amore enthält. Die restlichen Werke, die irgendwo zwischen Übungsstück und Frühwerk changieren, sind meist arkadisch geprägte Sonette, die sowohl lokale Bezüge aufweisen als auch thematisch bereits auffällig mit den Habsburgern und hier insbesondere Maria Theresia verbunden sind.⁹⁹

Ab Ende 1759 absolvierte de Gamerra ein Studium der Rechtswissenschaften in Pisa, von welchem er aber 1763, sehr vermutlich aufgrund seiner Satire, der *Composizione burlesca in difesa degli scolari dell'università di Pisa Pavolona*, ausgeschlossen wurde.¹⁰⁰ Wahrscheinlich schloss er sich daraufhin in Neapel in Neapel einer Wanderschauspieltruppe an und sammelte auf diese Weise erste theaterpraktische Erfahrungen; in seinen *Memorie Istoriche* berichtet er jedenfalls von einer wirtschaftlich schwierigen und körperlich anstrengenden Phase seines Lebens,¹⁰¹ der noch viele weitere folgen sollten.

Im Zeitraum zwischen vermutlich 1764 und Anfang 1765 hielt sich de Gamerra in Mailand auf und fand dort Aufnahme in die Künstlerkreise um Cesare Beccaria und Maria Vittoria Serbelloni-Ottoboni, mit der ihm eine Affäre nachgesagt wurde.¹⁰² Diese Kreise brachten ihm die französische Kultur näher und vermittelten ihm neben dem englischen und spanischen Theater insbesondere auch einen Zugang zum französischen Pièce larmoyante, dass ihn und seine Theaterästhetik in den nächsten Jahren maßgeblich prägen sollte.¹⁰³ Noch wenig von der sentimental Mode beeinflusst ist allerdings seine 1765 geschriebene, auf Metastasios *Giustino* basierende Tragedia in versi e in 5 atti *Don Fernando conte di Errea*.¹⁰⁴

⁹⁹ De Gamerras frühen Dichtungen haben zwar noch keinen besonders ausgereiften Inhalt oder Stil, allerdings offenbaren sie bereits eine gewisse Begabung für die Behandlung mythologischer Themen und weisen zum Beispiel durch ihre düstere, feinsinnig-melancholische Grundstimmung oder in der Polemik seinen Kritikern gegenüber Elemente seiner späteren Dichtung auf. Marri: *Lettere (I)*, S. 81–83.

¹⁰⁰ Giovanni de Gamerra: *La Corneide*, Livorno 1781, Bd. 5, *Annotazioni Dell'Autore Al Canto Sessagesimoquarto*, Anmerkung 1. De Gamerras Fall weist eine frappierende Parallele zu Carlo Goldoni auf, der sein Studium der Rechtswissenschaften auch aufgrund einer satirischen Atellane abbrechen musste. In seinem größtenteils autobiographischen Poema eroicomico *La Corneide* verarbeitete de Gamerra die Satire und die Reaktionen darauf in LXIV/12, 5–8.

¹⁰¹ Marri: *Lettere (I)*, S. 76 sowie Marri: *Memorie*, S. 3.

¹⁰² Rosy Candiani: „Giovanni de Gamerra e il libretto del ‚Lucio Silla‘“, S. 15, in: Dies.: *Libretti e librettisti italiani per Mozart*, Rom: Archivio Guido Izzi 1994, S. 13–44.

¹⁰³ Aus der Beschäftigung mit der zeitgenössischen französischen Dramatik und dem spanischen und englischen Theater schuf sich de Gamerra einen Fundus an Ideen, Quellen, dramatischen Modellen und Handlungsgerüsten, aus dem er zukünftig oft für seine eigenen Dramen und Libretti schöpfte. Candiani: „Giovanni de Gamerra“, S. 16.

¹⁰⁴ Die Tragödie wurde zwar erst 1771 in Venedig, dafür aber dann mit großem Erfolg aufgeführt. Candiani: „Giovanni de Gamerra“, S. 15.

Bereits im Jahr 1764 begann de Gamerra eine Kadettenausbildung beim österreichischen Militär.¹⁰⁵ In die Zeit seines Militärdiensts fällt auch die Entstehung und Publikation seines Gelegenheitswerks *Lo splendore della milizia* (1765).¹⁰⁶ Dieses Kurzepos führt erstmals das Motiv eines positiven, das Soldatentum allgemein und insbesondere das österreichische Militär¹⁰⁷ glorifizierenden Militarismus ein, das de Gamerra immer wieder aufgreifen sollte. Im Jahr 1767 erwarb der Dichter dann das Offizierstalent im Rang eines sottotenente, wann und ob er aber überhaupt offiziell zum „Tenente nelle Armi di Sua Maestà Imperiale“ befördert wurde, ist nicht nachgewiesen. Nach seinem gesundheitsbedingten Ausscheiden aus der österreichischen Armee Ende 1770 und dem vergeblichen Versuch, sein Offizierspatent wieder zu verkaufen,¹⁰⁸ führte er den Titel des Tenente jedenfalls sein Leben lang weiter.¹⁰⁹

Genauso lückenlos, wie sich seine Zeit im österreichischen Militärdienst bereits an sein Studium angeschlossen hatte, folgte nun auch der Beginn seiner schriftstellerischen Karriere. Bereits 1770 begann de Gamerra mit der Arbeit an seinem Poema eroicomico *La Corneide*,¹¹⁰ dessen erster, sechs Canti umfassender Band 1773 in Mailand im Druck erschien und ihm generell Zuspruch brachte. In das Jahr 1770 fällt auch de Gamerras erster, wenngleich auch nur kurzer Aufenthalt in Wien.¹¹¹ Im Zusammenhang mit den Hochzeitsfeierlichkeiten von Ferdinand IV und Maria Beatrice verfasste er das Gelegenheitsgedicht *Canto epitalamico per le acclamatissime e faustissime nozze delle LL.AA.RR. il serenissimo Ferdinando arciduca d’Austria e Maria Beatrice d’Este principessa di Modena*.¹¹² In der

¹⁰⁵ Marri: *Lettere* (I), S. 87. De Gamerra dürfte hier auf den Druck seiner Familie hin gehandelt haben, sein unregelmäßiges und abenteuerliches Leben nach dem Ausschluss vom Studium wieder in normale Bahnen zu lenken. Lucio Tufano: „La clemenza di Silla. Paradossi della tirannide e mutamenti del gusto sulla scena musicale europea, 1772–1802“, S. 143, in: Ders. (Hrsg.): *Giovanni de Gamerra: ‚Lucio Silla‘. ‚Lucio Cornelio Silla Dittatore‘*. Diastema: Treviso 2013, S. 143–211. Die Wahl ausgerechnet des österreichischen Militärs dürfte neben der guten Besoldung auch mit seinen verhältnismäßig guten Deutschkenntnissen zusammenhängen.

¹⁰⁶ Marri: *Memorie*, S. 3.

¹⁰⁷ Das den Beginn von de Gamerras literarischer Karriere markierende und in Livorno von Marco Coltellini gedruckte Werk ist Francesco de Ferretti, einem seiner Vorgesetzten beim Regiment Clerici d’Infanteria, gewidmet. Siehe Erstdruck: *Lo splendore della milizia*. Poemetto. Livorno: Marco Coltellini 1765, S. 4

¹⁰⁸ Masi: „Giovanni de Gamerra“, S. 314.

¹⁰⁹ So kleidete er sich bei offiziellen Anlässen in Uniform und gab sich im gesellschaftlichen Kontext oftmals als Militär. Der Livorneser trat zwar aus dem aktiven Militärdienst aus, verpflichtete sich aber gleichzeitig „di non entrar mai al servizio di Potenze in guerra con la Casa d’Austria“. Siehe Ernesto Masi: „Giovanni de Gamerra e i drammi lagrimosi“, S. 315, in: Ders.: *Sulla Storia del teatro italiano nel secolo XVIII*, Florenz: Sansoni 1891, S. 281–354.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Siehe zum Beispiel das Vorwort der *Maria Stuarda*. In den folgenden Jahren hielt sich de Gamerra immer wieder, wenngleich auch nicht durchgängig und nur in kurzen Intervallen, in Wien auf, wo 1773 seine *Maria Stuarda* von einer Gruppe adliger Dilettanten mit Erfolg aufgeführt wurde.

¹¹² Candiani: „Giovanni de Gamerra“, S. 17.

Folgezeit setzte eine intensive Beschäftigung mit dem Theater ein, das nach der noch recht klassisch aufgebauten Tragedia in prosa in cinque atti *Maria Stuarda* (1770)¹¹³ bald schon bürgerliche und sentimental-larmoyante Aspekte inkludierte.

Im gleichen Jahr veröffentlichte de Gamerra unter dem Namen *Il mercurio poetico per l'anno 1771* eine Serie von sieben Libretti.¹¹⁴ Im Januar erschien mit dem *Dramma serio* Marco Curzio (n.1) der erste Band dieser Reihe, das de Gamerra der Stadt Mailand widmete. Bereits im Februar folgte die Publikation der Festa teatrale *Le nozze campestri* (n.2). Der dritte Band wurde im April veröffentlicht und enthält die der Gräfin Serbelloni-Ottoboni gewidmete Tragedia domestica pantomima in quattro atti *I solitari* (n.3), die den Dichter sein Leben lang in verschiedenen Versionen begleiten sollte.¹¹⁵ Wenngleich die Handlung von *I solitari* von *Les Amans malheureux ou le Comte de Comminge* von Baculard d'Arnaud übernommen ist, fällt schon hier die starke Anlehnung an Diderots ästhetische Dramenkonzeption sowohl in punkto der inhaltlich-dramaturgischen Bezugnahme auf die bürgerliche Sphäre als auch ästhetisch-dramaturgisch durch die Integration pantomimischer Intermezzi in das Drama auf.¹¹⁶

Mit dem *Dramma serio* *Armida* (n.4) erschien im April 1771 der vierte Teil des *Mercurio poetico*.¹¹⁷ Die *Armida* ist insbesondere deswegen erwähnenswert, da der Erstdruck die hintangestellte theoretische Abhandlung *Osservazioni sull'opera in musica* enthält. In diesem seine später erschienenen *Osservazioni sullo spettacolo in generale* vorbereitenden Beitrag zur Opernästhetik¹¹⁸ plädiert de Gamerra für ein Gesamtkunstwerk

¹¹³ Das Werk wurde 1773 in Wien von einer adligen Laiengruppe aufgeführt. Bislang unbelegt ist Metastasios Anwesenheit bei dieser Aufführung.

¹¹⁴ Tufano: „La clemenza di Silla“, S. 143. Wahrscheinlich war die *Commedia di Carattere, di Cinque Atti, e in Prosa Il generoso Inglese* (1770 geschrieben und 1771 im Regio Ducal Teatro uraufgeführt), ein weiteres der im *Mercurio Poetico* gedruckten Werke. Siehe de Gamerra: *Teatro Novo*, Bd. 2.

¹¹⁵ In der Vers-Fassung von 1770 hatte das Drama noch ein tragisches Ende; dies änderte sich aber mit der 1783 in Prosa mit einem *Lieto fine* gedruckten venezianischen Version. Die Fassung, die im siebten Band des *Teatro Novo* (1790) abgedruckt ist, unterscheidet sich erneut in einigen wichtigen Details. De Gamerra verarbeitete sein eigenes Drama auch zu einem Libretto, das als *Dramma tragi-comico* 1797 in Wien von Joseph Weigl vertont wurde. Schon in der Gattungsbezeichnung *Dramma tragi-comico* wird de Gamerras Konzeption der Gattungsmischung der Tragedia domestica pantomima deutlich. Siehe Stefano Castelvechi: *Sentimental Opera: Question of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 212–17. In diesem Jahr erschienen ebenfalls bei Galeazzi gedruckt drei weitere Tragedie domestiche pantomime, die allerdings nicht überliefert sind. Siehe Candiani: „Giovanni de Gamerra“, S. 16.

¹¹⁶ Benedetto Croce: *I teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII*, Neapel: Pierro 1891, S. 629–630. Insbesondere der Einsatz von Pantomime war zu diesem Zeitpunkt ein Novum für die italienische Dramatik.

¹¹⁷ Das Libretto von 1771 ist nicht mit der *Armida* von 1772–1773 zu verwechseln. Zu den Unterschieden der beiden Werke siehe Laurine Quetin: „Les deux livrets d'Armida écrits à Milan en 1771 et 1773. Regards sur l'esthétique du poète Giovanni de Gamerra“, S. 53, in: *Cahiers d'études romanes* 13 (2005), S. 53–65.

¹¹⁸ Siehe hierzu den letzten Absatz der *Osservazioni sull'opera in musica* in: *Mercurio poetico* 4 (1771): *L'Armida dramma per musica*, Mailand: Galeazzi 1771, S. 48.

Oper, in welchem der Dichter noch vor dem Komponisten die zentrale gestalterische Rolle einnehmen müsse. de Gamerra vertritt hier die Position, dass für die Wirkung der Oper als Spektakel wieder Chöre, Ballette und Bühnenmaschinerie in die Opera seria integrieren werden müssten.¹¹⁹ Zu Beginn von de Gamerras Librettistenkarriere war Metastasio noch sein erklärtes stilistisches als auch persönliches Ideal, und besonders die frühen tragischen Werke sind noch deutlich am metastasianischen *Dramma per musica* orientiert.¹²⁰ Dennoch gehen sie in einigen Aspekten wie in der Verwendung von Maschinen, Chören und Ballett auch schon über ihr Vorbild hinaus und weisen in Richtung von Diderots Theorie des bürgerlichen Trauerspiels sowie zum „spectacle total“, die beide den in Mailand in Serbelloni-Ottobonis Salon vermittelten Einfluss französischer Theatermodelle erkennen lassen.¹²¹

Im Mai des Jahres 1771 setzte de Gamerra die Serie *Il mercurio poetico* mit dem Druck der Commedia *L'Apprensivo* (n.5) fort und brachte sie im Juni mit der Veröffentlichung der Intermezzi buffi *Il mondo nuovo* (n.6) und *Cisolfautte* (n.7) zum Abschluss. Die vier letzten, im Jahr 1771 erschienenen Textbücher decken die ganze Bandbreite librettistischer Tätigkeiten ab, sie sind aber als rein literarischer Output zu werten und wurden nie vertont, geschweige denn aufgeführt. Es ist anzunehmen, dass sich de Gamerra mit ihrer Hilfe als Kandidat für die Position als Poeta del Regio-Ducal Teatro della Città profilieren wollte, die er im Juni 1771 dann auch übertragen bekam. Der Poeta nahm alle Aufgaben eines Theaterdichters wahr, die neben Einstudierungen auch Bearbeitungen von importierten Werken und

¹¹⁹ Siehe Erstdruck der *Osservazioni in Mercurio poetico* 4 (1771): *L'Armida dramma per musica*, Mailand: Galeazzi 1771, S. 44–48. Hier schreibt de Gamerra: „Le parti integranti del Dramma sono sei. Il soggetto, i costumi, i sentimenti, la dizione, la Musica e la decorazione. Il soggetto dipende dall'arte del Poeta. Le altre parti abbisognano d'latre arti sussidiarie. [...] Io però [...] stimo, che dovrebbe essere al Poeta di precisa necessità la total nozion della Musica per accomodarsi alla medesima nella vocalizzazione, e nella scelta di quelle parole fluide, dolci, sonori, e facili, che più pieghevoli sono, allorchè vengono vestite dall'armonia.“ S. 44. Hier erkennt man einen starken Einfluss von Metastasio, aber auch von Algarotti sowie Corneille. Später fährt de Gamerra fort: „I drammi più chiamar non si possono spettacoli, da che spogliati delle Macchine, dei Balli, e dei Cori non hanno per abbellimento, se non che i concerti armoniosi, e le voci sostenute dagl'Instrumenti. Io non mi accordo non chi asserisce essere le Macchine in genere un divertimento di fanciulli. Anzi sembrami, che queste assaissimo contribuiscano a muovere, e a sostenere il meraviglioso nel Popolo. Esse accrescono, ed abbelliscono la Favola, e mantengono negli Spettatori quella dolce illusione, ch'è tutto il piacer del Teatro.“ Soviel nur zu den Maschinen. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass, obwohl seine frühen tragischen Libretti und auch die *Osservazioni dell'opera in musica* deutlich durch Metastasio geprägt wurden, der Wunsch nach Bühnenmaschinerie, Chor und Ballett in der Opera seria durchaus in Widerspruch zur metastasianischen Operndramaturgie steht. Zu den Überschneidungen zwischen Metastasios Dramenkonzeption und den *Osservazioni* siehe Quetin: „Les deux livrets d'Armida“, S. 55 ff.

¹²⁰ Marri: *Lettere* (I), S. 75.

¹²¹ Iacopo Cividini: „Giovanni de Gamerra und das Libretto zu Mozarts ‚Lucio Silla‘“, S. 110, in: Michael Fischer / Johannes Honsig-Erlenburg / Ulrich Leisinger (Hrsg.): *Mozarts Lucio Silla. Ein frühes Meisterwerk*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 2013, S. 107–124.

Neuproduktionen umfassten.¹²² Traditionell wurde in Mailand vor allem Opera seria gegeben, und auch de Gamerra verfasste und bearbeitete vorrangig tragische Werke für die Mailänder Bühne. Als Hauslibrettist des Regio Ducal Teatro hatte de Gamerra hier die Möglichkeit, mit vielen erfolgreichen Komponisten wie Piccinni, Sacchini, Mozart, Guglielmi oder Paisiello und auch mit dem Choreographen Jean Georges Noverre zusammenzuarbeiten.

Seine Tätigkeit als Librettist am Regio Ducal Teatro begann offiziell in der Spielzeit 1772 mit Bearbeitungen von Piovenes *Il gran Tamerlano* für eine Neuvertonung von Mysliveček und von Durantis *Armida* für die Musik von Sacchini, des Weiteren adaptierte er 1774 Salvonis *Tolomeo* und Cigna-Santis *Andromeda*, 1775 Metastasios *Alessandro nell'Indie* für die Musik von Monza¹²³ und 1776 zwei Libretti von Zeno, *Vologeso* für Guglielmi und *Merope* für Millico.¹²⁴ Sein erstes eigenes Libretto für das Teatro Regio Ducale war das *Dramma per musica Lucio Silla*, das 1773 mit der Musik von Mozart uraufgeführt wurde. Bemerkenswert ist auch hier der Bezug zu Metastasio in Form einer Kooperation de Gamerras mit dem Poeta cesareo, der mehrere Rezitative und zwei Arien zum Libretto beitrug und dessen „pienissima approvazione“ de Gamerra im Vorwort anführt.¹²⁵ Einerseits knüpft die Anlage des Titelhelden und der Gesamtkonzeption an die metastasianische Tradition an, auf der anderen Seite zeigt das Werk aber auch eigene, über Metastasio hinausgehende Ansätze.¹²⁶ In Übereinstimmung mit de Gamerras in den *Osservazioni sull'opera in musica* festgehaltenen Forderungen enthält *Lucio Silla* einen Chor, dessen Ausgestaltung im Finale sentimentale Aspekte in der Tradition der *Pièce larmoyante* betont; darüber hinaus sind viele Arien metrisch unregelmäßig gestaltet. Das generell düstere Werk weist durch seine Schattenweltdarstellungen, die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts noch äußerst selten sind, zudem bereits unterschwellig in Richtung Romantik.¹²⁷

In der gleichen Spielzeit verfasste de Gamerra für seine erste Zusammenarbeit mit Paisiello das Libretto zum *Dramma per musica Sismano nel Mogol*, das am Ende des zweiten

¹²² In dieser Zeit erlernte de Gamerra nicht nur die technischen Aspekte des Librettistenberufs, seine Mailänder Tätigkeit beeinflusste auch sein weiteres Schaffen stilistisch, dramaturgisch, inhaltlich und thematisch. Candiani: „Giovanni de Gamerra“, S. 26.

¹²³ Ebd., S. 20–21.

¹²⁴ Quetin: „Les deux livrets d'Armida“, S. 59.

¹²⁵ Cividini: „Giovanni de Gamerra“, S. 108.

¹²⁶ Ebd., S. 110.

¹²⁷ Für weitergehende Einblicke in das Werk siehe Cividini: „Giovanni de Gamerra“, Rosy Candiani: „Giovanni de Gamerra“, Tufano: „La clemenza di Silla“ oder Stefan Kunze: *Mozarts Opern*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 80–95.

Akts eines der ersten Aktionsfinali in der Geschichte der tragischen italienischen Oper enthält.¹²⁸ So eng das Werk auch sonst an der metastasianischen Dramaturgie folgt, durch dieses Finale und erst recht durch die dortige Integration von Chor und Pantomime setzt es sich vom bei Metastasio üblichen Typus des Duett-Aktschlusses ab. Im Jahr 1774 wurde die *Rappresentazione eroica in versi Alcimene* uraufgeführt und für die Spielzeit 1775 vertonte Alessandri de Gamerras *Dramma per musica Medonte re di Epiro*, das bis 1791 insgesamt zehn weitere Mal neu vertont werden sollte.¹²⁹

Seit dem Jahr 1770 hielt sich de Gamerra immer wieder für kurze Zeit in Wien auf, wo er immer bessere Kontakte zur Aristokratie und zu den Wiener Theatern aufbauen konnte. Spätestens 1774 schrieb de Gamerra die Kantate *Il trionfo della Gloria e della Virtù*, die wie bereits der *Canto epitalamico* von 1771 die Hochzeit von Ferdinand IV mit Maria Karolina zum Thema hat.¹³⁰ Die Vertonung der Kantate führte zur ersten Zusammenarbeit zwischen de Gamerra und Salieri, mit dessen Musik das Werk Ende 1774 uraufgeführt wurde. Da offenbar schon ab April 1774 fest stand, dass de Gamerra in Wien eine Anstellung als Theaterdichter erhalten sollte, bezeichnete er sich ab diesem Zeitpunkt bereits als „destinato poeta dei Teatri di Vienna“¹³¹ und siedelte vermutlich im März 1775 nach Wien um.¹³² Obwohl ihm Metastasio, der die theaterpolitische Entwicklung in Wien als Poeta cesareo gut kannte, explizit davon abriet, trat er einen Monat später die Beschäftigung als „Poeta dei Teatri cesari“ an.¹³³

Lange wurde de Gamerra als Bearbeiter von Goldonis *La calamita de' cuori* angenommen, das Ende 1774 mit der Musik von Salieri uraufgeführt wurde; die Quellenlage

¹²⁸ Andrea Chegai: *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*. Florenz: Le lettere 1998, S. 240. Schon Francesco Zanettis *Sismano nel Mogol*, das für die Karnevalssaison 1776 in Florenz geschrieben wurde, enthält ein solches Aktionsfinale, bei dem man aber noch klären müsste, ob es am Ende des zweiten oder des dritten Akts steht. Auf die Tatsache, dass das de Gamerras und Paisiellos *Sismano nel Mogol* die erste Opera seria mit Aktionsfinale im zweiten Akt darstellt, hat Friedrich Lippmann: „Das ‚Große Finale‘ in der Opera buffa und Opera seria“, S. 387, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.): *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalia Abert (1906–1996)*, Tutzing: Schneider 1997, S. 377–398, das erste Mal hingewiesen.

¹²⁹ Die wichtigsten Neuvertonungen sind die sehr erfolgreiche Produktion von Sarti (Florenz 1777), von Mysliveček (Rom 1780) und Guglielmi (Venedig 1788), die allerdings den Namen *Arsace* trägt. Siehe Marco Bizzarini (Hrsg.): *Giovanni de Gamerra. Medonte re di Epiro* Treviso (Ensemble '900) 2005 (*Tesi per musica di Giovanni de Gamerra* 5), hier S. 164–165. Zu dem Werk existieren insgesamt 49 verschiedene Librettodrucke und damit eines mehr als in Sartoris *Catalogo* angegeben. Siehe auch Federico Marri: *Catalogo generale delle opere scritte da Giovanni De Gamerra*, unveröffentlicht, zit. in Marco Bizzarini (Hrsg.): *Giovanni de Gamerra*.

¹³⁰ Vittorio Della Croce / Francesco Blanchetti, *Il caso Salieri*, Turin: Eda 1994, S. 529.

¹³¹ Masi: „Giovanni de Gamerra“, S. 316.

¹³² Marri: *Memorie*, S. 8.

¹³³ Marri: *Lettere (I)*, S. 91

deutet aber vielmehr auf mehrere Bearbeiter, nämlich Casti, Poggi, Boccherini und einen unbekannten Marquis hin.¹³⁴ Das erste Werk für die Wiener Oper, das dem Livorneser mit Sicherheit zugerechnet werden kann, ist die Commedia per musica *La finta scema* für Salieri aus dem Jahr 1775. Trotz der Gattungsbezeichnung, die auf eine komische Oper neapolitanischer Tradition hinweist, geht das Werk von der Dramaturgie des goldonianischen *Dramma giocoso* aus, von der es sich aber auch in einigen wesentlichen Punkten unterscheidet.¹³⁵ Auffällig ist die stilistische Anlehnung an die französische Komödie, die allerdings der Entwicklung der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien entspricht und sich unter anderem in der Erhöhung der Personenzahl auf zehn ausdrückt. Charakteristisch für de Gamerras Dramatik ist hingegen die in der *Opera buffa* des späten Jahrhunderts seltene Kerkerszene des Werks.¹³⁶

Auch das nächste Libretto, das 1776 durch Salieri vertonte *Dramma per musica Daliso, e Delmita*,¹³⁷ zeigt deutliche französische Einflüsse. Die ambivalente Konzeption des Werks spiegelt sich auch in den beiden unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen *Dramma per musica* und *Azione teatrale*.¹³⁸ Aus der *Azione teatrale* stammen dabei

¹³⁴ Siehe auch Kapitel 4.2.1. Ausgehend von den Informationen der Historisch-Kritischen Theaterchronik von Wien vom 29. Oktober 1774 verwarf erstmals Rudolph Angermüller die Möglichkeit einer Autorschaft de Gamerras, was von der späteren musikwissenschaftlichen Forschung übernommen wurde. Siehe Rudolph Angermüller: *Antonio Salieri. Sein Leben und seine Welt unter besonderer Berücksichtigung seiner großen Opern*, Bd. 2, München: Katzbichler 1972, S. 74; später auch Della Croce / Blanchetti: *Il caso Salieri*, S. 134 oder Elena Biggi Parodi: *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri*, Lucca: LIM 2005, S. 8.

¹³⁵ De Gamerra lehnte sich auch in einem anderen Fall an Goldoni an und ging gleichzeitig deutlich über ihn hinaus: In *L'ingrato* griff er auf eine Komödie von Goldoni, nämlich *La famiglia dell'antiquario*, zurück, ohne aber das Original oder auch nur die Grundaussage simpel zu kopieren, wie Roberta Turchi bemerkt: „[...] De Gamerra non assimila il messaggio [...], ma si limita ad adottare alcuni meccanismi scenici per stravolgerli e portarli al loro limite estremo.“ Dies wird zum Beispiel in der Eröffnungsszene deutlich. Roberta Turchi: *La commedia italiana del Settecento*, Florenz: Sansoni 1985, S. 284–285.

¹³⁶ John A. Rice: *Antonio Salieri and Viennese opera*, Chicago / London: University of Chicago Press 1998, S. 222. Dass *La finta scema* kein Erfolg beschieden war, könnte auch an diesen Abweichungen von der Norm gelegen haben; sicherlich war aber auch die schlechte Sängerbesetzung ein Grund für die enttäuschende Aufnahme. (Ebd., S. 241.) Damit ist *La finta scema* mit großer Wahrscheinlichkeit eines derjenigen Werke, die Joseph II. dazu bewogen haben dürften, die Situation der Wiener *Opera buffa* als unbefriedigend empfunden zu haben und damit mutmaßlich mitverantwortlich für die Auflösung der italienischen Oper nur ein Jahr später und der Einführung des Nationaltheaters.

¹³⁷ Neuerdings liegt das Libretto in einer kritischen Edition vor: Laura Boni (Hrsg.): *Giovanni De Gamerra: „Daliso e Delmita“*, Treviso: Ensemble '900 2001 (*Tesi per musica di Giovanni de Gamerra*). Bis 2008 sind in dieser Reihe neben *Daliso e Delmita* (Bd. 1) auch *Ercole in Lidia* (Bd. 2), *Achille* (Bd. 3), *Il moro* (Bd. 4), *Medonte re di Epiro* (Bd. 5), *Pirro* (Bd. 6) sowie de Gamerras Übersetzung der *Zauberflöte*, *Il flauto magico* (Bd. 7) insgesamt sieben Libretti publiziert worden.

¹³⁸ Dies setzt sich noch in Mosels Salieri-Biographie fort. Siehe Rice: *Antonio Salieri*, S. 244. Das Partituraautograph der Uraufführung trägt die Bezeichnung *Azione pastorale seria*, im *Novo teatro* firmiert es hingegen wieder als *Dramma per musica*, was die Gesamtkonzeption durchaus besser abbildet. Neben den von John A. Rice aufgeführten Hypothesen (ebd., S. 245), warum Salieri sich 1776 nochmals der *Opera seria* zuwandte, nämlich dem Aufführungsanlass, dem Besuch von Leopold II. in Wien und seinem vorher geäußerten Interesse am Operntypus Glucks und Calzabigis, könnte dies auch mit de Gamerras Vorliebe seiner

Elemente wie die einfache, auf der griechischen Mythologie basierende Handlung und die geringe Anzahl der Personen, wohingegen die potentiell von Metastasio persönlich beeinflusste Abwesenheit ausschließlich komischer Rollen an das *Dramma per musica* erinnert. In Übereinstimmung mit sowohl der spezifischen Wiener Operntradition als auch mit de Gamerras *Osservazioni sull'opera in musica* steht hingegen die Integration von Chor- und Ballettszenen an zentralen dramaturgischen Stellen des Werks, die oftmals an Gluck, Calzabigi und Angiolini erinnert.¹³⁹ Man kann im Nachhinein nur noch spekulieren, ob die Besetzung der Seria-Rollen durch eigentlich in der Buffa tätigen Sänger*innen oder die diversen Problemen während der Proben und der Aufführung zum Misserfolg der Uraufführung Ende Juli 1776 führten;¹⁴⁰ Fakt ist jedoch, dass nur kurze Zeit später die italienische Truppe entlassen und das Deutsche Nationaltheater eingeführt wurde, womit auch de Gamerra seine Position als Librettist für die italienische Oper verlor.

Die Auflösung der italienischen Oper war aber nicht der einzige Grund, der eine langfristige Beschäftigung de Gamerras in Wien verhinderte. Mit dem 104 Oktaven umfassenden Canto *Il campo di Boemia* hatte der Poeta eine literarische Darstellung des Siebenjährigen Kriegs verfasst. In den Schilderungen des militärischen Konflikts zwischen Österreich und Preußen hob de Gamerra insbesondere die Rolle Josephs II. hervor, dem er das Manuskript auch widmete.¹⁴¹ Seiner Autobiographie zufolge fiel der Poeta offensichtlich aufgrund eben dieses Werks bei Maria Theresia in Ungnade, die ihm wohl das überschwängliche und unreflektierte Lob ihres Sohnes verübelte.¹⁴² Nach dem erfolglosen Versuch, die Kaiserin mit dem enkomiastischen Gedicht *Nell'utilissima Istituzione Delle Scuole Normali Emanata Da S.M. L'Imperatrice Regina. Tributo Poetico consacrato alla Maestà Sua da Giovanni de Gamerra Poeta Dei Cesarei Teatri Vienna 1776*¹⁴³ zu besänftigen, musste der stark

frühen Jahre für die (metastasianische) Opera seria und dem Einfluss, den die französische Dramatik auf ihn hatte, zusammenhängen.

¹³⁹ Zur Oper siehe Rice: Antonio Salieri, S. 244–250.

¹⁴⁰ Ignaz von Mosel: *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri*, Wien: Wallishaufer 1827, S. 59–61.

¹⁴¹ Masi: „Giovanni de Gamerra“, S. 316. Nachdem vermutlich bereits recht schnell Kopien des wahrscheinlich schon 1768 geschriebenen Gedichts in Wien im Umlauf waren, erschien 1776 ein offizieller Druck bei Kurzböck.

¹⁴² Marri: *Memorie*, S. 27. Es ist durchaus interessant, dass auch schon der wie de Gamerra aus Livorno stammende Marco Coltellini aufgrund einer Satire aus dem Jahr 1772 bei Maria Theresia in Ungnade fiel und 1773 Wien verlassen musste; auch Giambattista Casti hatte wegen des russlandkritischen Poema eroicomico *Il poema tartaro* Probleme mit dem Wiener Hof, was seine Karriere in Wien mit Sicherheit behindert hat. Die verschiedenen Zusammenhänge zwischen diesen drei für Wien wichtigen Librettisten ist eine weitere Untersuchung wert.

¹⁴³ Marri: „Lettere (I)“, S. 93 sowie Marri, „Lettere (II)“, S. 401 Fn. 668. Auch der Umstand, dass das Gedicht nicht gedruckt wurde, deutet darauf hin, dass Maria Theresia nicht mehr zustimmen war. Marri: *Memorie*, S. 27.

enttäuschte de Gamerra Wien 1777 ohne weitere finanzielle Bezüge und stark enttäuscht von der Habsburger Krone wieder verlassen.¹⁴⁴

Die Affäre um *Il campo di Boemia* wirkte sich für einige Jahre auch negativ auf de Gamerras Beziehung zu Metastasio aus, der ihm geraten hatte, sich lieber mit Epik als mit Dramatik zu beschäftigen.¹⁴⁵ Bis zu diesem Zeitpunkt pflegte de Gamerra eine Freundschaft mit Metastasio, der ihm professionellen Respekt und persönliche Wertschätzung entgegenbrachte und der spätestens seit *Lucio Silla* dramaturgische Ratschläge erteilte sowie seine Libretti kontrolliert hatte.¹⁴⁶ Obwohl sich Metastasio bereits 1773 in einem Brief an de Gamerra darüber beschwert hatte, dass dieser persönliche und offenbar vertrauliche Aussagen im Vorwort des Drucks zur Uraufführung zitiert hatte,¹⁴⁷ lässt der Schriftwechsel auch nach dem Druck von *Il campo di Boemia* noch erkennen, dass Metastasio seinem jüngeren Kollegen noch immer durch eine „ottimamente impiegata affettuosa stima per l’amabile sua persona“ verbunden war und seine „non ordinari talenti“ und „irreprensibile condotta“ anerkannte.¹⁴⁸ De Gamerra hingegen war nachhaltig verstimmt, dass Metastasio seinen Ein-

¹⁴⁴ Seine Frustration über das Verhalten des Wiener Hofes verarbeitete de Gamerra seine Enttäuschung mehrfach literarisch: neben mehreren Briefen und der frühen Version der *Memorie di Teresia* sind unter anderem das Vorwort von *La donna riconoscente* und einige Passagen in *La Corneide* Quellen für Maria Theresias Missgunst ihm gegenüber, ohne dabei aber konkrete Namen zu nennen. Besonders in der in den Jahren der französischen Revolution entstandenen frühen Version der Memoiren wird deutlich, wie sehr der eigentlich ausgeprägt konservative und deutlich pro-habsburgerische de Gamerra vom Wiener Hof enttäuscht war; etliche, sich mit der Affäre direkt oder indirekt beschäftigenden Abschnitte sind stark aufklärerisch geprägt, drücken politische wie moralische Distanz zum Wiener Kaiserhof aus und diskutieren Unterschiede zwischen ihren Untertanen zugeneigten wohlwollenden und despotischen Monarchen. Marri: *Memorie*, S. 28.

¹⁴⁵ Marri: *Memorie*, S. 9.

¹⁴⁶ De Gamerra berichtete bereits im Librettodruck vom *Lucio Silla* und auch noch in den Vorwörtern von *Daliso e Delmita* („sull’orme gloriose del mio immortal Maestro“) und *Il campo di Boemia* („Questo mio lavoro frutto de’ saggi ammaestramenti del mio precettore il gran Metastasio, sotto i cui occhi ebbe la sorte di nascere nel mio soggiorno all’imperial corte di Vienna [...]“) über Metastasios Protektion, und auch wesentlich später, nachdem sich das Verhältnis wieder verbessert hatte, hielt de Gamerra in der *Corneide* fest, dass er in Wien „sotto la direzione ed ammaestramenti dell’immortal Metastasio“ (Canto LXII/62, Anmerkung 62) arbeiten durfte. Nicht nur bezeichnete sich der Tenente an diesen Stellen mehrfach als Metastasios Schüler, er hegte sogar den Wunsch, sein Lieblingsschüler zu sein. Marri: „*Lettere* (I)“, S. 84, S. 94–96 sowie Marri: *Memorie*, S. 9–27.

¹⁴⁷ Brief von Pietro Metastasio (Wien) an Giovanni de Gamerra (Mailand) vom 13. September 1773, in: Bruno Brunelli (Hrsg.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 5: *Lettere*, Mailand: Mondadori 1954, S. 258–259. Dies änderte offenbar aber nichts an Metastasios grundsätzlicher Wertschätzung seinem jungen Kollegen gegenüber: „Io gradisco infinitamente il suo cortesissimo ufficio, ed è ben giusto che V. S. illustrissima scambievolmente mi compatisca.“ Ebd., S. 259.

¹⁴⁸ Brief von Pietro Metastasio (Wien) an Giovanni de Gamerra (Montenaro) vom 13. September 1773, in: Bruno Brunelli (Hrsg.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 5: *Lettere*, Mailand: Mondadori 1954, S. 464. Auch Metastasios Briefe der Jahre 1777 bis 1779 an de Gamerra sind in einem liebevollen, fast väterlichen Stil geschrieben, der über die Norm des für gewöhnlich zwar höflichen, aber oft nicht wirklich herzlichen Tons im Briefwechsel des Poeta cesareo spürbar hinaus geht und oft an die Verbundenheit zwischen Metastasio und Carlo Broschi erinnert. Marri: „*Lettere* (I)“, S. 95.

fluss am Hof zugunsten seines Schützlings nicht geltend gemacht hatte¹⁴⁹ und warf ihm neben Opportunismus, Feigheit und Duckmäuserei vor, aus Egoismus und Sorge um seine Stellung als Poeta cesareo gehandelt zu haben.¹⁵⁰

De Gamerra verließ in der Folge dieser Ereignisse Wien und kehrte nach Livorno zurück, wo er die große Liebe seines Lebens, Teresa Calamai, kennenlernte. Die damals gerade volljährige Teresa Calamai stammte aus einer adligen, reichen und auch politisch einflussreichen Familie, die der leidenschaftlichen Beziehung der beiden generell sehr negativ gegenüberstand.¹⁵¹ 1778 spielte de Gamerra wohl mit dem Gedanken, sich für die Nachfolge des 1777 in Sankt Petersburg verstorbenen Theaterdichters Marco Coltellini zu bewerben und schrieb zu diesem Anlass das Monumento epico *All'invittissima e potentissima Caterina seconda imperatrice di tutte le Russie. Monumento Epico*.¹⁵² Darüber hinaus waren die Jahre 1777 bis 1779, in denen Teresa Calamai der wichtigste Inhalt seines Lebens war, auf literarischer Seite nicht sonderlich produktiv.

1779 verließ de Gamerra Livorno und hielt sich bis Anfang 1781 in Neapel auf, wo er unter anderem die Bekanntschaft von Calzabigi machte.¹⁵³ In Neapel setzte er die Arbeit an

¹⁴⁹ So schreibt er in der frühen Version der Memoiren: „[...] con una parola da lui avanzata in mio favore all'Imperatrice assicurar poteva la mia sorte e distruggere nell'animo di quella sovrana le impressioni ingiuste, e per me funeste che vi lasciarano le lodi di me consacrate all'Augusto figlio [...]“. Marri: *Memorie*, S. 4–5.

¹⁵⁰ Nach seiner Rückkehr nach Livorno verbesserte sich de Gamerras Meinung zu der Angelegenheit jedoch wieder, was auch in der finalen Version der *Memorie Istoriche* zum Ausdruck kommt, wo die dementsprechenden kritischen Passagen und eingefügten Briefe der frühen Version wieder gestrichen sind. Zur Entwicklung der persönlichen Beziehung zwischen de Gamerra und Metastasio siehe vor allem Marri: „Lettere (I)“ S. 94–96 und Marri: *Memorie*, S. 9–27. Generell zeichnet die frühe Version der *Memorie Istoriche*, die auch einige bislang unbekannte Briefe Metastasios enthält, ein nicht nur für die Metastasio-Forschung sehr interessantes Bild des Poeta cesareo, dessen Aufgaben und Kompetenzen und der Beziehung zwischen den beiden Literaten, die gründlicher zu erforschen mit Sicherheit sehr lohnenswert wäre.

¹⁵¹ Marri: „Lettere (I)“, „Lettere (II)“, „Lettere (III)“ und *Memorie*. Teresas Familie hatte ein grundlegendes Problem mit dem um einiges älteren de Gamerra, der ihnen nicht wohlhabend, einflussreich und prestigeträchtig genug war, und versuchten alles in ihrer Macht Stehende, um die beiden auseinanderzubringen. Besonders im gemeinsamen Briefwechsel werden die tiefe und innige Beziehung des Paares und die Vorbehalte und Probleme, denen sie sich ausgesetzt sahen, deutlich. Diese letztlich unglückliche Liebe veranlasste de Gamerra in der Retrospektive auch zum Verfassen seiner Memoiren, die die Beziehung zu Teresa aufarbeiten. Auch in etlichen weiteren Werken wie in der *Corneide*, der Komödie *Matila e Mitrow*, der Tragödie *Gonzalvo*, der *Angelica*-Tetralogie oder der stark autobiographisch geprägten Kantate *Erseta ed Alcidoro* verarbeitete de Gamerra seine unglückliche Liebe schriftstellerisch bzw. dramatisch. Ein wiederkehrendes Motiv dieser dramatischen Dichtungen ist die familiäre Auseinandersetzung insbesondere zwischen Vater und Tochter, die allerdings auch ein für das Rührstück typischer dramaturgischer Grundkonflikt ist. Siehe Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

¹⁵² Marri: „Lettere (I)“, S. 130 inkl. Fn. 167. Ob de Gamerras Bewerbung abgelehnt wurde (Marri: *Memorie*, S. 39) oder ob er sich dafür entschied, nicht nach Sankt Petersburg zu gehen, weil Teresas ältere Schwester auch vor Ort war (Marri: *Memorie*, S. 101), wird aus den überlieferten Dokumenten nicht deutlich. Zu dieser Zeit war Casti in Sankt Petersburg und schrieb dort Libretti für Paisiello um. Zur Nachfolge von Casti auf dem Posten von Coltellini vergl. Kapitel 4.2.1.

¹⁵³ Neben Calzabigi machte er hier auch die Bekanntschaft von Antonio di Gennaro Duca del Belforte, der ihm in den kommenden Jahren etliche Male durch beispielsweise Empfehlungsschreiben helfen sollte. Diese

seinem Poema eroicomico *La Corneide* fort, erweitere die bereits 1773 in Mailand gedruckten sechs Canti auf insgesamt 71 Canti¹⁵⁴ und suchte vermutlich auch bereits Finanziers für den Druck des umfangreichen Werks.¹⁵⁵ Obwohl ihm das Poema eroicomico ihm das Lob von Voltaire, Calzabigi und Friedrich II.¹⁵⁶ einbrachte, konnte er keine finanzielle Unterstützer für den aufgrund des großen Umfangs sehr teuren Druck finden und publizierte das Werk darum erst um den Jahreswechsel 1781/1782 in Florenz bei der Società Livornese Landi e Compagni auf eigene Kosten.¹⁵⁷

Als sich Teresas Gesundheitszustand im Sommer des Jahres 1781 dramatisch verschlechterte, brach der Dichter seinen Aufenthalt in Venedig im August ab und reiste nach Livorno. Seine aufgrund des Drucks der *Corneide* schlechte finanzielle Situation und vor allem Teresas Tod kurz nach seiner Ankunft stürzten de Gamerra in der Folge in eine tiefe persönliche Krise, die mehrere Jahre anhielt. Der frühe Tod seiner großen Liebe bestimmte seinen literarischen Output in den nächsten Jahren vollständig; durch die Hochstilisierung und gleichsam mythisierende Glorifizierung von Teresa in seinen Dichtungen versuchte er ihr Andenken bis zur Quasi-Apotheose hochzuhalten. In diesem Zusammenhang stehen die Aufführung der autobiographischen Kantate *Erseta und Alcodoro*¹⁵⁸ und die Veröffentlichung der Trauerlyriksammlung *Lagrima dell'amicizia e della sensibilità sparse sul sepolcro di Teresa Calamai dai più celebri poeti d'Italia*.¹⁵⁹ In diesem Zeitraum

Periode seines Lebens und die in Neapel geschlossenen Kontakte thematisierte er später auch im 70. Canto der *Corneide*. Siehe Marri: „Lettere (I)“, S. 99 sowie Kapitel 2.2.

¹⁵⁴ Diese 71 Canti umfassen fast 12.000 Ottava rima-Strophen und folglich über 90.000 Verse. Die 65 neuen Canti kreisen dabei fast ausschließlich um ein Thema, nämlich die tiefe, reine und tugendhafte Liebe, die de Gamerra mit Teresa assoziierte und die er in all ihren Facetten inklusive Episoden beispielsweise über eheliche Untreue schilderte. Durch das Gedicht beabsichtigte de Gamerra wohl, genug dichterischen Ruhm zu erwerben, um die Familie Calamai von sich einzunehmen, und Teresa für sich zu gewinnen. Teresas Eltern blieben, vermutlich auch wegen der zahlreichen negativen Anspielungen und Allusionen auf ihre Familie, weiterhin feindselig gestimmt. Marri: „Lettere (I)“, S. 74.

¹⁵⁵ Ebd., S. 98.

¹⁵⁶ Masi: „Drammi lagrimosi“, S. 318.

¹⁵⁷ Marri: „Lettere (II)“, S. 353–364.

¹⁵⁸ De Gamerra hatte die Kantate bereits 1778 geschrieben und 1780 drucken lassen. Der autobiographische Bezug in *Erseta e Alcodoro* wird bereits im Namen der beiden Titelfiguren deutlich: Der Name Erseta ist ein Anagramm von Teresa und de Gamerra verwendete in seinen Briefen an Teresa öfters den pastoralen Namen Alcodoro für sich. (Auch in seinem erst 1795 entstandenen Drama eroicomico *Palmira, regina di Persia* nannte er den indischen Prinzen Alcodoro und stellte so den für die heroisch-komische Dichtung relevanten Gegenwartsbezug her.) *Erseta und Alcodoro* thematisiert daneben aber auch de Gamerras kritische Beziehung zu Teresas Familie und machte damit die privaten Probleme öffentlich. Nach der Aufführung der Kantate überarbeitete de Gamerra das Werk, wobei er die privaten Bezüge teilweise nach dramatischen Gesichtspunkten intelligent an die Dramaturgie der Tragedia domestica anpasste und spätestens in seinem *Teatro novo* als *Luisa e Trifour, o sia Gli amanti sfortunati* publizierte. Ausführlich diskutiert wird das Werk in Franco Tagliaferro: „Giovanni De Gamerra e le sue Tragedie „Domestiche“, S. 189–191, in: *Giornale storico della Letteratura Italiana* 171 (1994), S. 183–216. Siehe des Weiteren auch Marri: *Memorie*, S. 44.

¹⁵⁹ Für seine Trauerlyriksammlung *Lagrima dell'amicizia e della sensibilità sparse sul sepolcro di Teresa Calamai dai più celebri poeti d'Italia* konnte de Gamerra Beiträge von zahlreichen italienischen Dichtern

verschlechterte sich de Gamerras gesundheitlicher Zustand erheblich, er litt an körperlichen und zunehmend auch an psychischen, seine Persönlichkeit verändernden Beschwerden, deren pathologisch bedenkliches Ausmaß in der Exhumierung von Teresa deutlich wird.¹⁶⁰

Kurz darauf verließ de Gamera Livorno und reiste im September 1782 nach Florenz. Hier heiratete er Anna Verazi, mit der er zwei Töchter, Amalia (*1786) und die nach seiner großen Liebe benannte Teresa (*1787) hatte.¹⁶¹ Auch seine Beziehung mit Anna Verazi verlief alles andere als glücklich.¹⁶² Neben diesen privaten Problemen hatte de Gamera in diesen Jahren auch beruflich nicht viel Erfolg. Er bewarb sich erfolglos auf einen Lehrstuhl an der Universität Pavia¹⁶³ und versuchte 1784 erneut, eine Anstellung als Theaterdichter in Sankt Petersburg zu erhalten, was allerdings vergebens blieb.¹⁶⁴

In diesen Jahren arbeitete er intensiv an einem für ihn zentralen Projekt, dem *Piano di Riforma* für ein Nationaltheater, das er in Neapel am Hof von Ferdinand IV. gründen wollte. Der *Piano di Riforma* ist deutlich an Diderots theoretische Abhandlung *De la poésie*

gewinnen. Er selbst verfasste für die *Lagrima* das in Sestini geschriebene Gedicht *Il tempio di Morte* und ließ die Sammlung im Dezember 1781 in Preßburg drucken. Auch die *Lagrima* haben Teresa zum Mittelpunkt, deren kurzes und tragisches Leben in den unterschiedlichen Gedichten in all seinen Facetten thematisiert wird. Wie bereits in *Ersetta e Alcodoro* (vergl. die vorherige Fn. 158) liest man in den *Lagrima* erneut teils heftige Angriffe auf die Familie Calamai, die daraufhin vergeblich einen Prozess wegen Verleumdung anstrebte und die weitere Verbreitung der Sammlung zu verhindern versuchte. Brief von Giovanni de Gamera (Florenz) an unbekannt (o.O.) vom 20. November 1781, in: Francesco Pera: *Curiosità livornesi inedite o rare*, Livorno: Giusti 1888, S. 385. Siehe des Weiteren auch Marri: „Lettere (I)“, S. 140–141.

¹⁶⁰ In seiner Trauer und dem Wunsch, seiner Teresa immer nahe sein zu können, exhumierte er in einer riskanten Nachttaktion Teresas sterbliche Überreste, setzte den Leichnam wieder zusammen, zog ihn hübsch an und verwahrte ihn in einem großen, prachtvollen Reisekoffer, den er auf seinen Reisen immer mit sich führte. Pera: *Curiosità*, S. 401–402. Über die Exhumierung und seine Nekrophilie berichtete de Gamera auch in seinen Memoiren, die in Marri: „Lettere (I)“, S. 157 zitiert werden. Es verwundert nicht, dass er seine Nekrophilie auch in einem später entstandenen Drama, der *Scena licira L'intrapresa d'amore* (1793), verarbeitete, in der es auch zu einer Exhumierung kommt.

¹⁶¹ In seinem Briefwechsel schreibt de Gamera mehrfach davon, Anna nicht aus Zuneigung geheiratet zu haben, sondern vielmehr aus wirtschaftlichen Gründen gehandelt zu haben: Mit der Mitgift konnte er Teile seiner Schulden vom Druck der *Corneide* begleichen. Marri: „Lettere (I)“, S. 100, auch Fn. 75.

¹⁶² Marri: „Lettere (I)“, S. 118. Wie sich recht schnell herausstellen sollte, war (oder wurde?) Anna – vielleicht auch aufgrund der wahnhaften Fixierung ihres Mannes auf seine verstorbene große Liebe, die sie allerdings tolerierte – psychisch labil und legte aggressives Verhalten gegen sich und ihre Familie an den Tag. So war beispielsweise das sich zunehmend verschlechternde Verhältnis der Ehepartner durch häusliche Gewalt geprägt, auch versuchte sie einmal, sich im Arno zu ertränken. Sie hatte auch eine schlechte Beziehung zu ihren Töchtern, stieß die drei Jahre alte Teresa 1789 die Treppe hinunter, was sie unbeschadet überstand und warf die damals vierjährige Amalia 1790 ins Feuer, die zum Glück von ihrem Vater gerettet werden konnte. (Siehe Marri: „Lettere (I)“, S. 100 Fn. 75) Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, dass sich de Gamera immer weiter von seiner Frau zurückzog und mit seinen Töchtern einige Jahre getrennt von ihr lebte. Nachdem Anna 1794 nach Wien nachgezogen war, strengte sie aus bisher ungeklärten Gründen einen Prozess gegen ihren Ehemann an, verlor ihn aber und wurde daraufhin aus Wien verbannt. Sie kehrte nach Florenz zurück, und wurde, nachdem sie in einem Mordprozess gegen sie für schuldunfähig erklärt worden war, dort in eine Psychiatrie eingewiesen. (Siehe Marri: „Lettere (I)“, S. 118.). De Gamera und seine Kinder brachen danach den Kontakt zu ihr ab.

¹⁶³ Masi: „Drammi lagrimosi“, S. 282.

¹⁶⁴ Marri: „Lettere (I)“, S. 101.

dramatique angelehnt, die dieser 1758 im Vorwort seiner *La mère coupable* veröffentlicht hatte,¹⁶⁵ weist aber auch Übereinstimmungen mit dem Wiener Nationaltheater auf, bei dessen Einführung de Gamerra 1776 zugegen gewesen war.¹⁶⁶ Den Mittelpunkt des Reformplans bildet die grundlegende Forderung nach einer spezifisch bürgerlichen, rührseligen und wie auch bei Diderot pantomimische Elemente enthaltenden Dramatik, die bereits in ganz Europa verbreitet war, aber für Italien zu diesem Zeitpunkt ein Novum darstellte.¹⁶⁷ De Gamerra reiht sich mit seinem Plan in eine Tradition der Erneuerung der dramaturgischen Grundkonzeption der Tragödie ein, die zwei verschiedene Konzepte miteinander verbindet. Von der künstlerischen Seite her betrachtet ist sein *Piano* eine Absage an das Konzept der klassischen Tragödie und damit ein klarer Bruch mit der aristotelischen Dramenkonzeption, die die französische Tragödie bis zum achtzehnten Jahrhundert und in der Folge auch die metastasianischen Libretti maßgeblich geprägt hatte. Daneben ist die von ihm geplante Reform, die de Gamerra im Gegensatz zu seinem Kollegen Calzabigi auch explizit so nannte, immanent moralisch verhaftet, macht sich viele philosophische Standpunkte der Enzyklopädisten zu eigen und eröffnet sie damit einem italienischen Umfeld.¹⁶⁸ Dies impliziert eine grundsätzliche Gattungsmischung im Sinne einer tragisch-komischen Dramaturgie, die auch in de Gamerras Opernästhetik erkennbar ist. Damit entfernt sich de Gamerra immer mehr vom metastasianischen *Dramma per musica* und orientiert sich sukzessive an der französischen Theatertheorie.¹⁶⁹

¹⁶⁵ De Gamerra hat nicht nur mit Sicherheit Diderots theoretische Abhandlung gekannt, sondern auch dessen *La mère coupable*, die er im Zusammenhang mit dem *Piano* als *Tragedia domestica pantomima in cinque atti e in prosa La madre colpevole* bearbeitete, im Anhang an sein *Piano di Riforma* nach Neapel schickte und 1788 in Pisa mit großem Erfolg aufführen ließ.

¹⁶⁶ Beide Nationaltheaterprojekte stimmen zum Beispiel in ihrer Forderung nach dem Streichen aller extemporierten Elemente auch in älteren Stücken, nach ausschließlichen Aufführungen von Regeldramen und der strikten Trennung von Komödien- und Tragödien-Ensembles überein. An dieser Stelle ist leider nicht der Platz, eine ausführliche Untersuchung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Josephs II. und de Gamerras Plan anzustellen; ein systematischer Vergleich zwischen Wiener und Neapolitanischem Nationaltheater wäre aber mit Sicherheit ein mehr als lohnenswertes Forschungsobjekt.

¹⁶⁷ Masi: „Drammi lagrimosi“, S. 282. Hier wird der Einfluss des Salons um Serbelloni-Ottoni deutlich, den de Gamerra in seinen Mailänder Jahren frequentierte und seitdem er sich intensiv mit der englischen, spanischen und vor allem französischen zeitgenössischen Dramatik beschäftigte. Seine bürgerlichen Rührstücke basierten seit Mailand und damit vom Anfang seiner dramatischen Karriere an vor allem auf der Rezeption französischer *Drames larmoyantes* von Autoren wie La Chaussée, Mercier, Beaumarchais und natürlich Diderot und dessen Damentheorie, die wie bei de Gamerra auch pantomimische Einlagen vorsah. Siehe auch Rudolph Angermüller: „Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos“, S. 221–222, in: Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Colloquium ‚Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden‘* (Rom 1978), Laaber: Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 193–236.

¹⁶⁸ Masi: „Drammi lagrimosi“, S. 293.

¹⁶⁹ Cividini: „Giovanni de Gamerra“, S. 110 sowie Chegai: *L’esilio di Metastasio*, S. 244–245.

In seinem *Piano di Riforma* schildert de Gamerra die Notwendigkeit, dass für eine erfolgreiche Umsetzung der Reform auch der Spielplan entsprechend gestaltet werden müsse. Aus diesem Grund fügte de Gamerra dem eigentlichen Reformplan, den er bereits 1785 nach Neapel geschickt hatte,¹⁷⁰ zwölf teils ältere Komödien und Tragödien von sich an, die durch jährlich vier neue Werke ergänzt die Grundlage des zukünftigen neapolitanischen Nationaltheaterrepertoires bilden sollten.¹⁷¹ Die für die Begutachtung des Projekts zuständige Kommission, der neben Vincenzo Montalto und dem Duca del Salvo, einem einflussreichen neapolitanischen Metastasio-Epigonen,¹⁷² auch Calzabigi angehörte, beschied das ehrgeizige Vorhaben positiv. Daraufhin übersiedelte de Gamerra 1786 nach Neapel, um die Umsetzung des *Piano di Riforma* und die Aufführung einiger seiner Dramen zu betreuen.¹⁷³

Ein zentrales Ereignis der Nationaltheaterjahre war mit Sicherheit die Uraufführung des von Paisiello vertonten *Dramma per musica Pirro* im Januar 1787. Als praktischer Ausdruck von de Gamerras Reformästhetik führt der *Pirro* musikalische Topologien sowohl aus der *Opera buffa* als auch aus der *Opera seria* in einem gleichberechtigten Nebeneinander zusammen.¹⁷⁴ Bemerkenswert sind die ausgeprägten Aktionsfinali, über deren innovativen Charakter sich de Gamerra und Paisiello bewusst waren.¹⁷⁵ Auch der Einsatz von Ensembles – ein Terzett in III/2 und ein die Konventionen der *Seria* sprengendes Duett in II/4 – sowie einer Sextett-Introduktion bedeutete eine wesentliche Neuerung, die in den kommenden Jahren Einfluss auf die Gestaltung der *Opera seria* haben sollte.¹⁷⁶ Vergleichbar mit de Gamerras Einführung der Pantomime im Sprechtheater, die die aktive Imitation der Natur darstellen soll, ist die Umgestaltung der Arien, die im *Pirro* anstatt wie bisher nur Emotionen auszudrücken jetzt zum Teil auch Aktion auf die Bühne bringen. Ein weiteres Novum für

¹⁷⁰ Masi: „Giovanni de Gamerra“, S. 307–309.

¹⁷¹ Es ist unklar, welche Werke genau de Gamerra nach Neapel schickte; sehr wahrscheinlich waren darunter jedoch diejenigen Werke, die in Neapel im Rahmen des Nationaltheaters zwischen Juni 1786 und August 1787 aufgeführt wurden.

¹⁷² Così: „Un contributo napoletano“, S. 172 inkl. Fn. 19, in: Maria Caraci Vela / Angela Romagnoli / Rosa Cafiero (Hrsg.): *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Neapel: Edizioni scientifiche italiani 1993, S. 167–203.

¹⁷³ Unter den aufgeführten Stücken sind die *Commedia in prosa con pantomima I due vedovi* im Juli 1786, die *Tragedia domestica pantomima Le due spose* im August 1786, die *Commedia di carattere in Prosa Il generoso inglese* im Juni 1786, die *Tragedia domestica pantomima Il novo Tartuffo* im Februar 1787 und die *Commedia di carattere in prosa I due nipoti* im August 1787. Ob im Juni 1788 auch eine überarbeitete Fassung der *Tragedia domestica pantomima I solitari* aufgeführt wurde, ist bislang unklar.

¹⁷⁴ Cividini: „Giovanni de Gamerra“, S. 110 sowie Chegai: *L'esilio di Metastasio*, S. 244–245.

¹⁷⁵ Marri: *Lettere (I)*, S. 102 Fn. 81 sowie Nino Cortese: „Una autobiografia inedita di Paisiello“, S. 125 Fn. 15, in: *La Rassegna musicale* 3 (1930), S. 123–135.

¹⁷⁶ Siehe Francesco Paolo Russo: „Il ‚Pirro‘ di De Gamerra e Paisiello e il rinnovamento del linguaggio operistico tardo settecentesco“, in: *Nuovi Studi Livornesi* 5 (1997), S. 173–91.

die Opera seria ist auch die Darstellung eines Mordversuchs auf offener Bühne, über den bisher immer nur berichtet wurde.

Die Zeitgenossen waren sich der Fortschrittlichkeit der Oper bewusst und erwarteten das bereits im Vorfeld der Uraufführung kontrovers diskutierte Werk mit großer Spannung.¹⁷⁷ Trotz des anhaltenden Erfolgs des *Pirro* in anderen Städten kam es in Neapel während der ersten Vorführungen zu widersprüchlichen Reaktionen des Publikums, das das Werk entweder auspuffte oder zwischen keinem und übermäßigem, an Unglaublichkeit grenzendem Applaus wechselte.¹⁷⁸ Nur wenige Tage nach der Uraufführung des *Pirro* wurde die Umsetzung des Teatro Nazionale von höchster Stelle offiziell abgelehnt.¹⁷⁹ Ob dabei die ambivalente Rezeption, die Innovationen des *Pirro* oder aber de Gamerras reformatorische Vorstellungen und sein daraus resultierendes Verhalten den ausschlaggebenden Grund für die Ablehnung gebildet haben, lässt sich aus heutiger Perspektive nicht mehr mit Sicherheit feststellen.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Auf die Vorankündigungen und Ausführungen der neapolitanischen Intellektuellen gehen Così: „Un contributo napoletano“, S. 170–173 und Russo: „Il ‚Pirro‘ di De Gama e Paisiello“, S. 177–178 ein, deren Forschungsbeiträge zum *Pirro* neben der Rezeption ausgehend von der Situation der Opera seria insbesondere in Neapel die librettistischen und musikalischen Besonderheiten des Werks ausführlich diskutieren. De Gamerras schlechter Stand in Neapel wird durch die Herabwürdigung seines Beitrags zum *Pirro* durch den ihm ohnehin nicht gut gesonnenen G.G. Dardanelli (vermutlich der Vater der Sopranistin Girolama Dardanelli, die die Rolle der Matilde in Rossinis *Elisabetta Regina d’Inghilterra* kreierte) unterstrichen. In seinem kurz nach der Aufführung entstandenen Bericht ging Dardanelli auch auf die erwähnte Applaus-Situation ein. Siehe G.G. Dardanelli: *Chi si può tener si tenga ovvero Analisi sincera dei Solitari Tragedia domestica*, Florenz: Pagani 1781, S. 213–214, zit. in: Marri: „Lettere (I)“, S. 102 Fn. 81.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Archivio di Stato in Napoli, Sezione Polit. Teatri., fasc. 27, zit. in: Masi, „Drammi lagrimosi“, S. 332 Fn 1. In dieser Zeit verschlechterten sich auch die anfänglich guten Beziehungen zwischen de Gama und Calzabigi; ob dies einen Einfluss auf die Ablehnung gehabt haben mag, sei dahingestellt in einem Brief an seinen Kollegen Casti berichtete Calzabigi 1789 allerdings über das *Teatro Novo*, über die daran beteiligten Schauspieler und dass ihn die neuen Entwicklungen im Theater nicht mehr erfreuten: „Tout cela ne me flatte plus. Je ne frequente plus les theatres comme bien vous savez.“ Brief von Ranieri de’ Calzabigi (Neapel) an Giambattista Casti (o.O.) vom 28. April 1789, S. 529, in: Antonio Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 527–529. Eine detaillierte Erörterung des Briefs bietet Lucio Tufano: „Calzabigi e Casti: nuove letture di vecchi documenti“, in: *Nuovi Studi Livornesi* 10 (2002), S. 81–102, aber auch Tufanos Aufsatz „Il poeta ‚cadente‘ e il re ‚filosofo‘. Versi ignorati di Ranieri Calzabigi e altri appunti sul suo secondo soggiorno napoletano“, insbes. S. 103, in: *Napoli nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia*, 5/2 (2001), S. 101–126 geht auf Calzabigis in diesen Jahren steigende Theaterverdrossenheit ein.

¹⁸⁰ De Gama mutmaßte in der frühen Version der *Memorie Istoriche*, dass Maria Karolina, „moglie avida di dominio arbitro e dispotico“ (Marri: *Memorie*, S. 30) Vorbehalte gegenüber den Reformplänen hegte und Einfluss auf ihren Gatten Ferdinand IV. ausgeübt haben dürfte, der dem Tenente daraufhin seine Unterstützung entzog. Marri: „Lettere (I)“, S. 102. Der Wahrheitsgehalt dieser Aussage, die wie häufig bei Rückschlägen in seinem Leben polemisch und harsch ausfiel, lässt sich nicht überprüfen; es liegt aber im Bereich des Möglichen, dass Maria Karolinas Einflussnahme einer von mehreren Faktoren war, die zum vorzeitigen Ende seines Nationaltheaters führten. So sind beispielsweise die in Neapel aufgeführten Werke allesamt Regeldramen und lassen die für das neapolitanische Theater wichtigen und vom Publikum goutierten extemporierten Elemente vermissen. Zudem bestand de Gama auf seiner im *Piano di Riforma* geäußerten Bedingung, alleine die Auswahl über Stücke und Schauspieler*innen treffen zu dürfen, um so die Kontrolle über seine Reform behalten zu können. Wie wichtig ihm dies gewesen sein muss, wird auch aus den *Osservazioni sullo spettacolo in generale, sulla Tragedia, sulla Tragedia domestica-pantomima, sulla*

Nach diesem persönlichen und beruflichen Misserfolg in Neapel zog sich de Gamerra komplett aus dem öffentlichen Leben zurück und glitt in der Folge in eine von schweren Depressionen begleiteten künstlerische Krise ab.¹⁸¹ Über die Monate nach der Ablehnung seiner Theaterpläne ist nichts bekannt, spätestens ab Frühling 1788 hielt er sich jedoch wieder in Pisa auf.¹⁸² Die Uraufführung der *Tragedia domestica pantomima in cinque atti e in prosa La madre colpevole* im Jahr 1789 war zwar ein Achtungserfolg, brachte ihm aber gleichzeitig den Vorwurf des Epigonentums ein.¹⁸³ Trotz anhaltender Geldsorgen schaffte es de Gamerra im gleichen Jahr, sein bisheriges dramatisches Schaffen drucken zu lassen, und veröffentlichte sein *Novo Teatro del Sig. Giovanni De Gamerra Tenente Nelle Armate di S.M.I.* 1789/1790 in Pisa.¹⁸⁴ Es ist nicht gesichert, wie de Gamerra in dieser Zeit den Lebensunterhalt für sich und seine Familie sicherte; vielleicht war er als Direktor des Theater

Commedia, Sugli Attori sull'Abito scenico, sulle Decorazioni, e sugli Autori per servire allo Stabilimento Del Nuovo Teatro Nazionale, die weitestgehend mit dem *Piano di Riforma* übereinstimmen dürften und die er gleich zu Beginn des ersten Bands seines *Teatro novo* stellte: „E in una parola quanto si farà in Teatro, e per il Teatro sarà tutto a carico, e sotto l'ispezione del Tenente Gamerra, che risponderà del buono successo di questo nuovo, e luminoso stabilimento.“ *Teatro Novo*, Bd. 1, S. 7. Offenbar wollte Ferdinand IV. die Kontrolle über die Spielpläne aber nicht abgeben, was ebenfalls als Grund für die Ablehnung der Reformpläne einbezogen werden muss. *Allgemeine Literatur-Zeitung* 232, 30. August 1792, Jena / Leipzig: Schütz 1792, Sp. 481–486, hier Sp. 481; zit. von Cornelius Mitterer: *Giovanni De Gamerra (1742–1803) e il suo tempo*, Diplomarbeit Universität Wien 2012, S. 28–29. Aufschlußreich ist auch der Zeitpunkt der Entscheidung, die vermutlich kurz vor der Uraufführung des *Pirro* getroffen wurde. Ursprünglich hatte Ferdinand IV. die Aufführung des Werks untersagt; de Gamerra aber nutzte seine vielfältigen Kontakte in Neapel, was dazu führte, dass Ferdinands Theaterminister die Aufführung dann doch anordnete; es ist also auch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass sich der König auf diese Weise für den Unwillen des Dichters zur Unterordnung revanchiert haben könnte.

¹⁸¹ Roberta Turchi verweist auf den Briefwechsel zwischen de Gamerra und Fantoni bzw. Capacelli, in denen er seine große Enttäuschung über die negativen Erfahrungen in Neapel zum Ausdruck bringt. Siehe Turchi: *La commedia italiana*, S. 251–252. Zu de Gamerras persönlicher Verfassung siehe Marri: „Lettere (I)“, S. 107.

¹⁸² Dort kam es zu Problemen mit seinem Bruder, der ein Testament eines Onkels umschreiben und den nach dem finanziell schwierigen Aufenthalt in Neapel sich erneut in chronischen Geldschwierigkeiten befindlichen de Gamerra daraus streichen lassen wollte. Marri: „Lettere (I)“.

¹⁸³ *La madre colpevole* zeigt neben der Anlehnung an Diderots *La mère coupable* starke Einflüsse von *The London merchant, or the History of Barnwell* von Lillo, aber auch von *Jenneval, ou le Barnevalt francais* von Mercier. Chegai: *L'esilio di Metastasio*, S. 245–246. Gerade die ersten beiden Stücke sind als französischer wie englischer Prototyp des bürgerlichen Trauerspiels bezeichnet worden. Siehe Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973. Darüber hinaus nimmt das Werk auch Bezug auf Lope de Vega und William Shakespeare und macht damit einmal mehr den Einfluss von de Gamerras frühen Mailänder Jahren deutlich.

¹⁸⁴ Er beschränkte die Erstveröffentlichung wohl aus wirtschaftlicher Vorsicht auf vorerst acht Bände und publizierte nach dem großen Erfolg der Erstausgabe eine zweite, umfangreichere Ausgabe, die in Venedig gedruckt wurde und 18 Bände umfasste. Bereits die Erstveröffentlichung enthält zwei theoretische Abhandlungen, die mit dem *Piano di Riforma* des Nationaltheaters übereinstimmen dürften und darauf schließen lassen, dass er trotz der schlechten Erfahrungen in Neapel, vielleicht auch auf Grund des Erfolgs der *La madre colpevole* immer noch von seinen ästhetischen und dramaturgischen Ideen überzeugt war. Nach einer *Pretesta del Autore* folgt der *Piano Presentato Alle LL. MM. SS. Per Lo Stabilimento Del Novo Teatro Nazionale* und damit de Gamerras Angebot, ein Nationaltheater nach seinen Vorstellungen zu schaffen, die in den folgenden, dem Titel entsprechend in acht *Articoli* geteilten *Osservazioni sullo spettacolo in generale, sulla Tragedia, sulla Tragedia domestica-pantomima, sulla Commedia, Sugli Attori sull'Abito scenico, sulle Decorazioni, e sugli Autori per servire allo Stabilimento Del Novo Teatro Nazionale* dargelegt werden (s.o.). Darüber hinaus entstanden 1792 vermutlich drei Farse für Luigi Niccolini.

Ceuli in Pisa tätig.¹⁸⁵ Ebenso unklar ist, ob er 1791 erfolglos versuchte, in Wien als Theaterdichter Fuß zu fassen.¹⁸⁶ Auch seine Bewerbung als Librettist am Teatro della Scala in Mailand war ebenso wenig erfolgreich.¹⁸⁷

Trotz dieser Rückschläge entwickelte sich de Gamerra in dieser Zeit zum „poeta cesareo della Controrivoluzione“¹⁸⁸, wie Ernesto Masi treffend bemerkte, und füllte damit eine Lücke, die Casti offengelassen hatte. Neben dementsprechenden hochkonservativen und pro-habsburgischen Passagen in der frühen Version der *Memorie Istoriche*¹⁸⁹ schlägt sich dies auch in seinem Canto *Per il fausto ritorno di S.A.R. il serenissimo Ferdinando III granduca di Toscana* von 1792 und etlichen das Habsburger Imperium rühmenden Huldigungsgedichten nieder,¹⁹⁰ deren bekanntestes Beispiel das 1793 entstandene Poema eroico *La Batavia e la Belgia liberata* darstellt.¹⁹¹

¹⁸⁵ Marri: „Lettere (I)“, S. 107–108.

¹⁸⁶ Siehe auch Kapitel 4.1.3. Offenbar hatte der Vizedirektor der Kaiserlichen Theater, Thorwart, sowohl Caterino Mazzola als auch de Gamerra als Nachfolger des im März 1791 auf Anweisung von Leopold II. entlassenen Da Ponte ins Spiel gebracht. Leopold II. hatte aber offenbar ein Problem mit de Gamerra, den er wie auch Casti und Da Ponte für politisch, persönlich und künstlerisch gefährlich hielt, und so bekam sein Konkurrent Caterino Mazzola vorerst die prestigeträchtige Position, bis er ein knappes halbes Jahr später durch Giovanni Bertati ersetzt wurde. John A. Rice: *Emperor and Impresario: Leopold and the transformation of Viennese musical theater, 1790–1792*, Dissertation University of California, Berkeley 1987, S. 109–110, siehe auch Fn. 45.

¹⁸⁷ Wenn man de Gamerras persönlichen Aufzeichnungen trauen darf, die wie auch Da Pontes Memoiren oftmals ein wenig überzogen wirken, verhinderte Leopold II. offenbar auch die Anstellung de Gamerras als Theaterdichter der Mailänder Scala. Marri: *Memorie*, S. 33.

¹⁸⁸ Masi: „Giovanni de Gamerra“, S. 340.

¹⁸⁹ Marri: *Memorie*, S. 34–35. In krassem Gegensatz dazu stehen die ebenfalls in den *Memorie Istoriche* geäußerten, teils äußerst heftigen Angriffe auf einzelne Mitglieder der Habsburger Dynastie, die de Gamerra für seine zahlreichen beruflichen Rückschläge verantwortlich machte.

¹⁹⁰ In den kommenden Jahren entstehen weitere, die militärischen Erfolge Habsburgs und dessen verbündeten Staaten dieser Jahre huldigenden Werke. 1795 schrieb de Gamerra das Monumento epico *Coburgo* über Ernst Friedrich Herzog von Sachsen-Coburg-Saalfeld, der neben Joseph II. auf österreichischer Seite der Hauptakteur im Bayerischen Erbfolgekrieg und für entscheidende Siege verantwortlich war. Andere Gedichte nehmen auf wichtige französische Niederlagen der Koalitionskriege Bezug, wie zum Beispiel auf Admiral Nelsons Sieg in der Schlacht von Abukir in *Per la celebrissima riportata vittoria dell’Ammiraglio Nelson contro la flotta del General Bonaparte* (1798) oder die *Conquista di Cuneo* (1799), die den Sieg von Österreich gegen Frankreich in der Schlacht bei Genola thematisiert. Auch die *Sacra Memoria di Paolo I di Russia* (1799) dürften genauso wie die ebenfalls 1799 entstandenen Gedichte über den russischen Oberbefehlshaber Souwaroff und Erzherzog Carl Ludwig von Österreich Teschen – vermutlich über dessen Siege bei Ostrach und Stockach – zu bewerten sein. Des Weiteren verfasste de Gamerra vermutlich zu deren Geburt ein Huldigungswerk auf Maria Karolina von Neapel-Sizilien. Siehe Masi: „Giovanni de Gamerra“, S. 340.

Aufgrund der vielen Gelegenheitsgedichte und seiner trotz der vielen durch Mitglieder der Habsburger Dynastie erlittenen Rückschläge pro-österreichischen konservativen Grundhaltung erscheint es an dieser Stelle als nur zu legitim, de Gamerra im Gegensatz zu seinem diesen Posten offiziell innehabenden Kollegen Giambattista Casti (vergl. Kapitel 4.2.1) als den „besseren Poeta cesareo“ zu bezeichnen.

¹⁹¹ Das Gedicht thematisiert die militärischen Erfolge von Joseph II. in den österreichischen Niederlanden und deren Befreiung von der französischen Besetzung während des Bayerischen Erbfolgekriegs und ist dem damals gerade als Generalgouverneur der österreichischen Niederlande berufenen Erzherzog Carl Ludwig von Österreich-Teschen gewidmet. In der Folge veröffentlichten die eine extrem liberalen, eine an Frankreich orientierte Aufklärung vertretenden Accademici Polentofagi eine Satire gegen de Gamerra, die ihm politischen Reaktionismus vorwarf und nahelegte, von weiteren Schriften abzusehen. Siehe hierzu Masi: „Giovanni de

Ab dem Jahr 1793 hielt sich de Gamerra für fast ein Jahrzehnt in Wien auf. Neben der stetigen Förderung durch Kaiserin Marie Therese, mit der ein fast freundschaftliches Verhältnis pflegte,¹⁹² erfreute er sich guter Gesundheit, frequentierte die zahlreichen musikalischen Akademien der Wiener Aristokratie und litt das erste Mal seit langem nicht unter Geldnot.¹⁹³ Seine bisherigen dramatischen Erfolge, die zahlreichen Huldigungsgedichte dieser Jahre und die Unterstützung der Kaiserin gaben auch seiner Karriere wieder neuen Aufschwung. Im Zuge der Umstrukturierung der italienischen Operntruppe durch den neuen Impresario der kaiserlichen Theater, Freiherr von Braun, wurde de Gamerra als Bertatis Nachfolger zum Poeta de' cesari Teatri ernannt, womit ein Gehalt von monatlich 1500 Gulden verbunden war.¹⁹⁴ Eine der ersten Aufgaben, die er neben den typischen Tätigkeiten eines Hoflibrettisten wie der Durchführung der szenischen Proben und dem Bearbeiten von Textbüchern für die Wiener Bühnen von seinem Vorgänger Bertati übernahm, war die erfolgreiche Umarbeitung des Singspiels *Die Zauberflöte* in das *Dramma eroicomico Il flauto magico*, die den Beginn einer sehr produktiven Phase seiner Librettoproduktion markiert.¹⁹⁵

Aufgrund zwei wesentlicher und für die de Gamerra-Forschung höchst aufschlussreicher Quellenfunde hat sich die Anzahl der ihm zurechenbaren Libretti vor allem in der Zeit seines zweiten Wiener Aufenthalts deutlich erhöht. Es ist Federico Marri

Gamerra“, S. 337–340 und Marri: „Lettere (I)“, S. 157–171. De Gamerra legte daraufhin an offizieller Stelle Beschwerde ein und bezichtigte die Gruppierung des Jakobinismus, woraufhin die Affäre um die Satire vor Gericht landete. De Gamerras Vorwurf scheint nicht allzu weit her geholt gewesen zu sein: Der damalige Vorsitzende der Accademia dei Polentofagi Batacchi wurde 1799 wegen der Veröffentlichung demokratischer Schriften tatsächlich wegen Jakobinismus für schuldig befunden. Pera: *Curiosità*, S. 431–433, zitiert einen Abschnitt aus Salvatore De Coureils *Storia della mia vita*; diese Autobiographie De Coureils, einem der führenden Mitglieder der Polentofagi, stellt in diesem Zusammenhang ein äußerst interessantes Zeitdokument dar, das die literarische Auseinandersetzung dieser Jahre zwischen liberalen und konservativen Literaten im postrevolutionären Europa unterstreicht. Eine wissenschaftliche Untersuchung des unveröffentlichten Autographs wäre ein lohnendes Forschungsvorhaben.

¹⁹² Zum Verhältnis von de Gamerra und Kaiserin Marie Therese siehe John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 180–184.

¹⁹³ Marri: „Lettere (I)“, S. 77.

¹⁹⁴ Siehe hierzu auch Kapitel 4.1.

¹⁹⁵ Schon die Bezeichnung als *Dramma eroicomico* deutet darauf hin, dass de Gamerra Schikaneders Libretto nicht bloß übersetzt hat, vielmehr ist das Werk eine Übertragung aus einer Gattung in eine andere Gattung. Durch den Austausch der gesprochenen Dialoge in gesungene Rezitative, die die Nummern miteinander verbinden, der Fokussierung auf die im *Dramma giocoso* typischen Gegensätzlichkeiten der Paare und dem Streichen der freimaurerischen, märchen- und fabelhaften Bezüge steht das Werk deutlich in der Tradition der italienischen Oper. Enrica Bojan: „Un ‚flauto‘ italiano. Dalla ‚teutsche Oper‘ al ‚Dramma eroicomico‘“, S. 111 und S. 120–121, in: Brigitte van Wyrmeesch (Hrsg.): *Mozart Aujourd'hui*. Löwen: Presses Universitaires de Louvain 2006, S. 111–122. Das Libretto liegt neuerdings in einer kritischen Edition vor: Enrica Bojan / Anna Vencato (Hrsg.): *Giovanni De Gamerra: ‚Il flauto magico‘*, Padua: Unipress 2008 (*Tesi per musica di Giovanni De Gamerra* 7), dessen Einführungsbeitrag weitestgehend auf Rosy Candiani: „Un ‚Flauto Magico‘ per Mozart“, in: Dies.: *Libretti e librettisti italiani per Mozart*, Rom: Archivio Guido Izzi 1994, S. 46–97 zurückgeht.

zu verdanken, im Privataarchiv der Familie Dufour-Berte in Florenz insgesamt 23 in teils mehreren Abschriften vorhandene Dramen- und Librettomanuskripte entdeckt zu haben. Von diesen Werken können bisher zwölf mit Sicherheit auf de Gamerras zweiten Wiener Aufenthalt datiert werden. Das Konvolut enthält zudem einen Ballettentwurf und neun dramatische Fragmente, von denen zumindest drei ebenfalls in Wien entstanden sind.¹⁹⁶ Darüber hinaus hat John Rice im Privataarchiv der Kaiserin Marie Theresie, das im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien aufbewahrt wird, sechs Librettoabschriften entdeckt, die alle während de Gamerras zweitem Wienaufenthalt für die Kaiserin kopiert worden sind und von denen fünf – eines davon nur als Fragment – auch in Florenz liegen.¹⁹⁷ Etliche dieser Textbücher sind nie vertont worden, offenbar zeigte de Gamerra kein großes Interesse, Komponisten zur Vertonung seiner Libretti anzuregen.

Bis 1800 entstanden zahlreiche komische Libretti, die bis auf eines alle die Bezeichnung *Commedia per musica* tragen und auch vertont und aufgeführt wurden.¹⁹⁸ Hervorzuheben ist besonders *Il moro* aus dem Jahr 1795, das die fünfte Zusammenarbeit des Librettisten mit Salieri markiert.¹⁹⁹ Im gleichen Zeitraum beschäftigte sich de Gamerra auch

¹⁹⁶ Marri: „Lettere (I)“, S. 111–114. Die handschriftliche Datierung in den Manuskripten erscheint allerdings nicht in jedem Fall stimmig; so ist zum Beispiel das eigentlich 1801 uraufgeführte *Dramma per musica Ercole in Lidia* mit der Jahreszahl 1802 versehen. Siehe *Ercole in Lidia, Dramma per musica*, A-Woes OeSta Sammelbände 66a-17. Das Werk liegt auch in einer modernen Ausgabe vor: Marco Bizzarini (Hrsg.): *Giovanni de Gamerra. Ercole in Lidia*, Treviso: Diastema 1995 (*Tesi per musica di Giovanni De Gamerra* 2).

¹⁹⁷ Rice: *Empress Marie Therese*, S. 181. Bei der zwei Akte umfassenden Fassung im Haus-, Hof- und Staatsarchiv handelt es sich um die *Commedia per musica Il carbonaro*, die bereits 1791 als Sprechdrama und später in der venezianischen Edition des *Nuovo Teatro* publiziert wurde. Das Fragment des Librettos dürfte als Zwischenschritt zwischen der Komödie und der vollständigen *Commedia per musica* erneut interessante Aufschlüsse über die Arbeitsweise eines Librettisten im ausgehenden 18. Jahrhundert bieten. Siehe *Il Carbonaro, Commedia per musica In due Atti*, A-Woes OeSta Sammelbände 66a-19.

¹⁹⁸ Wie die anderen komischen Textbücher – und im Verhältnis auch seine *Drammi per musica* in Bezug auf Metastasio – seines Früh- wie Spätwerks geht das Libretto von der Dramaturgie des goldonianischen *Dramma giocoso* aus, denkt diese aber konsequent weiter und interpretiert sie neu. So ist bei de Gamerra beispielsweise die stereotype, aus der *Commedia all'improvviso* stammende Charakterisierung des Personals auf ein Minimum reduziert und deutlich entschematisiert, um ihre an Natürlichkeit und Realitätsnähe grenzende Komplexität nicht zu gefährden und sie schneller erfassbar zu machen. Das vordergründig an *Die Entführung aus dem Serail* oder *Tarare* erinnernde Textbuch ist durch „sofort fassbare Komik, Spontaneität der Charaktere, Leichtigkeit der Handlung“ sowie „Situationskomik, Verkleidungen, Intrigen und Parodien“ geprägt. Siehe Gualtiero Boaglio: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 2: Von Campoformido bis Saint-Germain 1797–1918*, Wien: Böhlau 2012, S. 52–56 (Zitate von S. 56) sowie Rudolph Angermüller: „Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos“, S. 221–222. In: Friedrich Lippmann (Hrsg.): *Colloquium ‚Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden‘ (Rom 1978)*, Laaber: Laaber 1982 (*Analecta musicologica* 21), S. 193–236. Auch dieses Werk liegt in einer Neuedition vor, die einen aufschlussreichen Einführungsaufsatz enthält. Anna Vencato (Hrsg.): *Giovanni De Gamerra. Il moro*, Treviso: Ensemble '900 2005 (*Tesi per musica di Giovanni De Gamerra* 4).

¹⁹⁹ De Gamerra verfasste 1794 das *Dramma giocoso per musica Giuletta e Pierotto* (Weigl), 1795 *Eraclito e Democrito* (Salieri), 1796 *I due vedovi* (von Winter) und *Il moro* (Salieri), 1797 *L'amor marinaro, ossia Il corsaro* (Weigl) sowie das unvollendete Libretto *I tre filosofi* (Salieri), 1798 *L'Accademia del maestro Cisolfaut* (Weigl) und 1800 *Paolo e Virginia* (P. C. Guglielmi), die er alle als *Commedia per musica* bezeichnete. Im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv liegt auch die wohl 1803 entstandene *Farsa in due atti*

sehr ausführlich mit dem *Dramma eroicomico*. Neben der Bearbeitung von Anellis und Piccinis 1793 in Venedig uraufgeführtem *Dramma eroicomico La Griselda*, das 1794 in Wien auf die Bühne kam, schrieb de Gamerra 1795 für Salieri das Textbuch *Palmira, regina di Persia* sowie 1798 für Bergancin die Opera tragi-eroi-comica *Il berretto di Merlino*. Dank der Funde von Federico Marri können de Gamerra auch die unvertont gebliebenen heroisch-komischen Libretti *Il pianeta di Giove* (1796), *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso* (1798), das eigentlich von Paisiello hätte vertont werden sollen²⁰⁰ sowie das *Il capriccio poetico* (1798) zugerechnet werden.²⁰¹ Für Antonio Cartellieri entstand zudem das Textbuch *Angarda, regina di Boemia*, das 1800 in Wien aufgeführt worden ist.²⁰²

Ab 1800 wandte sich de Gamerra hingegen wieder der mehr heroischen Oper zu. Das Libretto zum *Dramma per musica Achille* (1800) hatte Marie Therese bei de Gamerra in Auftrag gegeben,²⁰³ das 1801 mit Musik von Paër – ursprünglich war wohl Weigl als Komponist angedacht²⁰⁴ – an ihrem Geburtstag uraufgeführt wurde.²⁰⁵ Die gleiche

con prosa e musica e piccolo ballo unito *L'isola di Luciano*. Obwohl diese „operetta bizzarra, immaginosa e ottica“ unvertont blieb, wurden erstaunlicherweise kolorierte Kostümfigurinen für eine Aufführung angefertigt, die im Anhang des Manuskripts überliefert sind. *L'isola di Luciano, Farsa in due Atti* A-Woes OeSta Sammelbände 66-2.

²⁰⁰ Rice: *Empress Marie Therese*, S. 188–190.

²⁰¹ Diese Libretti sind Teil der weiterführenden Betrachtungen der Kapitel 5, 6 und 7 und werden dort ausführlich behandelt. Das im gleichen Karton aufbewahrte Manuskript *Selimo* ist eine Handschrift des Librettos, das 1800 mit der Musik von Josef Schuster als *Osmano dey d'Algeri* in Dresden aufgeführt wurde. Im Gegensatz zum Manuskript, in dem das Werk als Opera eroi-comica bezeichnet ist, ist es im Uraufführungslibretto als *Dramma giocoso per musica* identifiziert. Bei dem Werk handelt es sich um eine Bearbeitung von Giacomo Cintis und Giuseppe Gazzanigas *Il serraglio d'Osmano*, das ebenfalls ein *Dramma giocoso per musica* ist und das 1785 am Teatro alla Scala in Mailand uraufgeführt wurde. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Dresdner Fassung von Giacomo Cinti selbst bearbeitet worden ist, der in diesen Jahren einige Libretti, darunter wohl Foppas und Paërs *Dramma eroicomico Sargino, l'allievo d'amore*, für die Aufführung in Dresden 1803 einrichtete. Falls doch de Gamerra der Bearbeiter gewesen sein sollte, wäre das Werk ein weiterer Hinweis auf die Beliebigkeit, mit der die Gattungsbezeichnungen verwendet wurden und stände stellvertretend für die Nähe des *Dramma eroicomico* zum *Dramma giocoso per musica*.

²⁰² Antonio Cartellieri war Kapellmeister für Franz Joseph Maximilian Prinz von Lobkowitz, der wohl für die Kommission des Werks verantwortlich gewesen sein dürfte. Das böhmische Dorf Liebshausen, das seit der Mitte des 15. Jahrhunderts im Besitz des Geschlechts von Lobkowitz war, trägt heute den Namen Libčevs. Theophil Antonicek: Art. „Cartellieri, Antonio“, in: Laurenz Lüttken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/20694>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020 sowie Elisabeth Fritsch-Hilscher: Art. „Lobkowitz“, in: Laurenz Lüttken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12994>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.

²⁰³ Rice: *Empress Marie Therese*, S. 186.

²⁰⁴ Marri: „Lettere (I)“, S. 122.

²⁰⁵ Die Oper weist einige dramaturgische Schwächen auf, die ihren Aufführungserfolg allerdings nicht schmälerten. Die Wahl dieser im 18. Jahrhundert untypischen Episode von Homers *Ilias* ist laut Pietschmann sehr wahrscheinlich auf die implizite politische Konnotation des Librettos zurückzuführen, die wie schon 1799 das Huldigungsgedicht zu Ehren des Erzherzogs Carl dessen militärische Erfolge hervorhebt. Diverse Figuren des Librettos können als Darstellung von Mitgliedern des Kaiserhauses interpretiert werden, darunter Achille als der Erzherzog und Agamemnone als der Kaiser; der Sieg von Achille gegen Ettore kann dementsprechend als Metapher für Napoleons Niederlage gegen Carl von 1799 gewertet werden. Auch musikalisch ist das Werk

Sängerbesetzung war im gleichen Jahr auch in de Gamerras Drama per musica *Ercole in Lidia* zu hören, dessen Vertonung Mayr auf Wunsch der Kaiserin von Mayr besorgt wurde.²⁰⁶ 1802 schließlich entstand das Drama per musica *Caio Coriolano*, das ähnliche dramaturgische Züge wie *Achille* und *Ercole in Lidia* aufweist. Auch der *Caio Coriolano* hätte ursprünglich ebenfalls von Mayr in Musik gesetzt werden sollen, der aber nur eine Arie und ein Quartett mit vorangehenden Rezitativen zu Eyblers Vertonung beitrug.²⁰⁷ Im gleichen Jahr arbeitete de Gamerra auch sein drei Jahrzehnte zuvor für Mailand geschriebenes Drama per musica *Lucio Silla* in *Lucio Cornelio Silla Dittatore* um, deren Vergleich aufschlussreiche Rückschlüsse über sein Früh- und Spätwerk zulässt.²⁰⁸ Abseits der Opernlibretti verfasste de Gamerra für Marie Therese auch die zwei Kantaten *L'amor filiale* und *La festa di Carolina negli Elisi*, die von Weigl vertont und von der Kaiserin und weiteren adligen Dilettanten 1800 respektive 1801 aufgeführt wurden.²⁰⁹

Nachdem sich sein Gesundheitszustand 1801 rapide verschlechtert hatte, stellte er einen Antrag auf Versetzung in den Ruhestand, dessen Genehmigung mit einer Halbierung

militaristisch geprägt und weist Analogien zur französischen Revolutionsoper der 1790er-Jahre auf. Klaus Pietschmann: „Un'apoteosi patriottica del militarismo: L' ‚Achille‘ di Ferdinando Paër e Giovanni De Gamerra (Vienna 1801)“, in: Francesco Paolo Russo (Hrsg.): *Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa*, Venedig: Marsilio 2008, S. 171–186.

²⁰⁶ John A. Rice: „Mayr's Music in the Private Concerts of Empress Marie Therese 1801–1803“, S. 233–234, in: Franz Hauk / Iris Winkler (Hrsg.): *Johann Simon Mayr und Wien. Beiträge des Internationalen Musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 4. bis 7. Oktober 2001*, München / Salzburg: Katzbichler 2005, S. 230–248. Auch diese späten Werke weisen Merkmale auf, die de Gamerras Seria-Libretti im Allgemeinen charakterisieren, wie beispielsweise die auffällige Anzahl an Accompagnato-Rezitativen und dem vermehrten Einsatz des nicht nur kommentierenden Chors auch an dramaturgisch zentralen Stellen. Eine weitere Besonderheit bilden die ausgedehnten szenischen Komplexe, deren teils tableau-ähnlicher Charakter durch den Chor und eine große Anzahl an Statisten unterstützt wird und die oftmals ohne Secco-Rezitative auskommen.

²⁰⁷ Rice: *Empress Marie Therese*, S. 182 sowie Hildegard Hermann: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Joseph Eybler*, München / Salzburg: Katzbichler 1976 (Musikwissenschaftliche Schriften 10), S. 151–152.

²⁰⁸ Das nicht vertonte Libretto, dessen Manuskript Federico Marri im Archiv der Familie Dufour-Berte gefunden hat, unterscheidet sich im formalen Aufbau und von der inhaltlichen Konzeption in einigen wesentlichen Punkten von der Mailänder Fassung. Die für sowohl Wien als auch die generelle Entwicklung des Drama per musica im späten 18. Jahrhundert typische zweiaktige Anlage äußert sich in einer Verdichtung des ersten und zweiten Akts des Originals im neuen ersten Akt, der zweite Akt übernimmt hingegen nur wenige Szenen des ursprünglich dritten Akts und ist zum großen Teil neu konzipiert. De Gamerra vermied die wörtliche Übernahme aus dem *Lucio Silla* fast vollständig und versifizierte das neue Libretto fast komplett neu. Wie schon im Pirro sind die Finali stark ausgearbeitet, darüber hinaus enthält das Libretto auch an anderen Stellen Ensembleszenen. Das Personal ist durch die Streichung von Celia von sechs auf fünf reduziert, wodurch das Sekundarierpaar komplett wegfällt. Die Rolle des Aufelio wurde durch die inhaltlich wie dramaturgisch überarbeitete Rolle des Metello ersetzt, wodurch die Titelfigur Silla nun gar keine Verbündeten mehr auf seiner Seite hat, dessen nun deutlich tyrannischere Charakterzüge auch durch die Änderung des Titels und den Zusatz „dittatore“ hervorgehoben werden. Die Bezüge auf die metastasianische Dramaturgie sind bis auf ein Minimum reduziert, aber immer noch vorhanden: So zitiert de Gamerra am Ende des zweiten Akts Verse aus *La clemenza di Tito* und wandelt in I/2 einen Zweizeiler aus *Demetrio* ab. Ob diese Zitate Metastasios, der zu diesem Zeitpunkt bereits 20 Jahre tot war, bei einer Aufführung verstanden worden wären, darf allerdings bezweifelt werden. Siehe Tufano: „La clemenza di Silla“, S. 200–211.

²⁰⁹ Rice: *Empress Marie Therese*, S. 181.

seiner Bezüge auf monatlich 750 Gulden verbunden war. Sein Gesuch um Pensionierung könnte auch im Zusammenhang mit der in Kapitel 4.1.3 beschriebenen letztmaligen Auflösung der italienischen Truppe stehen.²¹⁰ Anstelle einer Rückzahlung in Höhe von 393 Gulden, die er im Zuge des Kaufs einiger Opern- und Ballettlibretti für den Wiener Hof ausgelegt hatte, einigte er sich mit dem Hof auf einen einmaligen Reisekostenzuschuss in Höhe von 400 Gulden und reiste 1802 nach Italien aus.²¹¹ In seine Heimatstadt Livorno zurückgekehrt verfasste er noch einige Sonette und verstarb einundsechzigjährig am 29. August 1803 in Vicenza.²¹²

Aus der Beschäftigung mit seinen Libretti wird deutlich, dass sich de Gamerra an seine Vorbilder – Metastasio für die tragischen und Goldoni für die komischen Werke – gleichzeitig anlehnt als auch ihr Modell weiterentwickelt. Vor allem seine frühen *Drammi per musica* sind intensiv vom Einfluss Metastasios geprägt, wobei sie allerdings nie zum Epigonentum verkommen. Spätestens nach seinem privaten Konflikt mit dem *Poeta cesareo* bezieht de Gamerra auch mit der metastasianischen Dramaturgie und Stilistik abweichende Elemente in seine Libretti mit ein, die die musikgeschichtlich wichtige Stellung seiner wichtigsten tragischen Textbücher wie *Medonte*, *Pirro*, *Achille* oder *Ercole* begründen. Diese *Drammi per musica* haben zwar wie bei Metastasios üblich ein historisches Sujet und stellen ebenso einen grundlegenden menschlichen Konflikt in den Mittelpunkt, gehen durch die Verwendung von Chören und Aktionsfinali in ihrer strukturellen Anlage aber deutlich über ihr Modell hinaus.

Wie im dramatischen Schaffen seines Zeitgenossen Casti kann man auch in vielen *Drammi* de Gamerras immer wieder Bezüge zu seiner ideologischen Grundhaltung erkennen, die im Gegensatz zu seinem Berufskollegen aber oftmals durch einen grundlegenden Militarismus, eine Verherrlichung des Habsburger Kaiserhauses und dessen Satellitenstaaten sowie durch eine gewisse Sympathie für den katholischen Glauben und die Kircheninstitutionen äußert. Zwar enthält natürlich auch Castis Literatur autobiographische Züge, de Gamerras Werke haben hingegen oftmals einen deutlich persönlicheren und engeren Bezug zu seiner Biographie und hier insbesondere zur unglücklichen Beziehung mit Teresa Calamai. Wie aus seiner intensiven theoretischen Beschäftigung mit dem Theater

²¹⁰ In seinen Briefen äußerte de Gamerra die Sorge vor einer erneuten Auflösung, die ihm wie bereits 1776 abermals die Stelle kosten würde. Marri: „Lettere (I)“, S. 78.

²¹¹ Masi: „Giovanni de Gamerra“, S. 344.

²¹² Sein Todestag ist gleichzeitig der Geburtstag (29. August 1724) von Casti, der nur ein halbes Jahr vor ihm in Paris gestorben war.

deutlich wird, war seine bereits während seines ersten Mailänder Aufenthalts entwickelte Vorliebe für die an Diderots „Comédie humaine“ angelehnte Tragedia domestica pantomima aber nicht ausschließlich privater Natur. Als erster und wichtigster Verfechter des italienischen Rührstücks, das bürgerliche Hauptfiguren mit „emotional betonten, melodramatischen und pantomimischen Mitteln“²¹³ in tragischen Situationen darstellt und teilweise auch in Richtung des Wunderbaren und Makabren tendiert, weist sein literarisches Werk im Vergleich zum politisch subversiven Spätaufklärer Casti bereits weitaus deutlicher in Richtung der Romantik.

²¹³ Cividini: „Giovanni de Gamerra“, S. 107.

TEIL III:
ZWISCHEN TRADITION UND EVOLUTION:
FORM UND DRAMATURGIE DES
WIENER DRAMMA EROICOMICO

5 DAS PERSONAL DES WIENER DRAMMA EROICOMICO

5.1 DIE INDIVIDUALISIERUNG DER CHARAKTERE UND KONVERGENZ DER PARTI

„L’art bâtit sur le fond de la Verité.“¹

In seiner ästhetischen Grundsatzabhandlung *Les beaux arts réduits à un même principe* hatte Charles Batteux 1747 die Prinzipien der französischen klassizistischen Ästhetik als überwunden postuliert und die Idee eines Künstlers propagiert, der sich über die bloße Nachahmung dieses Regelkanons hinwegsetzen sollte.² Batteux zufolge sollte sich die Kunst nicht mehr an sich selbst, sondern vielmehr am wirklichen Leben orientieren und nicht in erster Linie die klassischen Werke abbilden. Es spricht für sich, dass de Gamerra das oben genannte Zitat aus Batteux’ Schrift auf dem Titelblatt des Manuskripts *Il pianeta di Cesare* unter dem Titel und der Gattungsbezeichnung einfügte. Die Aussage von Batteux bezieht sich in diesem Zusammenhang nicht etwa – oder zumindest nicht nur – ironisch auf die eigentliche, recht unwahrscheinliche Handlung, die der Dichter auf den Planeten Jupiter verlegt hat und in der neben Ottaviano, Marcantonio und Cleopatra auch der griechische Gott Momo und der Fabeldichter Esopo zusammenkommen. In *Il pianeta di Cesare* ist die Handlung grundsätzlich eben nicht wahrscheinlich, natürlich oder wahrhaftig, sondern vielmehr eine Abkehr von der klassischen, aristotelisch geprägten Dramentheorie, die de Gamerra zufolge nicht etwa die perfekte Illusion erschaffe, sondern sie vielmehr prinzipiell verhindere³ und die im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer Operntheorie geführt hatte, die schematisierte und typisierte Figuren, Handlungen und Konflikte auf die Bühne brachte.⁴

¹ Charles Batteux: *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris: Durand 1747, wie zit. in: Giovanni de Gamerra: *Il pianeta di Giove, Dramma eroi-comico in due Atti*, A-Woes OeSta Sammelbände A-66a-16, fol. 1^r.

² Zu Batteux’ Nachahmungstheorie siehe beispielsweise Herbert Dieckmann: „Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts“, in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*, München: Fink 1991, S. 28–59; Ludwig Tavernier: „L’imitation de la belle nature“, Zum Verständnis des Künstlers in der Nachahmungstheorie von Charles Batteux“, in: Hans Körner u.a. (Hrsg.): *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 1986 (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 1), S. 49–98 oder auch Friedrich Vollhardt: „Die Grundregel des Geschmacks. Zur Theorie der Naturnachahmung bei Charles Batteux und Georg Friedrich Meier“, in: Theodor Verweyen (Hrsg.): *Dichtungstheorien der Frühaufklärung*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 26–36.

³ Siehe Giovanni de Gamerra: „Osservazioni sullo Spettacolo in Generale, sulla Tragedia, sulla Tragedia domestica pantomima, sulla Commedia, Sugli Attori, Sull’abito Scenico, Sulle Decorazioni, e sugli Autori per servire allo stabilimento del novo Teatro Nazionale“, S. 48–49, in: Ders.: *Novo Teatro del Sig. Giovanni de Gamerra Tenente nelle armate di S.M.I.*, Bd. 1, Pisa: Prosperi 1789, S. 1–56.

⁴ Vergl. hierzu ausführlich Kapitel 2.1.3.

Gegen Ende des Jahrhunderts brach aber vor dem Hintergrund der Spätaufklärung nicht nur die klassizistisch-strenge Aufteilung zwischen der Tragödie und der Komödie auf, auch deren einzelne Bestandteile wurden immer mehr vermischt und individualisiert. De Gamera folgte für die Komödie, dass das „alto comico, o sia il nobile comico“ das Verhalten und die Fehler der herrschenden Klasse abbilden solle:

„Indipendentemente dallo studio assiduo ch’egli richiede del gran Mondo, senza il quale non si può avanzare un passo nella carriera dell’alto Comico, questo genere presenta un ostacolo a lui proprio, e dal quale un Autore è da principio scoraggiato. Il ridicolo dei Grandi è generalmente così ben composto, che appena è visibile. I loro vizi particolarmente hanno un non so che per cui impongono, e per cui si tolgono alla derisione. Ma le situazioni possono fargli entrare in gioco sulla scena. Che v’è di più serio in se stesso del Misanthropo? Moliere lo fa innamorare d’una coquette, e divien comico. Il *Tartufo* è un capo d’opera più sorprendente ancora nell’arte di contrasto. Nel di lui intrigo sì comico, alcuno dei principali personaggi tal non sarebbe, preso separatamente. La loro opposizione fa sì che tutti divengano Comici. Da ciò rilevasi, che in generale i caratteri non si sviluppano, che col mezzo d’unirgli, di paragonargli, e di confondergli insieme.“⁵

Die stilistische Mischung der verschiedenen Charaktere ist für de Gamera also ein essentieller Bestandteil der hohen Komik und damit auch der Heroikomik, um die Charaktere psychologisch realistisch abzubilden. Dieser den metastasianischen Klassizismus kontrastierende Realismus war in der Oper bereits in den Aktionsensembles und -finali der Opera buffa entwickelt worden, in welchem die Parti buffe und Parti serie zusammen auftreten und grundsätzlich dazu tendieren, in einer im Vergleich zum *Dramma per musica* realitätsnäheren Darstellung der jeweiligen dramatischen Situation immer mehr miteinander zu verschmelzen.⁶ Waren die Parti serie, die im goldonianischen *Dramma giocoso* und in der neapolitanischen *Commedia per musica* sukzessive in eine komische oder zumindest nicht tragische Handlung integriert worden waren, in Bezug auf Lexik und Stilistik immer noch deutlich wahrnehmbar von den anderen Parti getrennt, so lösen sich diese stilistischen Unterschiede zwischen den Parti im *Dramma eroicomico*, gerade und insbesondere bei Casti und de Gamera, sukzessive immer weiter auf. Die Tendenz, die Parti konvergieren zu lassen und ihre Unterschiede zu marginalisieren, fasst Paolo Gallarati wie folgt zusammen: „[...] abolite le parti metastasiane con le tipiche arie sentenziose e di paragone; eliminate le

⁵ De Gamera: „Osservazioni sullo Spettacolo“, S. 39. Der Kursivsatz folgt dem Original.

⁶ Sabine Henze-Döhring: *Opera seria, Opera buffa und Mozart's ‚Don Giovanni‘. Zur Gattungskongruenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1986 (Analecta Musicologica 24), S. 85–103.

esagerazioni del grottesco caricaturale, tutto volge verso una medietas che neutralizza il divario tra personaggi seri e comici e tende a fare ciascuno un carattere individuale“.⁷ Viele der Figuren werden im Drame eroicomico also nicht a priori charakterisiert, indem man sie, wie dies im Drame giocoso per musica häufiger geschieht, im Verzeichnis der Dramatis personae entweder den Parti serie, Parti buffe oder Parti di mezzo carattere zuordnet,⁸ sondern sind der jeweiligen emotionalen oder dramaturgischen Situation entsprechend gestaltet. Das Personal des Drame eroicomico und hier insbesondere die Helden ist also nicht nur weit entfernt von der klassizistisch-metastasianischen Rollentypologie und Dramaturgie, sondern auch von den aus der Commedia all'improvviso stammenden schematisierten, maskenähnlichen Typen der Opera buffa, die vor allem die venezianische komische Oper jahrzehntelang bestimmten.

Aufgrund der sukzessiven Entwicklung dieser Konvergenz dürfte es schwierig sein, einen konkreten Zeitpunkt zu bestimmen, ab welchem die Individualisierung der Typen wirklich originäre Charaktere hervorbrachte.⁹ Es lässt sich jedoch feststellen, dass die Auflösung der Rollentypologie und die Einführung eigenständiger Rollenprofile bereits im Drame eroicomico und damit bereits vor Mozarts Wiener Opern, die in einigen wesentlichen Punkten wie zum Beispiel der Stilsynthese vom Drame eroicomico beeinflusst waren¹⁰ vonstatten ging. Die Konvergenz und Individualisierung der Parti ermöglichte grundsätzlich eine größere Bandbreite an Möglichkeiten sowohl für die Psychologisierung der Charakterentwicklung als auch für die Entwicklung des dramatischen Konflikts und damit auch eine größere Freiheit und Natürlichkeit in der dramatischen Ausgestaltung. Folglich konnten die Librettisten jetzt jede Rolle in komischen als auch in nicht-komischen Situationen auftreten lassen.¹¹ Wird dies bereits in dem in Kapitel 2.2 zitierten Brief von Casti an Greppi deutlich, in dem der Dichter eher allgemein auf die Vermischung der ver-

⁷ Paolo Gallarati: *Musica e maschera. Il libretto italiano nel Settecento*, Turin: EDT 1984, S. 156.

⁸ Dass die Reihenfolge der Rollen und der Sänger*innen eng miteinander verwoben ist, beschreibt zum Beispiel Anselm Gerhard: „Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts“, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*. Hamburg / Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991, S. 35–56.

⁹ Christine Villinger: *„Tu mi vuoi corbellar“. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*, Tutzing: Schneider 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40), S. 213.

¹⁰ Constantin Floros: „Stilebenen und Stilsynthese in den Opern Mozarts“, in: Ders. u.a. (Hrsg.): *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich: Mozart und die Oper seiner Zeit*, Laaber: Laaber 1981 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft), S. 155–68.

¹¹ Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a.M.: Insel 2000, S. 187. Siehe auch Paolo Gallarati: „I libretti non mozartiani di Lorenzo Da Ponte (1784–1789)“, S. 101, in: Jürgen Maehder / Jörg Stenzl (Hrsg.): *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1994 (Perspektiven der Opernforschung 1), S. 99–118.

schiedenen Stilebenen eingeht, „ove la circostanza della cosa o della persona lo richiede, seguendo in ciò la natura stessa“,¹² so spezifiziert Casti in einem anderen Brief das Verschwimmen auch der sprachlichen Grenzen zwischen den einzelnen Parti und die Individualisierung der Typen in Bezug auf die Heldenfigur, in welcher diese Entwicklung kulminiert:

„[...] assurda cosa dovrà parere... che tutti, tanto eccelsi eroi che infimi fantaccini... in tutte le cose... e perfino nei soliloqui, parlino sempre lo stesso linguaggio, turgido, rotondo, fraseggiato, pomposo. Questa varietà può somministrar al compositore del dramma e a quel della musica un ampio campo di dipingere le bellezze della poesia e dell'armonia, riunendo la sublimità eroica alla comica amenità.“¹³

Die Vermischung der Stilebenen und Individualisierung der Typen beginnt zwar grundsätzlich mit dem Text, beinhaltet aber, wie Casti ganz zu Recht festhält, auch musikalische Aspekte. Die Darstellung enttypisierter Charaktere erfolgt anhand von textlichen und musikalischen Stilmitteln, die sie aus dem zeitgenössischen Rollenschema herausfallen lassen. Ihre Individualisierung ist aber weder statisch oder nur auf einzelne Szenen beschränkt, sondern ist sowohl ein musikalischer als auch ein durch die Handlung motivierter emotionaler Prozess und durchzieht damit den gesamten Handlungsverlauf.¹⁴

Eine spezifisch individualisierte, typenunabhängige Heldenfigur dürfte sich folglich mit dem decken, was Helen Geyer-Kiefl unter einem „Entwicklungshelden“¹⁵ versteht, wobei sie allerdings nicht konkretisiert, was genau sie darunter versteht. Im Bereich des *Dramma eroicomico* dürfte der Entwicklungsheld aber dem heroisch-komischen Helden entsprechen, bei welchem sich einerseits die verschiedenen musikalischen und drama-

¹² Brief von Giambattista Casti (Wien) an Paolo Greppi (Mailand) vom 20. Juli 1796, S. 898, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 895–899.

¹³ Unveröffentlichter Brief von Giambattista Casti (Wien) an Kaiserin Marie Teresie (Wien) vom 6. April 1796, F-Pn Fonds Italien 1630, fol. 88, zit. in: Roberto Benaglia-Sangiorgi: „I melodrammi giocosi dell'Abate Casti Poeta Cesareo e Successore del Metastasio a Vienna“, S. 117, in: *Italica* 26/2 (1959) S. 101–126. Diese beiden zitierten Briefpassagen decken sich mit einem Auszug aus dem Vorwort vom *Catilina*: „Si è osato pertanto di scegliere soggetti seri, eroici, tragici e seriamente ed eroicamente, tragicamente trattandoli, spargervi dei tratti comici, ove la natura della cosa e il carattere della persona, o la circostanza lo permetta, anzi l'esiga. Poiché a chiunque seguir vuole la sicura scorta della natura e infallibili regole da lei prescritte, assurda cosa dovrà parere aliena dal costume che tutti, tanto eccelsi eroi che infimi fantaccini, e in tutte le occasioni, sia alla testa delle armate e nelle pubbliche adunanze, sia nei crocchi familiari e nelle libere, private società, e perfino nei loro soliloqui, parlino sempre lo stesso linguaggio, turgido, rotondo, fraseggiato, pomposo. Questa varietà, questa ineguaglianza, essenzialmente inerente alla natura e al costume, può somministrare al compositore del dramma, e a quel della musica un ampio campo di dispiegare le bellezze della poesia e dell'armonia, riunendo la sublimità eroica alla comica amenità.“ *Prefazione zum Catilina, Dramma Tragicomico*, F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 10^v-11^r; Hervorhebungen von MCdB.

¹⁴ Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 213.

¹⁵ Helen Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper. Ca. 1770–1820*, Bd. 1, Tutzing: Schneider 1987 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 9), S. 92.

turgischen Stilmittel überschneiden und der andererseits eine emotionale und psychologische Entwicklung durchmacht und als neuer, vermenschlichter Heldentypus identifizierbar ist. Der heroisch-komische Held ist im Grunde eine Parodie und Persiflage des heroischen Helden der Opera seria, er wird also in weitestgehend hohem Stil in komischen Situationen geschildert oder mit niedrigerem Stil in Situationen, in denen er eigentlich seine heldenhaften Eigenschaften unter Beweis stellen müsste und in denen er nicht mehr stilisiert und archetypisch, sondern durch seine Fehler und Unzulänglichkeiten als menschlich in Erscheinung tritt.¹⁶

Abseits dieser Heldendarstellungen ist der Bruch mit den bisher in der italienischen Oper vorherrschenden Rollenschemata punktuell auch bei einzelnen anderen Charakteren zu erkennen. In diesen Fällen ist die Konvergenz jedoch nicht graduell oder über den Verlauf des Librettos mit einer Entwicklung verbunden, sondern vielmehr auf die entsprechende Szene beschränkt und von der jeweiligen Situation abhängig. Dies geschieht meist in Szenen, in denen der entsprechende Charakter mit neuartigen, ihm oder seinem Stand bis dato unbekannten Situationen konfrontiert ist, die ihn zum Beschreiten neuer Wege zwingt. Die Evolution der Rollentypologie ist insbesondere bei den Nebenfiguren nicht im eigentlichen Sinne erstmals im *Dramma eroicomico* verwirklicht, sondern lässt sich vielmehr auf die sukzessive Nivellierung zwischen *Parti buffe* und *Parti di mezzo carattere* zurückführen.

5.1.1 DER HEROISCH-KOMISCHE HELD ALS INDIVIDUALISIERTER TYPUS

Die stilistische Konvergenz der verschiedenen *Parti* ist bereits in *La secchia rapita* zu erkennen, und hier vor allem im Conte della Rocca Culagna, einem Vertreter des Modeneser Adels, der die eigentliche heroisch-komische Figur des Werks ist. Im zweiten Akt macht der Conte, der mit der Contessa Gherarda verheiratet ist, der Tochter des Modeneser Potestà [sic] Messer Lorenzo Renoppia Avancen. Gherarda reagiert mit einem seria-typischen Wutausbruch:

¹⁶ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, Bd. 1, S. 24. Diese Entwicklung findet vor dem Hintergrund der Spätaufklärung statt: „Diese neue Art der Charakterzeichnung wurzelt im Ideengut der Aufklärung, die eine Zerrüttung der hierarchischen Ordnung zum Ziel hat. Die Dramen des Opernbestandes beschränken sich aber auf eine letztlich konservative, die hierarchische Ordnung nicht erschütternde Weltsicht; man zeigt den Herrscher in aufgeklärter Haltung, d.h. ‚menschlicher‘, und dämpft den bis dahin akzeptierten Absolutheitsanspruch, ohne ihn definitiv außer Kraft zu setzen.“ Ebd.

REN Mostro! E non hai rimorso? E orror non senti?
 E come puoi tramare ad una Moglie
 Ingiusta morte?

CUL Oh bella!
 L'esempio non è nuovo.
 E nel tuo volto le mie scuse io trovo.

Scherza talora il Gatto
 Col Sorce, che appetisce;
 Ma poi le l'inghiottisce,
 E tomba in se gli da.
 Così qualche momento
 Coll'abborita Femmina
 Fingendo, io scherzerò;
 Ma infin del complimento
 A Morte in sen cadrà;
 Ed io possederò
 La cara tua beltà.
 (*La secchia rapita*, II/10)

Um seine Übergriffigkeit zu rechtfertigen und seine Überlegenheit über das weibliche Geschlecht zum Ausdruck zu bringen, beginnt der Conte seine Arie mit einem Gleichnis in der ersten Strophe. Wie John A. Rice feststellt, parodiert die Arie des Conte Alcestes Gleichnisarie „Scherza il nocchier talora“ (I/10) aus Metastasios *Demetrio*, von deren pastoralen Charakter sie sich jedoch durch den fabel-haften Vergleich weit entfernt.¹⁷ Schon im Text vermischen sich verschiedene Stilebenen, wodurch die Situation einen grotesken Anstrich erhält und die Figur des Conte deutlich von derjenigen einer Parte seria abweicht und in Richtung einer Parte buffa tendiert. Die komische Wirkung von „Scherza talora il gatto“ und die Konvergenz der konventionellen Rollenschemata wird durch die parodistische Bezugnahme auf Alcestes Arie unterstrichen. Die typische Arienanlage der metastasianischen Oper ist die Da capo-Form, die im Regelfall zwei Strophen mit jeweils vier Versen aufweist, von denen sich jeweils der letzte Vers reimt. In „Scherza talora il gatto“ ist die erste Strophe noch ganz nach diesem Muster aufgebaut, die zweite Strophe aber bricht bereits mit fünf Versen mit dieser Regel und endet sogar mit einer dritten Strophe mit zwei Versen. Diese Asymmetrie, die Einfachheit des Vokabulars und die erste Strophe aus „Scherza talor il nocchiero“ komisch verzerrende Metapher lassen darauf schließen, dass es

¹⁷ John A. Rice, „La secchia rapita“. An experiment in the sustained parody of opera seria“, in: Angermüller, Rudolph / Biggi Parodi, Elena (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 135–152.

sich hier trotz des Gleichnisses um keine typische Seria-Arie handelt, sondern vielmehr um eine stilistische Divergenz zwischen Arientypus und Inhalt und damit letztlich auch um eine Darstellung verschiedener Stilebenen in der Figur des Conte.

Notenbeispiel 5.1: *La secchia rapita*.

Arie des Conte: „Scherza talora il gatto“ (II/10)

Ein Blick in die Partitur zeigt, dass auch die Musik weit von der Vertonung einer typischen metastasianischen Seria-Arie entfernt ist. Der regelmäßige Bass auf die erste Zählzeit und die monotonen Achtelrepetitionen in den mittleren Streichern, die absteigende Motivik im Gesang und in den ersten Violinen, die dort durch die Vorschläge unterstützt wird – all dies ist weit entfernt von jedweder Heroik, Tragik oder Ernsthaftigkeit. Hier hört man aber auch keine pastorale Schlichtheit, hier hört man ganz einfach einen Mann, der sich selbst überschätzt. Diese Passage steht symptomatisch für die musikdramaturgische Gestaltung des Conte della Rocca Culagna, eines Aristokraten, der als Tenor weder eine typische Parte buffa noch durch die Parodie des Texts eine Parte seria und definitiv auch keine Parte di mezzo carattere ist, sondern als Parte eroicomica stilistisch zwischen Parte buffa und seria liegt.

Ein weiteres prägnantes Beispiel, das noch deutlich vielschichtiger funktioniert, ist in den beiden Teodoro-Libretti zu finden. Der Protagonist, in diesem Fall ein König, durchlebt sowohl in *Il re Teodoro in Venezia* als auch im *Teodoro in Corsica* eine Entwicklung, die sich nicht nur inhaltlich, sondern auch anhand unterschiedlicher stilistischer Merkmale bemerkbar macht. Im *Il re Teodoro in Venezia* tritt Teodoro das erste Mal gleich zu Beginn

der Buffa-Introduktion in Erscheinung, die den dramaturgischen Konflikt und damit auch die Situation des Protagonisten exponiert. Nachdem Gafforio anregt, dass er sich zusammenreißen möge, weil der Ausdruck seines Schmerzes sich für einen König nicht zieme, antwortet Teodoro trocken „Senza soldi, e senza regno // brutta cosa è l’esser Re“, nur um wenig später zu erklären, dass nur die auftretende Lisetta seine Melancholie heilen könne. Diese für seine Charakterzeichnung symptomatischen, gegensätzlichen Aussagen werden in der vierten Szene des ersten Akts in Teodoros erster Solo-Arie konkretisiert, in der man exemplarisch die Überlagerung der verschiedenen stilistischen Ebenen erkennen kann. Die Szene beginnt mit einem ausführlichen Recitativo accompagnato, in welchem unterschiedliche stilistische Elemente miteinander verknüpft werden, die erneut zwischen ausgeprägtem Führungsanspruch, Ängstlichkeit und (explizit nicht larmoyanter) Liebe changieren.

TEO O miei tristi pensieri, che vergognosi
 Dentro il sen v’ascondete, or che siam soli
 Uscite fuor dell’affannoso petto.
 Che mi giova a dispetto
 Delli natali miei, della mia sorte
 Aver saputo collo scaltro ingegno
 Una Corona, un Regno,
 E il titolo acquistar di Re de’ Corsi,
 Se timido, e meschino
 Son costretto a fuggir, ed a celarmi;
 E a qual birbon della più vil canaglia
 Genova pon sul capo mio la taglia?
 In ciaschedun, che incontro
 Un assassin pavento,
 A ogni passo un’insidia, un tradimento
 Un colpo d’archibuso, o di pistola
 Se desino, se ceno,
 Temo, ch’ogni boccon non sia veleno,
 E in mezzo a tanti guai per tormentarmi
 Mancava l’ostessina,
 Quella crudel, che ognora
 Quanto mi sprezza più, più m’innamora.

Das Recitativo mündet in die Arie „Io re sono, e sono amante“:

Io Re sono, e sono amante
Il mio amor è un brutto affanno.
Il mio regno è un bel malanno;
Ma la taglia è peggio ancor.
Quando volgo il mio pensiero
Alla mia crudel Lisetta,
Par che irato amor mi metta
Mille diavoli nel cor.
Che son Re poi mi rammento
E dai stimoli di gloria
Cose a far degne d'istoria
Infiammar mi sento allor.

Ma la solita paura
Smorza amor, la gloria oscura
E aver parmi sulla groppa
Il sicario, che m'accoppa,
E con qualche botta ria
Mi risana in sempiterno
Dall'eroica pazzia
Della gloria, e dell'amor.

(Il re Teodoro in Venezia, I/4)

Das Nebeneinander von königlichem Anspruch, aus Angst motiviertem Fluchtinstinkt sowie anschließendem Argwohn und der Bekundung der Liebe für die Wirtshaustochter Lisetta ist bereits sprachlich gefestigt. Ist der Anfangsteil noch heroisch-ernst, so kippt dies spätestens in der Zeile „E a qual birbon della più vil canaglia“, die aus typischem Buffa-Vokabular besteht, nur um nach einer kurzen Rückkehr zur Seria-Sprache zu einer mittleren Lexik der Parti di mezzo carattere zu wechseln. Diese Verquickung unterschiedlicher stilistischer Ebenen setzt sich in der Arie fort, die die Emotionen des vorangegangenen Rezitativs paradigmatisch zum Ausdruck bringt. Die erste Strophe ist bereits die Quintessenz der folgenden drei Strophen, die nacheinander Teodoros Führungsanspruch, seine Liebe zu Lisetta und die Furcht vor einem Anschlag auf sein Leben zum Ausdruck bringen. Der Konflikt aus Liebe und Ehre ist ein wichtiger dramaturgischer Bestandteil des *Dramma per musica*, welches die Arie nicht nur durch die direkte Bezugnahme auf Metastasios *Didone abbandonata*

parodiert; inhaltlich konterkariert auch Teodoros Furchtsamkeit diesen Wertekanon und bricht mit seinen ethischen Maximen.¹⁸

Paisiello hat Teodoros Charakter musikalisch ebenso intelligent umgesetzt, wie die Rolle von Casti vorangelegt ist, wofür schon – wie auch bei Acmet – die Wahl der Stimm-lage als Bass steht, der zwischen königlicher Seriosität und Basso buffo schwankt. Auch die Arie selbst vertonte Paisiello mittels einer klugen Stilmischung in einer zweiteiligen Form (T. 1–56 sowie T. 57–114), deren formale Lösung und musikalische Entwicklung weit über das Standardschema einer zwei- oder dreiteiligen Buffa- oder Seria-Arie hinausgeht.

A	a	T. 1–16	Io re sono, e sono amante	D-Dur > A-Dur	Allegro moderato	4/4-Takt
	b	T. 17–24	Quando volgo il mio pensiero	A-Dur > E-Dur		
	c	T. 25–36	Ch'io son re poi mi rammento	E-Dur > A-Dur		
	d	T. 37–56	Ma la solita paura	B-Dur >		
B	a'	T. 57–76	Io re sono, e sono amante	D-Dur	Allegro moderato	4/4-Takt
	b'	T. 77–82	Quando volgo il mio pensiero	D-Dur > A-Dur	Largo	3/4-Takt
	c'	T. 83–90	Par che irato amor mi metta	D-Dur	Allegro	4/4-Takt
	b''	T. 91–95	Ch'io son re poi mi rammento	D-Dur	Largo	3/4-Takt
	c''	T. 95–114	E dai stimoli di gloria	D-Dur	Allegro	4/4-Takt

Tabelle 5.1: *Il re Teodoro in Venezia.*

Formschema der Arie von Teodoro: „Io re sono, e sono amante“ (I/3)

¹⁸ Ruth Müller-Lindenberg: *Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra comique im Vergleich zur Opera buffa (1750–1790)*, Bd. 1, Berlin: Lit-Verlag 2006, S. 122 inkl. Fn. 205.

Der erste Abschnitt des ersten Teils (T. 1–16) vermittelt gleich zu Beginn das Nebeneinanderstehen beziehungsweise Fusionieren verschiedener Stilebenen. Die Tonart D-Dur und der alla semibreve-Takt veranschaulichen dabei anfangs trotz des Allegro moderato einen gemächlichen und lyrischen Eindruck, der durch die einfache Gesangsstimme und die Viertel auf der ersten Zählzeit in den tiefen Streichern unterstützt wird. Teodoros Aussage, dass er gleichzeitig König und Liebender sei (T. 1–4), wird dabei durch für die Opera seria typische Rhythmik mit einer punktierten Viertel und darauffolgender Achtel veranschaulicht.¹⁹ Nach dem Wechsel zur Dominante im fünften Takt folgt die einschränkende Erklärung, dass seine Liebe aber im Argen liege: Auf die Generalpause (T. 6) daraufhin erklingt eine sequenzierte Achtelkette, die die Worte „brutto“ insgesamt zweimal wiederholt und an ein typisches, wenngleich auch recht kurzes Buffa-Parlando erinnert. Weniger stark ausgeprägt wird dies im Takt 11 wieder aufgenommen, als Teodoro feststellt, dass auch sein Reich in Gefahr sei, wobei die Achtelketten allerdings vom Gesang in die Violinen wechseln. Die folgenden Sechzehnteltremoli im nächsten Viertakter (T. 13–16) versinnbildlichen Teodoros Angst auch musikalisch. Noch deutlicher wird die Überlagerung der Stilebenen im folgenden dominantischen Abschnitt (T. 17–24), in der Teodoro mit neuem musikalischem Material bestärkt, dass er als König mit glorreichen und heldenhaften Taten in die Geschichte eingehen wolle. Neben den trillerähnlichen Motiven, die die Gesangslinie charakterisieren, wird der Seria-Charakter auch durch die fanfarenähnliche Begleitung in den Gesangspausen versinnbildlicht. Castis Beschreibung des Protagonisten als Individuum zwischen König, Liebendem und Angsthasen wurde von Paisiello anhand der ausgefallenen Arienform und klangmalerischen Stilmittel musikalisch erfahrbar gemacht, die zwischen Lyrik und Komik schwanken, ohne sich jedoch auf eine bestimmte Ebene zu fixieren oder eindeutig in Richtung Komik oder Tragik zu kippen.

¹⁹ Diese durch den Rhythmus evozierte Nähe zur Opera seria erkennt auch Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 214.

Notenbeispiel 5.2: *Il re Teodoro in Venezia.*
Arie des Teodoro: „Io re sono, e sono amante“ (II/10)

12

Ob. *p* *fp* *fp* *fp*

Fg. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Hr. in D *p* *fp* *fp* *fp*

VI. I *f* *p* *f* *p* *f* *p*

II *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Br. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Teodoro lan - no; ma la tag - lia, la tag - lia, la tag - lia è peg - gio an-

Bc. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

16

Ob. *f*

Fg. *f* *p* *p*

Hr. in D *f*

VI. I *f* *p* *pp*

II *f* *p* *pp*

Br. *f* *p* *pp*

Teodoro cor. Quando vol - go il mio pen - sie - ro al - la mi-a cru - del Li - set - ta, par che i-

Bc. *f* *p* *pp*

Notenbeispiel 5.2 (Fortsetzung)

Notenbeispiel 5.2 (Fortsetzung)

Dies ist auch im zweiten Teil der Arie deutlich zu erkennen. Zwar gibt es immer wieder Merkmale und Charakteristika, die sich wie die Oktavsprünge in den Takten 45 bis 52 der musikalischen Komik zuordnen lassen, und auch für die Seria charakteristische Anklänge von Koloraturen und die eingangs erwähnte rhythmische Figur aus punktierter Viertel und folgender Achtzehntel erklingen immer wieder; auf der anderen Seite schwenkt die Arie in den Takten 77 bis 82 bei der Wiederholung von „Quando volgo il mio pensiero alla mia crudel Lisetta“ sogar in eine sechstaktige Kantilene und bringt damit musikalisches Material einer dritten Stilebene ein. Die Arie „Io re sono, e sono amante“ lässt durch ihre ambivalente musikalische Gestaltung keine abschließende Aussage über Teodoros Charakter zu,²⁰ sondern ist ein eindrucksvolles Beispiel für eine progressive Charakterzeichnung und wenig schematisierte Parte-Gestaltung. Dies zeigt auch seine zweite Arie „Non era ancora“ (II/11), die zwar grundsätzlich in der Sphäre der Seria-Parodie verhaftet ist, aber wie schon „Io re sono, e sono amante“ Merkmale individueller Gestaltung enthält. Daneben ist auch die Entwicklung im weiteren Verlauf der Oper ein Indiz für die Individualisierung von Teodoros: Seine Schulden, gegen die Gafforio alles Mögliche unternimmt, seine Liebe zu Lisetta und ihre Verlobung, die Gafforio – auch für die Tilgung der Schulden – herbeiführen

²⁰ Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 214.

42

Ob. *f*

Fg. *f* *pp* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

Hr. in D *f*

VI. I *f* *pp* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

II *f* *pp* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

Br. *f* *pp* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

Teodoro
grop - pa il si - ca - rio che m'ac - cop-pa, e con qual - che bot - ta ri - a mi ri - sa - na insem - pi - ter-no dal-l'e-

Bc. *f* *pp* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

49

Ob. *p*

Fg. *f p* *f p* *f p*

Hr. in D

VI. I *f p* *f p* *f p*

II *f p* *f p* *f p*

Br. *f p* *f p* *f p*

Teodoro
ro - i-ca paz - zi-a della glo - ria edel-l'am - or, e con qualche bot-ta ri a mi ri - sa-na insem-pi - ter-no dal-l'e-ro - i - ca pa-

Bc. *f p* *f p* *f p*

Notenbeispiel 5.3: Il re Teodoro in Venezia.

Arie des Teodoro: „Io re sono, e sono amante“ (II/10)

kann und die letztendlich durch Sandrino, der in den Besitz eines Schuldscheins gekommen ist, verhindert wird, sind bedingt durch diese Entwicklungen formal wie stilistisch auf unterschiedlichen Ebenen umgesetzt.

Gleiches gilt auch für *Teodoro in Corsica*: Hier landet Teodoro zuerst als Abenteurer auf Corsica, um dann am Ende des ersten Akts zum König gekrönt zu werden. Nachdem er und sein Diener Bertaccio im zweiten Akt die beiden Töchter von Gafforio zur Hochzeit auserkoren haben, kommt es zur offenen Rebellion, da die beiden Frauen bereits anderen Männern versprochen waren. Letztlich muss Teodoro die Insel wieder verlassen, um seiner Absetzung zuvorzukommen. Casti bringt in der achten Szene des zweiten Akts die Situation und auch die Charakterzeichnung beispielhaft zum Ausdruck, in der Bertaccio über sich und Teodoro sinniert:

BER Riflettiamo, o miei pensieri,
 Chi son oggi, e chi fu ieri.
 Oggi son barone e sposo,
 Consigliere, tesoriere,
 Ed in grado luminoso.
 Ieri fui, non lo nascondo,
 Una specie di birbon.
 Questo mondo è pur buffon.
Ed il degno mio compagno
 Che d'un regno or fe' guadagno
 Poco pria di vagabondo
 Fea la nobil profession.
 Questo mondo è pur buffon.
Ma chi sa che in pochi giorni
 Non si torni a far nel mondo
 Il mestier di vagabondo
 Il mestiero di birbon!
 Questo mondo è pur buffon!

(*Teodoro in Corsica*, II/8)

In dieser Arie kommt die hybride Anlage des Werks und seiner Charaktere exemplarisch zum Ausdruck. Insbesondere die letzte Zeile jeder Strophe bringt die Moral des Werks auf den Punkt, auf die auch die Schlussstretta explizit hinweist: „Una commedia è il mondo“ (II/18). Ist dies zwar ein typischer Komödienschluss, der die karnevaleske Umkehrung thematisiert, so ist Teodoro doch kein Diener, der einen Aufschwung erlebt und am Ende wieder seinen alten Platz einnimmt, sondern ein komischer König, wie auch während der

Krönung im Finale des ersten Akts festgestellt wurde: „Che re di commedia, che re singular“ (I/16).

Wurde bereits die Rolle des Teodoro im Laufe der Handlung sowohl im *Il re Teodoro in Venezia* als auch im *Teodoro in Corsica* durch verschieden stark ausgearbeitete und sich häufig gegenseitig überlagernde Stilebenen (und nicht nur dadurch) als Individuum und nicht mehr als schematisierte Maske charakterisiert, so ist dies auch beim Protagonisten der drei *Orlando*-Libretti der Fall, wenngleich diese Entwicklung auch auf eine andere Art umgesetzt ist. Der Grund für diesen Prozess ist der langsam einsetzende Wahnsinn der Titelfigur: Zu Beginn der Handlung ist Orlando noch ein „gewöhnlicher“ heroischer Paladin, der in den Porta-Libretti in Bezug auf die Überlagerung und Konvergenz der verschiedenen Stilebenen noch statischer als bei Casti angelegt ist, sich aber im Laufe der drei Akte durchaus weiterentwickelt. Da Castis *Orlando furioso* nicht vertont wurde, lässt sich die musikalische Metamorphose des Titelhelden vom Buffa- zum Seria-Charakter nur in den *Orlando paladino*-Opern feststellen.²¹ In der siebten Szene des ersten Akts zu Beginn des vierten Bilds tritt Orlando erstmals auf; die Szene ist wie eine typische Seria-Szene mit einleitendem Recitativo accompagnato und anschließender Abgangsarie aufgebaut und evoziert schon allein deswegen eine gewisse Nähe zur Seria. Das Rezitativ geht denn auch von typischem Seria-Vokabular aus:

ORL Angelica mio ben, mio sol, mia vita,
 Ove ti celi mai? Ove t'aggiri?
 Lungi da te mi viene a noia il giorno,
 Odio il piacer ho le mie glorie a scorno;
 Avido di morir bestemmio il Fato
 Che mi privilegiò d'essere fatato.
 Intanto finche venga Rodomonte
 Rinfrescare mi voglio a quella fonte.
 Oimè! Fu quelle piante,
 Qual'oggetto si para a me davante!
 L'odiato nome
 Del felice rivale inciso or veggo,
 E ancor sù queste piante
 Inciso è il nome d'Angelica amante.

²¹ Arnold Jacobshagen: „Genera mixta – Heroisch-komische und tragisch-komische italienische Libretti an österreichischen Bühnen des späten 18. Jahrhunderts“, S. 87, in: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hrsg.): *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*, Hildesheim u.a.: Olms 2005, S. 85–103.

Oime che fiero duolo.
Ite crudeli alla terra, itene al suolo.

*(snuda la spada, e atterra la
fontana, le statue, e le piante.)*

Non son contento apieno,
Se non l’immergo al mio rivale in seno.

(Orlando paladino, I/7 (1777))

Die darauffolgende Arie macht den Zwiespalt, der Orlando nach der Entdeckung der Inschrift in den Wahnsinn treibt, durch eine intensive Interferenz der verschiedenen Stilebenen deutlich, die ihn als individualisierten Charakter zeichnen und letztlich keinem der Parti zuordenbar werden lassen:

ORL D’Angelica il nome,
 Ma quando? Ma come?
 Ma dove sarà?
Medoro felice,
 Che diavolo dice?
 Angelica amante!
 Ah barbare piante.
 Che strano timore
 Assedia il mio core
 Tremare mi fa.

(Orlando paladino, I/7 (1777) bzw. I/8 (1782))

Die Arie ist in beiden Versionen – der Wiener Version von 1777 als auch der Version 1782 aus Eszterházy enthalten, da aber die Musik von der Wiener Version nicht mehr vorhanden ist und folglich nicht mehr nachvollziehbar ist, wie diese Szene in Wien musikalisch umgesetzt wurde, kann eine mögliche Interpretation der musikalischen Stilmischung also nur auf Haydns Vertonung zurückgreifen. Die erste Strophe ist noch weit entfernt vom Buffa-Ton zu Anfang der zweiten Strophe, die den beginnenden Wahnsinn zum Ausdruck bringt. Nachdem Orlando die erste Zeile der Inschrift – „Medoro felice – Angelica amante“ – gelesen hat, bricht es aus ihm heraus: „Che diavolo dice“, er kann das geschriebene nicht zuordnen und verfällt ins Fluchen. Nachdem er auch die zweite Zeile gelesen hat, fängt er mit dem Ausruf „Ah barbare piante“ an, mit seinem Schwert auf die ihn umgebende Pflanzenwelt einzuschlagen.

Orlando

Klavier

6

Orl.

D'An - ge - li-ca il no - me! Ma quan - do, ma co - me, ma do - ve sa -

Kl.

11

Orl.

rà? "Medo - ro fe - li - ce", Chedia - vo-lo di - ce?

Kl.

16

Orl.

"An - ge - li-ca a man - te" Ah bar - ba-re pian - te, ah

Kl.

20

Orl.

bar - ba-re pian-te. Che stra - no ti - mo-re as - se - dia il mio co-re, tre -

Kl.

Notenbeispiel 5.4: *Orlando paladino* (1782).

Arie des Orlando: „D’Angelica il nome“ (I/8)

104

Orlando

che stra - no ti - mo - re as - se - dia il mio co - re, tre - ma - re mi fa, tre -

Klavier

f *p* *f* *p* *f* *p*

108

Orl.

ma - re mi fa, tre - ma - re mi fa -, tre - ma - re mi fa -, tre - ma - re mi

Kl.

p

113

Orl.

fa, tre - ma - re mi fa, tre - ma - re mi

Kl.

f

117

Orl.

fa.

Kl.

Notenbeispiel 5.5: *Orlando paladino* (1782).

Arie des Orlando: „D'Angelica il nome“ (I/8)

Lässt dieser komisch verzerrte Ausruf zumindest noch Assoziationen mit dem serialistischen „Ah barbaro fato“ zu, so bewegen sich die letzten drei Zeilen wieder zurück zum Vokabular des *Dramma per musica*, obwohl sie natürlich vom inhaltlichen Standpunkt aus betrachtet parodistisch zu verstehen sind.

Wie aus Notenbeispiel 5.4 ersichtlich wird, ist Haydns Vertonung ebenso zweideutig wie Portas Text und ist mittels unterschiedlicher musikalischer Stilmittel als Zwittergebilde umgesetzt; Haydns Textvertonung macht die stilistische Ambivalenz des Librettotexts also musikalisch erfahrbar. Die Allegretto-Arie im Alla breve-Takt und in der Ombra-Tonart Es-Dur beginnt mit einem Triller-Motiv über arpeggierten Achtelakkorden, die die Basis für die Tonartenprogression bilden. Über diesem Fundament entwickeln sich die sukzessiv variierenden Motive der Gesangstimme als ein Frage- und Antwortspiel mit den Violinen. Die Besonderheit an dieser Stelle ist die harmonische Progression, die mittels der jeweiligen Dominantseptakkorde von Es-Dur über B-Dur nach F-Dur moduliert, bevor sie in Takt 22 wieder zurück nach B-Dur wechselt und damit nicht der oft einfachen Harmonik einer Buffa-Arie entspricht.

Die um einen fallenden Sekundschrift sequenzierte, durch vier in Sekundschriften aufsteigende Achtelkette auf die Worte „Che strano timore // assedia il core“, die in den Takten 32 bis 34 (siehe Notenbeispiel 5.4) das erste Mal erklingt, wird am Ende des Stücks (siehe Notenbeispiel 5.5) wieder aufgenommen. Erinnern die sich wiederholenden Achtelläufe in den Takten 32 bis 34 noch entfernt an eine gewisse Buffa-Phraseologie, die dem typischen Buffa-Parlando gar nicht unähnlich ist und die komisch wirkenden Achtelketten im ersten Aktfinale kurz vor Orlandos *Recitativo accompagnato* (I/12, T. 323–369) vorwegnehmen, so wird am Ende der Arie bei der Wiederholung deutlich, dass die Achtelläufe ebenso in Richtung *Seria* interpretierbar sind, wenn in den Takten 102 bis 103 nach der langsam absteigenden Viertelbewegung plötzlich der Umschwung in Achtelsprünge mit koloraturähnlichem Charakter erfolgt. Auch Orlandos nächste Arie „Cosa vedo, cosa sento“ in der elften Szene des zweiten Akts, die wieder auf ein orchesterbegleitetes Rezitativ mit typischer *Seria*-Lexik folgt, ist stilistisch gemischt:

ORL

Cosa vedo, cosa sento
Ah le furie co i serpenti.
Con le faci, co i tormenti
Il cervello in confusione
Par la ruota d'Issione
E nel core un Avuoltore
Non si può mai satollar.

(*Orlando paladino*, II/10 (1777) bzw. II/10 (1782))

Der Text der auch in diesem Fall parodistisch zu verstehenden, allerdings nur einstrophigen Arie beinhaltet eindeutiges Seria-Vokabular, die Wörter „furie“, „serpenti“, „faci“ und „tormenti“ stammen dabei aus der tragischen Oper, die nächste Zeile „Il cervello in confusione“ wiederum drückt den für einen Helden nicht statthaften Wahnsinn aus, in dem sich Orlando befindet, und ist damit komisch intendiert. Ixions Rad, das Orlando als Metapher für seine Verwirrung verwendet, ist aus der griechischen Mythologie entlehnt, wo es die Bestrafung für den Zeus' Gastrecht missbrauchenden Ixion ist, der nach der Verführung einer Wolke, die er für Zeus' Gattin Hera hält, an ein sich ewig drehendes Feuerrad gebunden wird.²² Insbesondere der Vergleich seines Herzens mit einem ewig hungrigen Geier schlägt am Ende erneut eine Brücke zur Gleichnisarie der Seria, wobei auch diese Metapher parodistisch interpretiert werden sollte.

Zu Beginn von Haydns Vertonung des Texts (siehe Notenbeispiel 5.6) ist der Gesang noch nicht eindeutig im Buffa-Stil komponiert. Aufgrund des punktierten Rhythmus und der zwei Viertel in der Begleitung auf der zweiten und dritten Zählzeit wird auch hier eine gewisse Nähe zur musikalischen Stilistik eines Seria-Marschs evoziert. In Takt 3 ändert sich die Orchesterbegleitung; anstatt der plakativen, markanten Viertel erklingt jetzt eine sich sequenzierende Motiv-Kette aus Achteln und zwei Sechzehnteln, die durch den gebrochenen Akkord als Achtel mit Zwischenpause eine fast tänzerische Wirkung entfalten.

²² Art. *Ixion*, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 2.1, Leipzig: Teuber 1894, Sp. 766–772.

Orlando

Co - sa ve - do! co - sa sen - to! Ah, le fu - rie co'i ser -

Klavier

Orl.

pen - ti, con le fa - ci, coi tor - men - ti, mi si

Kl.

Orl.

vo - glio - no av - ven - tar, mi si vo - glio - no av - ven - tar.

Kl.

Notenbeispiel 5.6: *Orlando paladino* (1782).
Arie des Orlando: „Cosa vedo! Cosa sento!“ (II/10)

Orl.

il cer-vel-lo in con - fu - sio - ne par la ruo-ta d'Is-si - o - ne, e nel co-re un av -

Kl.

Notenbeispiel 5.7: *Orlando paladino* (1782).
Arie des Orlando: „Cosa vedo! Cosa sento!“ (II/10)

Spätestens ab Takt 26 (siehe Notenbeispiel 5.7) kippt die Gesangsstimme in ein typisches Buffa-Parlando mit einer in Sekundschriften geführten Achtelprogression, das so recht nicht zum gleichnishaften Text passt und über eine Begleitung geführt wird, die auch nur entfernt an eine Sturm-Arie erinnert. Auch bei dieser Arie werden also wieder verschiedene musikalische und textuelle Stilebenen kombiniert, die in diesem Fall aber nicht unbedingt wie bei Casti eine konkrete „Natürlichkeit“ des Charakters und eine Abkehr von den üblichen Typen der italienischen Oper ausdrücken, sondern durch die Parodie der Opera seria entstehen und dementsprechend zu werten sind.

Im Gegensatz zu Porta und Haydn verfolgte Casti in seinem *Orlando furioso* (vor 1796 entstanden) einen vollständig anderen Ansatz. Der erste Akt exponiert zwar den Konflikt des Werks, der aber nicht, oder zumindest nicht vordergründig Orlandos Wahnsinn berührt, die im ersten Akt noch nicht ausgebrochen ist: Die drei Paladine Orlando, Rinaldo, Gano und der Sarazenenbotschafter Ferraù werden hier noch in einer heroischen Grundstimmung dargestellt, wenngleich auch ein gewisser komischer Unterton in der Charakterzeichnung bei Orlando, Rinaldo und Ferraù mitschwingt. In den ersten Szenen des ersten Akts wird die Auseinandersetzung zwischen Ferraù und den Franken in Gang gesetzt. Gano lässt für seinen Freund Ferraù dessen Liebe Angelica frei, die auf der Flucht den verwundeten Medoro findet. Der zweite Akt ist in zwei verschiedene Handlungsstränge aufgeteilt, nämlich das Schutzsuchen von Angelica und Medoro in Eginardos Hütte, an der nacheinander Rinaldo und Ferraù auf der Suche nach der entflohenen chinesischen Königin anklopfen, und Orlandos Wahnsinn, in den er nach dem Lesen der Inschrift „Angelica e Medoro amanti e sposi“ aus seiner Eifersucht heraus verfällt (II/11). Im Vergleich zum ersten Akt hat der zweite Akt wesentlich mehr pastorale Einflüsse und ist durch das Zusammentreffen und Sich-Ineinander-Verlieben von Angelica und Medoro und ihrer Aufnahme bei dem Schäfer Eginardo idyllischer gezeichnet als der erste, wobei sich allerdings auch von Zeit zu Zeit gezielt komische Elemente – so zum Beispiel in den lazzi-ähnlichen Momenten, als Rinaldo und danach Ferraù auf der Suche nach Angelica an Eginardos Tür klopfen, aber auch in Orlandos Wahnsinn – ihren Weg in den Vordergrund bahnen. Auch dieses Libretto hat also einen gewissen, in einigen Abschnitten deutlicher, in anderen weniger deutlich wahrnehmbaren komischen Unterton und parodiert vorsichtig und manchmal nicht auf den ersten Blick

wahrnehmbar die Opera seria.²³ Der Casti-Biograph Hermann van den Bergh bringt dies beispielhaft auf den Punkt:

„Et pourtant, notre abbé, lettré fin et spirituel, a réalisé pleinement son intention de relever, dans la matière grave, les éléments de comique et de parodie, sans toutefois tomber dans la vulgarité, sans échanger le sourire céleste de l’Arioste contre des rires de bas lieu, et en vainquant toutes les difficultés que présentait la transposition de la ‚poésie à lire‘ sur la scène.“²⁴

Bereits jetzt wird also deutlich, dass auch *Orlando furioso* durch eine Stilmischung geprägt sein muss, die sich auch in den einzelnen Figuren und deren Charakterisierung manifestiert. So ist der Titelheld Orlando im ersten Akt noch ein wichtiges und ernstzunehmendes Mitglied von Carlomagnos Hofstaat, gibt weise Ratschläge und wird von Carlomagno erwählt, die Stadtwache gegen das vor Paris stehende Sarazenenheer zu führen:

CAR Tu valoroso Orlando,
 A un tempo stesso delle urbane squadre
 In città ripartite e nei quartieri
 Prendi la miglior parte, e inaspettato
 Assalisci dell’oste il manco lato.
ORL La vittoria è sicura:
 Su questa invitta spada Orlando il giuro.
 (*Orlando furioso*, I/1)

Während Orlando auf dem Kampffeld erfolgreich gegen die Sarazenen kämpft, lässt Gano Angelica frei, die auf dem Schlachtfeld den verwundeten Medoro trifft und bereitet so die Entwicklung vor, die zu Orlandos Wahnsinn führt. Nach dem Ende der Schlacht zu Beginn des zweiten Akts verstecken sich Angelica und Medoro in der Hütte des Schäfers Eginardo vor Orlando, der sich nun auf die Suche nach den Liebenden begeben hat. Orlando aber findet und liest die oben bereits erwähnte Inschrift der zwei Liebenden und verfällt in der Folge zusehends dem Wahnsinn. Nachdem er bereits in der neunten und elften Szene des zweiten Akts mit einem die Echoszenen der *Seria* parodierendes Echo und einem Chor der Schäferinnen und Schäfer konfrontiert war, die seine Nerven bereits über alle Massen strapaziert haben, trifft der Paladin in der zwölften Szene des zweiten Akts auf Gano, der

²³ Gabriele Muresu: *L’Orlando furioso ‘nella storia della poesia melodrammatica di G. B. Casti. Estratto da La Rassegna della letteratura italiana 72/1 (1968), Florenz: Sansoni o.J., S. 14.*

²⁴ Herman van den Bergh: *Giambattista Casti (1724–1803). L’homme et l’oeuvre*, Amsterdam / Brüssel: Elsevier 1951, S. 131.

die Situation sofort erkennt und vergebens versucht, Orlando von seinem Wahnsinn abzubringen:

ORL Nè voi risparmiarè lo sdegno mio,
Nidi di reità contaminati
Dal mostro iniquo che creò natura
Per avvilar della beltade il pregio. *(abbatte le capanne.)*
Così pur fosse tutta
D'infide Donne la genia distrutta.

Qual atro veleno
Mi bolle nel seno!
Qual foco, qual fiamma
Mi rode, m'infiama
Le viscere e il cor. *(si toglie d'intorno l'armi e resta quasi nudo.)*
D'attorno non voglio,
D'addosso mi toglia
Voi vani di guerra
Inutili attrezzi
Voi siete imbarazzi
Al vero valor.
Se v'è sulla Terra
Chi ardisca insultarmi
Io nudo, senz'armi
Col pugno, col braccio
L'atterro, lo schiaccio.
Stupendo, tremendo
D'Orlando è il furor.

Ma qual vertiginosa
Confusion d'idee d'intorno a un tratto
Mi trasforma gli oggetti?
Ove son io? son queste
Le pirenee montagne! e quelle sono
Di Cordova le mura!
Tremino al nome mio
I guerrier più gagliardi
Gradassi, Rodomonti, e Mandricardi;
Ma qual or viene avanti
Stuol di cavalli, cavalieri e fanti?
S'impugni la possente erculeo clava:
Ai volgari guerrier lascisi il brando,
Ad Ercole in valor non cede Orlando.

*(prende un gran pezzo di tronco, dà addosso ad alcuni cavalli
e vacche che in qualche distanza si vedono errare in fondo
della Scena, e ne atterra alcune mentre si canta il Coro.)*

(Orlando furioso, II/12)

Der Reiz dieser Szene, die auf den ersten Blick nicht wirklich buffonesk zu sein scheint, liegt in der Differenz zwischen Stil und Inhalt, also der stilistisch hohen Darstellung eines eigentlich komischen Sachverhalts, nämlich Orlandos Wahnsinn.²⁵ Alleine durch seine rasenden Bemerkungen, er würde auch nackt und ohne Waffen gegen seine Gegner bestehen, die er im folgenden Rezitativ durch seinen Vergleich mit Herkules untermalt, bevor er mit einem großen Baumstamm auf die um ihn herumstehenden Kühe und Pferde einschlägt, erhält der Protagonist eine stilistische Vielschichtigkeit, die über die eines normalen Helden hinausgeht und vollständig in seinem Liebeswahnsinn begründet ist; Casti setzt zu diesem Zeitpunkt im Gegensatz zu Porta also (noch) keine einfache, komische Sprache ein, der Charakter verbleibt vielmehr in einem aristokratischen Vokabular, was grundsätzlich ein noch größerer Verstoß gegen die dramaturgischen Konventionen ist. Nach dem der Chor der Schäferinnen und Schäfer verängstigt die Flucht vor dem vermeintlich unbezwingbaren Wahnsinnigen ergriffen hat, greift Orlando das Geschrei der Schäfer*innen auf und warnt sie, sein in seiner Einbildung schlafendes Pferd Brigliador zu wecken. In dieser Passage wird allerdings vorwiegend Lexik verwendet, die ihren Ursprung nicht in der heroischen Oper hat:

ORL	Silenzio, Pastori, Non tanti clamori, Silenzio, che dorme Il mio Brigliador. O adopro altre forme E a colpi di legno Silenzio v'insegno V'insegno il decor.	<i>(traendosi dietro un cavallo morto.)</i>

Cheti, augelli, o vi sventro;
 Tacete, o venti, o dentro
 All'Eolie caverne io vi concentro.
 Dormi, invitto cavallo,
 Finchè il guerrier metallo
 All'armi ti richiama, e ti risveglia;
 Dormi, cavallo invitto, Orlando veglia.

*(entra trascinandosi dietro lentamente il
 cavallo morto.)*

(Orlando furioso, II/12)

²⁵ Damit entspricht die Arie demjenigen Verfahren, das Genette als Parodie definiert. Vergl. Kapitel 2.1.1.

Das folgende Rezitativ hingegen, das bei einer Vertonung vermutlich als Recitativo accompagnato komponiert worden wäre, ist auf den ersten Blick sprachlich wieder in der Sphäre der Opera seria verankert und verwendet die für die pastorale Dichtung typischen Metaphern „augello“ und „vento“. Aus dem Kontext lässt sich allerdings schließen, dass es sich hierbei nicht um typische Seria-Allegorien handelt, sondern das sowohl „augello“ als auch „vento“ wörtlich zu verstehen sind. Auch Orlandos Ansprache an das tote Pferd, das er hinter sich herzieht, wirkt trotz des hohen stilistischen Ausdrucks aufgrund der Differenz zwischen der Realität und Orlandos Wahrnehmungen und Äußerungen durchweg heroisch-komisch. Die stilistische Konvergenz und Individualisierung des Protagonisten setzt sich im dritten Akt fort, wobei sie hier im Gegensatz zu der langen Szene 12 im zweiten Akt als externe Reaktion auf Orlandos Verhalten und nicht durch Orlando selbst konstruiert wird:

CAR	Potete dunque voi ignorar che Orlando Non è guari impazzò?	<i>(a Rinaldo e Ferraù)</i>
RIN	Che ascolto?	
EGI	Ei fece	
	Quei che miransi intorno orridi guasti.	
FER	Io lo credesti uom selvatico.	
CAR	Errasti.	
	[...]	
CAR	Or dunque unitamente In traccia andiam d'Orlando; Si prenda, si soccorra, Ciascuno alla pietosa opra concorra.	
RIN	Tutti concorranno all'atto umano.	
FER	E tutta anch'io vi presterò la mano	
PALADINI	Tutti partecipar di sì bel metro Tutti procureremo.	
GAN	Ed io non certo.	<i>(da parte)</i>
EGI	Qui cominciò l'alta pazzia d'Orlando, Qui dell'insano suo furore i primi Segni lasciò: qui spesso Dal suo fatale istinto Vien ricondotto e spinto.	
CORO DI CONTADINI	Ecco il pazzo, fuggite, fuggite, Ecco il pazzo, si salva chi può.	
CAR	Ecco Orlando: i passaggi impediti, Della mazza spietata e tremenda Alli colpi terribili e crudi, opponete le spade e gli scudi; Si circondi, si stringa, si preda.	

(Mentre così dice Carlo, Rinaldo e Ferraù a tutti i Paladini si gettano addosso a Orlando, che esce furiosamente, e sbarazzandosi da tutti costoro, a traverso di essi s'apre la strada e fugge. Eginardo si tiene presso di Carlo, e Gano in disparte.)

CORO Tutto è vano: i passaggi forzò.
(Orlando furioso, III/3)

Der nackt und wild zerzaust durch den Wald irrende Orlando – der „uom selvatico“, wie Ferraù ihn treffenderweise und in Übereinstimmung mit Ariosto bezeichnet – soll im dritten Akt zu seinem eigenen Besten gefangen werden. Nachdem Eginardo den Paladin ausfindig machen konnte, folgt im Libretto ein Chor, der sich auf der Flucht vor Orlando befindet und die Szene nach den heldenhaften Beteuerungen der Krieger durch Komik aufricht. Durch dieses Konterkarieren und Karikieren der Situation werden Orlandos Wahnsinn und seine stilistische Konvergenz externalisiert und auf die in dieser Strophe beteiligten Figuren übertragen.

Die sukzessive Auflösung der Parti im heroisch-komischen Helden durchzieht noch viele weitere Drammi eroicomici und ist insbesondere in Castis Libretti sehr auffällig gestaltet, wird aber auch bei de Gamerras Libretti und im *Cesare in Farmacusa* offensichtlich. Es ist hier insbesondere die Parodie, die sich wie bereits im Metamelodramma durch eine Divergenz zwischen Stil und Inhalt äußert, in der die konventionellen Parti nicht mehr ausdrückbar sind. In der Heroikomik kommt die Menschlichkeit der einzelnen Figuren zum Ausdruck, die anfällig für Fehlverhalten und Schwächen jeder Art, inklusive geistiger Erkrankungen wie Wahnsinn, sind. Die heroisch-komischen Antihelden sind nicht nur auf die hier betrachteten Figuren beschränkt, sondern ziehen sich – mit wenigen Ausnahmen wie der *Griselda* – durch alle Wiener Drammi eroicomici. Sie stehen aufgrund der hier erörterten stilistischen Konvergenz und Individualisierung zwischen den traditionellen Rollen der Opera seria und der Opera buffa und sind letzten Endes zwar eher komisch angelegt, lassen sich aber auch nicht eindeutig auf Parti buffe festlegen. Diese Entwicklung mag sich zwar in einigen Teilen mit derjenigen der oft beschriebenen drei großen Da Ponte-Mozart-Opern decken, beginnt aber bereits deutlich früher, nämlich wie beschrieben in Boccherinis und Salieris *La secchia rapita*, und ist darum als ein wesentlicher Einflussfaktor für die Evolution der italienischen Oper (nicht nur) in Wien im ausgehenden 18. Jahrhundert zu bewerten.

5.1.2 DIE INDIVIDUALISIERTE HEROISCH-KOMISCHE NEBENFIGUR

Im Gegensatz zu den heroisch-komischen Heldenfiguren, die allein schon durch ihre Anlage als Parodie beziehungsweise als Persiflage eines Seria-Helden verschiedene Stilebenen verbinden, enthält das Wiener Drama eroicomico nicht so viele Nebenfiguren, die durch eine ausgeprägte Stilmischung beziehungsweise Konvergenz der Parti und dadurch eine Charakterzeichnung mit distinkt ausgeprägten Wesensmerkmalen auffallen. Vor allem in Castis Libretti ist eine entsprechende Anlage der Nebenfiguren auffällig. So bewegt sich beispielsweise der Kaufmann Sandrino, der ursprüngliche Verlobte der von Teodoro auserkorenen Wirtstochter Lisetta, zwischen den verschiedenen stilistischen Ebenen. In der sechsten Szene des ersten Akts im *Il re Teodoro in Venezia* weiht Acmet Sandrino ein, dass er ein Auge auf Belisa geworfen habe, woraufhin ihm Sandrino auf eine freundschaftliche und kolloquiale Art erklärt, wie Acmet Belisa am besten für sich gewinnen könne. Im Anschluss an das Rezitativ folgt recht unerwartet eine Gleichnisarie „Se stride irato il vento“, deren erste Zeile bereits Assoziationen zu Metastasios Gleichnisarien hervorruft und die man von einem Kaufmann nicht ohne weiteres erwarten würde.²⁶ Im Gegensatz zur vierzeiligen ersten Strophe, die durch deutliche Anleihen aus der heroischen Oper geprägt ist, hat die zweite Strophe sieben Verse und einen sehr leichten, fast schon anakreontischen Ton:

SAN In questa stessa
 Locanda alloggia anch'essa: a lei potete
 Spiegar il vostro amor: fra noi permessa
 È una gentil dichiarazion d'affetto;
 Ma l'altura, e l'orgoglio
 Sorte fra noi non fa: fra noi l'uomo colto
 Con cortese linguaggio
 Presta alle belle omaggio;
 Piace il cor dolce, e la gentil maniera,
 S'odia il tuon minaccioso, e l'alma fiera.

²⁶ Präzise und prägnant beschreibt dies Paolo Gallarati: „sembra imboccare la strada della solennità aulica (in bocca ad un mercante!) ma tosto si inflette nella più aggraziata leggerezza Ianacreontica (cosa che non avveniva nelle arie ‚serie‘ di Goldoni)“. Gallarati: *Musica e maschera*, S. 158.

Se stride irato il vento,
Se il mar minaccia, e freme,
Il passegger lo teme,
Lo teme il marinar.
Ma se la lieve aretta,
Scherzando increspa l'onda,
Dall'arenosa sponda,
A riguardar alletta,
E van le ninfe belle
Sulle barchette snelle
Per lo tranquillo mar.

(parte.)

(Il re Teodoro in Venezia, I/5)

Die zweiteilige C-Dur-Arie „Se stride irato il vento“ beginnt mit einer kurzen instrumentalen Einleitung im Umfang von vier Takten, in denen das thematische Material bereits in den Violinen unterstützt von den Oboen vorgestellt wird. Das Bild eines stürmischen Windes und unruhigen Meeres, das ein zu offensives Verhalten eines Mannes beim Werben um eine Frau widerspiegeln soll, wird durch die Sechzehntelketten unterstützt, die im Vordersatz (T. 1–2) wie ein Tremolo über G und A wirken und im Nachsatz (T. 3–4) wie eine brechende Welle über eine Oktave nach oben schnellen. Wie bereits in Teodoros Arie „Io re sono, e sono amante“ bewirkt der punktierte Rhythmus eine heroische Wirkung, die durch den in Takt 5 einsetzenden und das motivische Material der Einleitung aufgreifenden Gesang unterstrichen wird (siehe Notenbeispiel 5.8).

Mit dem zweiten Vers ab Takt 9 erklingen im Gesang gebrochene Dreiklänge und daran anschließend eine in Sekundschritten fallende Sechzehntelkette, die das Bild des verängstigten Seemanns und Passagiers zeichnen, und die in ihrer Wirkung durch die geschickt eingesetzten dynamischen Betonungen auf der ersten Zählzeit des Motivs unterstützt werden. Im weiteren Verlauf der Arie macht Paisiello in einigen Passagen in nicht übertriebenem Maße von Koloraturen Gebrauch und entwickelt die Gesangslinie und die Begleitung im Stil einer typischen *Seria*-Arie. Im zweiten Teil der Arie wird der musikalische Ton parallel zum Text lyrisch und sanft mit viel *Legato* und im Verhältnis zum ersten Teil langsameren Notenwerten fortgeführt und auf diese Weise das gewünschte Verhalten eines werbenden Kavaliers ausgedrückt. Nachdem Sandrino gegenüber Acmet seinen Standpunkt deutlich gemacht hat und abgegangen ist, bezieht sich Acmet mit „*Che nuovo stil di mendicar affetto!*“ sarkastisch auf den *Seria*-Charakter von Sandrinos Arie und ironisiert dadurch erneut ihren Kontext, Ausdruck und Inhalt.

Ähnliches gilt auch für Sandrinos zweite Arie, „*Voi semplici amanti*“ (II/7). Wird Sandrino im ersten Teil, dem *Andantino*, noch als *seria*-ähnlicher Tenor mit umfangreichen Tonsprüngen und einem intensiven *Legato* dargestellt, ist sein Gesang im zweiten Teil, dem *Allegro presto*, stilistisch vielmehr durch ein *Buffa-Parlando* geprägt. Paisiellos Vertonung wird dabei sowohl Sandrinos Charakter als auch der Situation gerecht, wobei die beiden unterschiedlichen Stilhöhen allerdings sukzessive eingeführt werden und nicht ineinander integriert sind. Durch diese Abfolge von erst hohem und dann niedrigem Stil wird Sandrinos emotionales und psychologisches Scheitern, für das der Kaufmann Lisettas Untreue verantwortlich macht, musikalisch erfahrbar.²⁷

Auf eine etwas andere Art ist auch in Rodomontes Arie „*Mille lampi, d’accese faville*“ (1782: II/2) eine Überlagerung und Konvergenz der verschiedenen stilistischen Ebenen vorhanden: Die Arie setzt im Gesang auf ein recht eindeutiges *Buffa-Parlando*, das über Sturmmotive im Orchester geführt wird. Auch Pasquales Arie „*Vittoria, Vittoria*“ (II/4) ist keine dem Charakter entsprechende typische *Buffa*-Arie. Ist der Gesang auch hier zweifelsfrei buffonesk, so erinnert die musikalische Begleitung durch die Instrumentation mit Pauken und Trompeten und die rhythmische Gestaltung jedoch an einen heroischen Marsch. Auch entsteht dabei aus der Divergenz zwischen Pasquales sozialem Stand und seinem übertriebenen Einsatz musikalisch der *Seria* entnommenen Stilmitteln.

²⁷ Ronald J. Rabin: „Figaro as misogynist“, S. 253, in: Mary Hunter / James Webster (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart’s Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 232–260.

Pasquale

Klavier

5

Pas.

Kl.

9

Pas.

Kl.

15

Pas.

Kl.

Ecco spia

no. Ec - co il mio tril - lo, non la ce-do a nes - un gril - lo, al fag - got-to e al-l'o - bo -

Notenbeispiel 5.9: *Orlando paladino* (1782).
Arie des Pasquale: „Ecco spiano. Ecco il mio trillo“ (II/11)

Dies ist exemplarisch im Notenbeispiel 5.9 zu beobachten, in dem die sich über fünfeinhalb Takte langgezogene D auf einer Fermate endet, die dem Sänger in der praktischen Ausführung die Möglichkeit einer umfangreichen Koloratur gewährt.

Auch die Trillerfiguren in den Takten 16 und 17 sind wie auch die Koloratureffekte beispielsweise der Takte 56 und 57 dem musikalischen Repertoire der Opera seria entnommen. Durch die Seria-Parodie wird auch in diesem Fall eine Charakterzeichnung erreicht, die mit derjenigen eines typischen Buffa-Dieners für gewöhnlich nicht vereinbar ist und auf eine gewisse Art als individualisiert interpretiert werden kann. Die zweite Arie von Orlandos Diener, „Ecco spiano. Ecco il mio trillo,“ (II/11) ist eindeutig parodistisch und verfügt letztlich über eine komische Wirkung. Die Wirkung der Arie

Im *Cublai, gran kan de' Tartari* tritt mit Orcano ein Charakter auf, der auf der einen Seite zwar Diener ist, auf der anderen Seite aber als adliger Höfling höhergestellt ist und von Cublai zum „Gran Cerimoniere“ befördert wurde. Im Vorwort des Manuskripts wird Orcano von Casti als „paziente e timido cortigiano, imbarazzato nel mestiere“ und als „a tutti noioso, e importuno“ beschrieben.²⁸ Aus dieser Beschreibung und dem Umstand, dass Orcano mit seinem höfischen Zeremoniell allen anderen auf die Nerven geht, lässt sich eine gewisse Nähe zum typischen Buffa-Diener vermuten. Seine Selbstreflektion und psychologische Charaktergestaltung weisen hingegen darauf hin, dass er trotzdem ebenso in der Opera seria verhaftet ist. In der extrem kurzen fünften Szene des zweiten Akts trifft Orcano wieder mit Alzima zusammen, die allerdings schroff auf ihn reagiert und sofort wieder abgeht. In der folgenden Szene reflektiert Orcano daraufhin seine Situation und stellt in seiner Arie „M'inganno se vedo“ (II/6) seine Vergangenheit und seine derzeitige Situation gegenüber:

²⁸ *Argomento del Dramma intitolato il Cublai* (Fassung A1/P1), F-Pn Fonds Italien 1391, fol. 53^r–59^r, hier fol. 58^r. Dieses Manuskript (wie auch Fassung A2(P2)) entspricht grundsätzlich dem späteren Druck *Argomento del Cublai, dramma eroicomico, dell'Abate Casti, ... Inhalt des Cublai, eines heroisch-comischen Drama, vom Abt Casti*, Vienna: Ghelen 1794. F-Pn: Yd 7641. Der Druck ist hingegen ediert in Rudolph Angermüller: „Cublai“ (Fassung Casti), S. 161–170, in: Rudolph Angermüller / Elena Biggi Parodi (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 153–257, hier S. 165.

Zur überaus spannenden Quellensituation des *Cublai, gran kan de' Tartari* sei auf die Einleitung von Kapitel 8 verwiesen.

ORC E s'iam li col t'inganni: in questa Corte
 V'è da diventar matto.
 Qui d'inganno mi pasco,
 Qui nell'inganno io vivo:
 A forza d'ingannarsi omai comincio
 A dubitar dell'esistenza mia,
 E a non saper che diavolo io mi sia.

 M'inganno se vedo,
 Se ascolto m'inganno,
 Se parlo, se credo,
 Se agisco, se penso,
 M'inganna ogni senso,
 M'inganna il pensier.
 E intanto bel bello
 D'idee nel cervello
 Mi formo un pasticcio
 Confondo, ed impiccio
 Il falso col ver.
 E dove sei andato
 Mio stato primier?
 Passar quei dì felici
 Che con allegri amici
 La libertà la pace
 Io mi poteva goder.
 E non avea la carica
 Di gran Cerimonier.
 Ombra di ben fallace
 Per la mia mala sorte
 Poscia mi trasse a Corte,
 Introduttore divenni,
 Titoli, e gradi ottenni
 E la superba carica
 Di gran Cerimonier.
 La pace allor perdei
 La libertà disparve
 D'avanti agli occhi miei
 Si dissipar le larve
 E subentrò alla gioja
 La noja, e il dispiacer.
 Colla superba carica
 Di gran Cerimonier.

(*Cublai, gran kan de' Tartari*, II/6)

Jede der sieben Strophen enthält unterschiedlich viele Verse, die Struktur des Arientexts ist also nicht regelmäßig. Auch die musikalische Form der Arie ist verhältnismäßig komplex. Äquivalent zur Textanlage erinnert die grundsätzlich dreiteilige Arie an eine Rondòform als auch entfernt an eine Da capo-Arie, deren Zwischenritornelle als Rezitative gestaltet sind. Der A-Teil und der stretta-ähnlich schließende A'-Teil, die die erste Strophe des Texts umfassen, stehen dabei im 6/8-Takt und Allegretto. Die zweite Strophe des Texts liegt dem viertaktigen rezitativen Abschnitt zugrunde; dieses Rezitativ, das die Teile A und C voneinander trennt, erklingt in den Takten 18 bis 21 und wird in den Takten 71 bis 74 im 4/4-Takt wiederholt. Der C-Teil hingegen umfasst die restlichen Strophen und ist durch den 2/4-Takt im Andante-Tempo grundsätzlich deutlich lyrischer angelegt als der fast schon tänzerische A- und A'-Teil. Bemerkenswert ist die recht unauffällige Begleitung der Streicher, Hörner in B, Oboen, Flöten und Fagotte, die eher selten kontrapunktisch verläuft oder einen harmonisch interessanten polyphonen Satz aufweist, wie bereits die ersten Takte der Arie zeigen. Der Gesang hingegen erinnert deutlich an das typische Buffo-Parlando, das häufig bis zum *e'* steigt und in Takt 102 sogar den Spitzenton *f'* erreicht.

A	a	T. 1–17	M'inganno se vedo	B-Dur > Es-Dur	Allegretto	6/8
B	b	T. 18–21	E dove sei stato	B-Dur	Recitativo	6/8
C	c	T. 22–33	Passar quei di felici	B-Dur	Andante	2/4
	d	T. 34–38	E non aver la carica	B-Dur		
	e	T. 39–50	Ombra di ben fallace	B-Dur		
	d'	T. 51–54	E la superba carica	B-Dur		
	e'	T. 54–67	La pace allor perdei	B-Dur		
	d''	T. 68–71	Con la superba carica	B-Dur		
B'	b'	T. 71–74	Ah dove! dove!	B-Dur > Es-Dur	Recitativo	4/4
A'	a'	T. 75–88	Qui, se vedo m'inganno	F-Dur > B-Dur	Allegretto	6/8
	c''	T. 89–108	E dove sei andato	B-Dur		

Tabelle 5.2: *Cublai, gran kan de' Tartari*.

Formschema der Arie von Orcano: „M'inganno se vedo“ (II/6)

12 Recitativo

Hr.

Ob.

Fl.

VI.

Br.

Fg.

Orc.

B.c.

E in-tan-to bel bel-lo d'i-dee nel cer-vel-lo mi forma un pas-tic-cio, con-fondo, ed im-pic-cio il fal-so col ver. E

18 Andante

Hr.

Ob.

Fl.

VI.

Br.

Fg.

Orc.

B.c.

do-ve-se'an-da-to mio sta-to pri-mier. Pas-sar quei di fe-li-ci, che con alle-gri a-

Notenbeispiel 5.10 (Fortsetzung)

In diesem Notenbeispiel drückt sich paradigmatisch die Verschränkung und Konvergenz der beiden stilistischen Ebenen bei einem Nebencharakter aus. Schon im Libretto ist die Mischung von hohem und niedrigem Stil bis zu einem gewissen Grad erkennbar. Bis auf die fünfte Strophe „Ombra di ben fallace“, die ihr Vokabular eher aus dem Sprachfundus der Opera seria bezieht, ist der Arientext im Bereich der Opera buffa verhaftet. Die formale Komplexität ist ein Merkmal, dass sich am Ende des 18. Jahrhunderts weder der Buffa noch der Opera seria eindeutig zuordnen lässt, und auch der Gesang kombiniert Buffa-Parlando mit lyrischen Passagen und vereinzelt Ansätzen von Koloraturen und großen Tonsprüngen. Letztlich ist die musikalische Charakterisierung aber treffend: Der Zeremonienmeister Orcano nimmt seine Aufgabe ernst, manchmal vielleicht sogar zu ernst, und wird von allen für seine Beharrlichkeit und seine Dienstbeflissenheit belächelt. Die Ambivalenz des Charakters symbolisiert sich auch in der uneinheitlichen musikalischen Gestaltung dieser Arie.

Dass Salieri im *Cublai, gran kan de' Tartari* bewusst auf das Nebeneinander und die Vermischung verschiedener stilistischer Ebenen setzte, wird auch aus seinen Notizen ersichtlich, die der Komponist als „Il mio parere“ dem Partiturmanuskript voranstellte. Salieri schreibt hier zum Quartett „Dal gange ai regni Eoi“: „[...]comincia nobilmente, e pingue subito bene il carattere delli due nuovi personaggi. Passa poi subito in parole rotte e comiche che lo rende di solo effetto d'azione.“²⁹

Bei all diesen Charakteren ist allerdings keine durch innere Konflikte determinierte Entwicklung zu erkennen, womit die Nebenfiguren sich von den heroisch-komischen Hauptfiguren unterscheiden.

²⁹ Antonio Salieri: *Cublai, gran kan de' Tartari. Opera eroicomica*, A-Wn Mus.Hs.16188/1, fol. 1^r.

5.2 EMANZIPATION AUF DER OPERNBÜHNE? DIE FRAUENFIGUR IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

Im Personal der italienischen Oper bildet sich seit ihrer Entstehung auch ein Genderdiskurs ab,¹ in welchem durch die Darstellung gängiger zeitgenössischer Geschlechterrollen und -verhältnisse die auch in der Oper gültigen sozialen und ästhetischen Normen definiert und reproduziert wurden. In der Opera buffa wurden diese Normen zwar im Sinne der Karnevalisierung, die einen der wesentlichen Aspekte der konstitutiven Komik der Opera buffa ausmacht, temporär überwunden oder in das Gegenteil verkehrt, am Ende der Handlung aber im Regelfall bestätigt und dadurch erst recht gefestigt.² Dass sich die schlaue Dienerin also über ihren Herren stellt und dessen Leichtgläubigkeit zur Überwindung sozialer Grenzen ausnutzt,³ wie dies zum Beispiel im stereotypisierten Verhältnis von Serpina und Uberto in *La serva padrona* (1733) der Fall ist, wirkt sich nicht nachhaltig auf das Rollenverständnis aus. Da der Status quo ante letztendlich wiederhergestellt wird, wird auch das Geschlechterverhältnis auch nicht herausgefordert. Der Genderkonflikt ist vor dem Hintergrund der Unterhaltung des Publikums nur als ein Mittel zur Komik zu verstehen und verblasst spätestens am Ende des Stücks wieder. Der Sieg des schwachen Geschlechts über das starke Geschlecht ist damit eine temporäre komische Umkehrung und hinterfragt den gesellschaftlichen Zustand der Geschlechterverhältnisse nicht grundsätzlich.⁴

Wurden die Geschlechterrollen im Verhältnis der gewitzten, koketten Dienerin zum einfältigen, behäbigen Herren zumindest vordergründig hinterfragt, bestätigt die sich im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Typus etablierende sentimentale Frauenfigur hingegen deutlich unmittelbarer die zeitgenössischen klassischen Rollenbilder der patriarchalischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. In den sentimental Rollen, die spätestens in *La Cecchina ossia La buona figliuola* ihren Anfang nahmen und sich gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend etablierten,⁵ wird beeinflusst durch literarische Tendenzen und vor dem Hintergrund zeitgenössischer Moralvorstellungen durch die

¹ Ruth Müller-Lindenberg: *Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra-comique im Vergleich zur Opera buffa (1750–1790)* Berlin: Lit-Verlag 2006, Bd. 1, S. 53 oder auch generell Mary Hunter: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A poetics of Entertainment*, Princeton: Princeton University Press 1999.

² Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 72.

³ Horst Weber: „Der Serva-padrona-Topos in der Oper. Komik als Spiel mit musikalischen und sozialen Normen“, S. 87, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67/2 (1988), S. 87–110.

⁴ Ebd., S. 109.

⁵ Zur Geschichte der sentimental Oper siehe zum Beispiel Stefano Castelvechi: *Sentimental opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 2013.

sentimentalen Charaktereigenschaften ein weitaus passiveres Frauenbild gezeichnet. Der rührselig-larmoyante Typus hinterfragt seine Position nicht, sondern ist im Gegenteil durch eine idealtypische und archetypisch weibliche Tugendhaftigkeit definiert, die sich wesentlich eher durch das Zurückstellen der eigenen Bedürfnisse und Ambitionen, im Extremfall sogar bis zur absoluten Gehorsamkeit und Unterwürfigkeit, ausdrückt. Mary Hunter schreibt bezüglich der Identität der sentimental Frauenfigur, sie wäre

„entirely relational. Women are most frequently listed in the casts list as someone else’s sister, wife, betrothed, cousin, daughter, or servant, but the sentimental heroine takes this relational identity one step further, as her nature is defined as much by the effect she has on others as by the efforts she makes on her own behalf. Her passivity is thus an integral part of her relationship. She herself engineers no action, but she is the focal point of almost everything engineered by the other characters. [...] The third rule supported by the figure of the sentimental heroine is that the maltreatment of women is unexceptional, if also unfortunate; that women in some sense need to be kept in their place by threats and abuse. Most sentimental heroines endure persecution without active resistance, in effect complying with the genre’s habit of not shaming or punishing characters (especially men) who engage in activities ranging from unjustified mistrust and ostracism to actual physical violence, though this is never shown on stage.“⁶

Im Exkurs in Kapitel 3.3 wurde dargelegt, dass das von Venedig ausgehende italienische Drama eroicomico durch sentimentale Frauenrollen geprägt ist und sich teils mit der Opera semiseria überschneidet. Dies ist beim Wiener Pendant nicht der Fall; hier treten in einem eng gesteckten Rahmen und unter bestimmten Voraussetzungen vielmehr Frauenfiguren in Erscheinung, die wie in *La serva padrona* die zeitgenössischen Rollenbilder in Bezug auf die Regeln für weibliches Benehmen in Frage stellen und sich zumindest vordergründig über die sozialen Konventionen hinwegsetzen. Der „habit of not shaming or punishing characters (especially men)“ (s.o.), wie Mary Hunter es treffend ausdrückt, wird in diesen Fällen nicht nur relativiert, sondern explizit gebrochen: Es sind jetzt Frauen, die die meist heroisch-komischen Männerfiguren in Situationen bringen, die sie als wenig männlich erscheinen lassen. Werden die meisten der Frauenfiguren in den Wiener Drammi eroicomici im Personenregister immer noch durch ihr Verhältnis zu Männern als Schwestern, Ehefrauen oder Töchter identifiziert, so sind diejenigen, die über die üblichen Darstellungen der Geschlechterrollen hinausgehen, nicht oder zumindest deutlich weniger passiv orientiert. Wie bereits im Serva-padrone-Typus geht auch von diesen Frauenfiguren durchaus viel-

⁶ Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 85–86.

fältige Aktion aus, die hier im Gegensatz zum sentimental Typus, um es mit den Worten Mary Hunters zu fassen, ebenso „integral part of her relationship“ (s.o.) ist.

Die Frauenfiguren im Wiener Damma eroicomico lassen sich in drei Gruppen aufteilen, die in ihrer Darstellung auf jeweils unterschiedliche Art über das konventionelle Rollenbild der Frau hinausgehen. Die erste Gruppe bilden dominante Frauen, die Männer vorführen, ihnen ihre Meinung diktieren oder ihnen ihre persönlichen oder vermeintlich allgemeingültigen gesellschaftlichen Werte aufoktroieren. Dies ist vor allem bei Casti der Fall, in dessen Drammi eroicomici Frauenfiguren auftreten, deren progressive dramaturgische Gestaltung in einen breiteren Zusammenhang der Herrschaftskritik eingebettet ist, die neben der Kritik der patriarchalen Strukturen in der Genderdarstellung auch Willkür und Machtmissbrauch der herrschenden Klassen umfasst. Mit der Ausnahme von Castis *Orlando furioso* stammen die Frauenfiguren der zweiten Gruppe aus den Drammi eroicomici mit Rittersujet, in denen Zauberinnen auftreten, die den heroisch-komischen Helden aus brenzligen Situationen befreien oder ihm in Momenten der Schwäche helfend zur Seite stehen und so seine Menschlichkeit offenbaren. Ihre Funktion ist die einer Dea ex machina, die weitestgehend außerhalb der eigentlichen Handlung steht und maßgeblich zur Lösung des Konflikts beiträgt. Die dritte Gruppe setzt sich aus denjenigen Frauenrollen zusammen, die aufgrund ihrer aufrührerischen Persönlichkeit und ihres wilden und aufbrausenden Charakters aus dem zurückhaltenden und tugendhaften Frauenbild herausfallen und damit als Gegenentwurf zur unterwürfigen sentimental Opernheldin verstanden werden können.

Es fällt auf, dass in diesen drei Gruppen Frauen der höchsten sozialen Schichten nicht präsent sind, sondern nur Frauen, deren soziales Dekor und gesellschaftliche Stellung eine kritische Funktion auch erlauben. Die Herrscherin Cleopatra (*Il pianeta di Giove*) oder die beiden Prinzessinnen Palmira (*Palmira, regina di Persia*) und Angarda (*Angarda, regina di Boemia*) sind von dieser Darstellung also ausgenommen. Aber auch in *La corona del merito, o sia il Torquato Tasso* und in *Selimo*, das nur im Librettomanuskript als Damma eroicomico bezeichnet ist, treten keine aufrührerischen Frauen in Erscheinung. Offenbar brechen die heroisch-komischen Libretti von de Gamerra also nicht in dem Ausmaß mit der kulturellen (Re-) Produktion der Genderdarstellung wie diejenigen Textbücher von Boccherini, Porta, Casti und Defranceschi. Dies ist vermutlich de Gamerras Rolle in der Entwicklung der Tragedia domestica-pantomima geschuldet, deren Entwicklung er in seinem dramatischen Schaffen vorantrieb. Ganz aus der Reihe fällt hingegen die Titelfigur in *Griselda*, in der die vollkommene Tugendhaftigkeit und damit Unterwürfigkeit der Frau gegenüber ihrem Mann idealisiert und paradigmatisch dargestellt wird.

Der ersten Gruppe zuzuordnen sind Belisa aus *Il re Teodoro in Venezia*, die gegenüber Acmet den Ton angibt, und Memma aus *Cublai, gran kan de' Tartari*, die dominant gegenüber Cublai auftritt. Belisa und Memma zeichnen sich beide durch eine neue Natürlichkeit aus, die ihre Weiblichkeit neu bewertet.⁷ In ihnen sind keine Typen, sondern Persönlichkeiten verwirklicht, die sich durchzusetzen wissen. Beide ähneln in ihrer Gewitztheit dem Serva-padrone-Typus, sind aber schon aufgrund ihrer sozialen Stellung keine archetypischen Dienerinnenfiguren und handeln nicht zu ihrem eigenen Vorteil oder um des sozialen Aufstiegs willen, sondern lediglich zur eigenen Belustigung und der des Publikums. Allerdings sind auch die beiden Männer keine gewöhnlichen Bürgerlichen oder durchschnittliche europäische Buffa-Adlige: Bei Acmet handelt es sich um einen (abgesetzten) Sultan, der immer noch einen Herrschaftsanspruch verfolgt, und bei Cublai gleichzeitig um einen mongolischen Großkhan und chinesischen Herrscher.

Im Personenverzeichnis des Uraufführungslibrettos ist Belisa als „giovine avventuriera, e sorella di Teodoro“ bezeichnet. Auch wenn man diese Beschreibung nicht überinterpretieren sollte, wird aber schon hier deutlich, dass Belisa in erster Linie Abenteurerin und erst in zweiter Linie Teodoros Schwester und damit eine Baronin ist. Die Reihenfolge lässt einige Schlüsse auf das ihr von Casti zugedachte Selbstbild zu, dass durch Konventionsverstöße geprägt ist: Einerseits macht sie nicht das, was ihr sozialer Status erwarten ließe, sie scheint nicht höfisch gebunden zu sein und zieht vagabundierend durch die Lande. Andererseits fügt sie sich auch nicht den Erwartungen, die die Gesellschaft an eine Frau stellte, wie zum Beispiel Reisen nur in männlicher Begleitung zu unternehmen: Nachdem sie von einem ehemaligen Verlobten während einer gemeinsamen Reise verlassen wurde, nimmt sie nun ihr Schicksal selbst in die Hand und macht sich auch nichts aus Rückschlägen: „Le mie vicende // che altri pianger farian, rider mi fanno.“ (I/10). Aus den auf ihren Reisen gewonnenen Erfahrungen hat sie die für sie richtigen Schlüsse gezogen, gibt nichts mehr auf die Unbeständigkeit der Männer und bewahrt sich dadurch ihre Unabhängigkeit, was einen dementsprechenden zynischen Kommentar von Sandrino nach sich zieht:

⁷ Muresu sieht in der Figur der Belisa die Realisation einer „accesa e convinta rivalutazione della femminilità meno idealizzata“, wohingegen Fallico „pur nella sua connotazione ridicola e a tratti farsesca, l'affermazione di una prepotente femminilità, tutta natura e buon senso“ feststellt. Gabriele Muresu: *Le occasioni di un libertino*. (G.B. Casti), Messina / Firenze: D'Anna 1973, S. 144 sowie Antonio Fallico: *Introduzione a Giambattista Casti*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984, S. 78. In dieser neuen Natürlichkeit in der Darstellung von Weiblichkeit ist eines der wichtigsten literarischen Ideale von Casti verwirklicht: „Il motivo a lui caro della rivalutazione di una femminilità non più intesa nelle forme stilnovistiche e petrarchiste di tanta lirica maniera.“ Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 144.

BEL Della moneta istessa
 A pagargli però m'accostumai;
 A chi mi chiede amore
 Non dono il core, nè il niego
 Ascolto tutti, e con nessun mi lego.
 SAN Il tuo bizzarro umor, Belisa, ammiro.
 (*Il re Teodoro in Venezia, I/10*)

Nachdem Belisa ihren Bruder Teodoro zur Vorsicht geraten hat, da jeglicher Ruhm auch schnell wieder verfliegen könne, beschreibt sie in der letzten Strophe der Arie „Che stuol d'infelici“ (II/2) sich selbst und lässt dabei ihre Bauernschläue und Durchsetzungsfähigkeit erkennen:

BEL Non son dottoressa,
 Non son profetessa,
 Ma il mondo un pochetto
 Io so come va.
 (*Il re Teodoro in Venezia, II/2*)

Nachdem Acmet Sandrino bereits in der fünften Szene des ersten Akts gestanden hat, dass er Belisa zugetan sei, gibt Sandrino diese Information in der zehnten Szene an Belisa weiter. Daraufhin beschließt die junge Abenteurerin, den gestürzten türkischen Sultan vorzuführen, um ihm den Unterschied zwischen einer europäischen Dame und einer tscherkessischen Sklavin deutlich zu machen:

BEL Che bella gloria
 Di veder a miei piedi
 Un desposto Sultan! prendermi spasso
 Con quel Turco voglio. Vo che conosca
 Qual differenza passi
 Fra una schiava circassa,
 E una donna europea,
 E di questo cervel vo' dargli idea.
 (*Il re Teodoro in Venezia, I/10*)

Nur kurz darauf kommt es in der elften Szene zum ersten Aufeinandertreffen zwischen Belisa und Acmet, der trotz seiner wilden, cholerischen, despotischen und streitsüchtigen Art von Anfang an Probleme hat, sich gegenüber dieser impulsiven und unkonventionell denkenden Frau durchzusetzen. Nachdem Sandrino die beiden einander vorgestellt hat,

empfiehlt sich Belisa als Acmet's demütige Dienerin, was dieser zum Anlass nimmt, sie gleich am Arm davonzerren zu wollen. Belisa widersetzt sich Acmet, der bisher nur bedingungslosen Gehorsam gewöhnt war, reißt sich los und weist ihn brüsk auf sein impertinentes Verhalten hin. Acmet ist verwirrt, und Belisa klärt ihn daraufhin auf, dass es sich dabei nur um eine Floskel handle und sie nicht wirklich seine Dienerin sei – „Turca è l'idea!“ – und er sich ihre Zuneigung erst verdienen müsse. Diese Passage trägt zwar grundsätzlich buffoneske Züge, bietet aber zudem eine progressive Darstellung der Geschlechterverhältnisse und verhandelt gleichzeitig auch die kulturellen Differenzen zwischen den beiden, die sich eben auch im Bild der Frau und ihrem Verhalten dem Mann gegenüber äußern. Kurz darauf möchte Acmet Belisa einen Ring schenken und erwartet im Gegenzug amouröse Gefälligkeiten von ihr. Belisa beschwert sich daraufhin erneut über das brüske Verhalten des Osmanen und erteilt ihm eine Lektion in Galanterie:

ACM	Prendi questo giojello, amami, e taci. Che rozzo modo è quello	<i>(presenta con aria autorevole un anello a Belisa.)</i>
BEL	D'offrir a una Giovine, che s'ama? Che far dunque dovrei?	
ACM	Di buona grazia	
BEL	Gentilmente convien pregarla pria E d'accettarlo, e di scusar l'ardire: E femmina talora Di sì buon cuor vi sono Che fan l'onor fin d'accettar il dono. Che bizzarro cervello!	
SAN	Via caro Turco	
BEL	Questa prima lezion mettete in pratica, Fate l'offerta vostra. Questa è una cosa da morir di risa.	<i>(l'accarezza.)</i>
SAN	Questo giojello d'accettar Belisa	
ACM	Ti prego, e dell'ardir chiedo perdono. Scuso l'ardire Acmet, e accetto il dono.	
BEL	Bravo davver: da un Turco Tanto non attendea: se seguirete A profittar così, farete in breve Sotto la scuola mia Un onore immortale alla Turchia.	<i>(facendo un gran d'inchino prende il giojello.)</i>

(Il re Teodoro in Venezia, I/11)

In dieser Szene wird Acmet von Belisa vorgeführt,⁸ was eine fundamental komische Situation erzeugt – nicht nur unterliegt hier ein Mann einer Frau, sondern gleichzeitig ein (abgesetzter) Sultan einer reisenden Abenteurerin aus Europa. Casti legte aber offenbar großen Wert darauf, durch Sandrinos Einwürfe wirklich deutlich zu machen, dass der Kampf der Geschlechter hier vor dem Hintergrund der Komödie geführt wird. Im Anschluss an das Rezitativ folgt Belisas Arie „Se voi bramate“, die in Betracht ihrer Rollenkonzeption als stilistische Konvergenz gewertet werden muss. In „Se voi bramate“ führt Belisa das im Rezitativ Gesagte erneut aus und greift hierfür auf eine recht gehobene und lyrische, aber keinesfalls stilisiert-unnatürliche (im Sinne von manieristisch-gekünstelte) Sprache und Musik zurück, um Acmet ihre Meinung nochmals zu verdeutlichen. Das nächste Zusammentreffen der beiden findet nur wenige Szenen später, im Finale des ersten Akts (I/15) statt. Belisa tritt auf, während sie Acmet am Arm zieht und offenbart damit eine gewisse Ambivalenz – hatte sie dieses Verhalten eines Mannes gegenüber einer Frau noch kurz zuvor kategorisch abgelehnt, scheint es für sie zu diesem Zeitpunkt legitim zu sein:

BEL	Venite, via, movetevi Non siate sì selvatico Andiamo a passeggiar.	
ACM	E dove mai mi strascichi? Ah che le braccia, e gli omeri Tu mi potrai slogar.	
	[...]	
BEL	Chi amante mio vuol essere A modo mio dee far.	
ACM	Con te, ragazza indocile Io temo d'impazzar.	
BEL e ACM a2	Vedete che le femmine Or veggo che le femmine Se daddover impegnano A modo lor degli uomini San l'indole cangiar.	(Belisa prende di nuovo Acmet per il braccio, e lo conduce via.)

(Il re Teodoro in Venezia, I/15)

⁸ Benedetto Croce, der Castis Literatur im Allgemeinen nicht besonders positiv gegenüberstand – er bezeichnete sie als „floschia, banale nella forma, senza fonte nerbo e senza delicata fantasia“, äußerte sich wie folgt über diese Passage: „Il comando lo ha lei: lei che conosce gli uomini e sa come si faccia a smontarli e farli discendere dal loro grado, dal loro costume, dalla potenza che credono di possedere, quando sono così ingenui d'essersi innamorati di lei e la stimano facile loro preda, essi che sono già preda sua, con la quale, sicura di se, può scherzare.“ Benedetto Croce: „Note sulla letteratura italiana del Settecento“, S. 37 bzw. S. 41, in: *Quaderni della storica* 3 (1947), S. 26–53.

In der zehnten Szene des zweiten Akts trifft das ungleiche Paar erneut aufeinander. Nachdem Acmet ihren Bruder Teodoro als einen „Re di commedia“ und „Sovranel ridicolo e Pigmeo“ bezeichnet hat, wirft Belisa ihm an den Kopf, dass dies allemal besser wäre, als ein toter oder abgesetzter König zu sein. Von dieser Aussage fühlt sich Acmet brüskiert und in seiner Ehre gekränkt, Belisa aber kontert geschickt und wendet ein, dass es völlig unmöglich wäre, Acmet Anstand und Manieren beizubringen. Um seine Dominanz wenigstens auf einer Ebene sichtbar zu machen, fährt Acmet daraufhin Taddeo an, er solle eine Gondel zur Ausfahrt auf dem Canal grande bereitmachen, um Belisa ihren Wunsch nach einer Ausfahrt zu erfüllen. Hier wird deutlich, dass er sich zwar Belisa unterordnet, ansonsten aber dominant und autoritär ist und noch immer einen Herrschaftsanspruch verfolgt. Bevor die beiden abfahren, bringt Acmet sein Verhalten gegenüber Taddeo und Belisa in der Arie „Tu servimi, e la mensa“ auf den Punkt:

ACM	Tu servimi, e la mensa	<i>(a Tad. con autorità.)</i>
	Ai cenni miei prepara;	
	Tu placati, tu pensa	<i>(a Bel. Affettuosa.)</i>
	Cara a serbarmi Amor.	
	Il mio voler intendi	<i>(a Tad. come sopra.)</i>
	Ed obbedir tu dei;	
	T'obbedirò, tu sei	<i>(a Bel. come sopra.)</i>
	L'arbitra del mio cor.	
	Nel commandar rammento	<i>(da se.)</i>
	Ch'io sono Acmet ancor.	
	E nell'amar mi sento	
	Umile, e servo ognor.	

(Il re Teodoro in Venezia, II/10)

In Belisa erkennt man die exakte Umkehrung der sentimentalischen Frauenfigur, die sich dem Mann unterwirft. Sie ist aufmüpfig und willensstark und weiß ihren Willen durchzusetzen, wie dies auch beim Serva-padrone-Typus der Fall ist. Im Gegensatz zur agierenden Serpina und ihren Epigonen reagiert Belisa allerdings auf Acmet's Avancen, die die Voraussetzung für ihr opportunistisches, eigennütziges Handeln darstellt: Ohne Acmet's Interesse an ihr könnte sie ihn nicht so ohne Weiteres um den Finger wickeln.

Ein sehr ähnliches Verhalten legt auch Memma gegenüber Cublai an den Tag. Dabei unterscheidet sich die Darstellung von Memma von derjenigen Belisa's in zwei Details. Einerseits entwickelt sich die Situation zwischen Belisa und Acmet im *Il re Teodoro in Venezia* erst im Laufe der Handlung, wohingegen sie im *Cublai, gran kan de' Tartari*

schon vor Beginn des ersten Akts besteht. Andererseits agiert Memma wesentlich aktiver als Belisa, die eher auf die sich ihr bietende Situation reagiert.⁹ Auch in diesem Fall ist es wieder eine europäische Frau, die einen exotischen Herrscher und dominanten Mann vorführt. Memma, die im Personenverzeichnis zusammen mit ihrem Ehemann Bozzzone schlicht als „viaggiatori europei“ beschrieben ist, treibt diese Entwicklung, die mit Belisa ihren Anfang genommen hat, auf die Spitze. Casti war der Überzeugung, dass „tutto il comico del Cublai consiste nel capriccio di Memma che bizzarramente valendo osi dell’ascendente preso in quel Tartaro principe“¹⁰ und beschrieb ihr Verhältnis im Vorwort wie folgt:

„Memma nelle frequenti conversazioni, che aveva con Cublai non lasciava di porgli in confronto l’ignoranza dei Mogolli, e la rozzezza e barbarie degli usi e costumanza loro colle gentili, e colte maniere degli Europei, e per divertir Lui e ad un tempo se stessa, capricciosa com’era, si mise in capo d’indurlo a montare la sua Corte all’Europea [...]“¹¹

Für Casti ging die Rolle deutlich über die einer Nebenfigur hinaus, wie er im gleichen Vorwort festhält:

„Non può pertanto al primo colpo d’occhio sfuggire all’avvedutezza dell’intelligente Lettore, esser Memma il principal personaggio, su di cui il Dramma s’appoggia. Ella domina l’animo fiero dell’orgoglioso Tartaro, ed ammorbidisce la ruvidezza, ne modera la stravaganza, ne frena i trasporti, l’assoggetta e l’accostuma la franca ingenuità delle sue correzioni, e se talvolta l’induce la bizzarria a secondare i suoi capricci, spesso ancora gl’inspira sentimenti equi ed umani, e lo riduce ai termini del dovere e della ragione.“¹²

⁹ Roberto Benaglia-Sangiorgi beschreibt treffend: „Memma è il personaggio centrale, e tutto il comico del dramma deriva dall’ascendente che ella gode su Cublai, il quale, terrore di tutti, si lascia invece guidare docilmente da lei come un bambino. Questo scaltro tipo d’avventuriera, che ricorda Belisa, sorella di Teodoro e favorite del sultano Acmet, è dipinta con straordinaria vivacità e naturalezza. È una figura presa dalla vita, un carattere che il Poeta ebbe probabilmente occasione di conoscere nelle tante peregrinazioni per le corti del mondo, e che egli rappresenta forse anche per il desiderio di deridere certi sovrani inetti a [sic] prepotenti, che, intransigenti con tutti, si lasciano poi dominare da personaggi secondari e magari volgari.“ Roberto Benaglia-Sangiorgi: „I melodrammi giocosi dell’abate Casti poeta cesareo“, S. 108–109, in: *Italica* 26/2 (1959), S. 101–126.

¹⁰ Brief von Giambattista Casti (Wien) an eine Altezza (o.O., vermutlich 1793), S. 772, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 769–773.

¹¹ *Argomento del Dramma intitolato il Cublai*, F-Pn Fonds Italien 1391, fol. 53^r–59^r, hier fol. 54^v–55^r bzw. als Edition des 1794 erschienenen Drucks Rudolph Angermüller: „Cublai“ (Fassung Casti)“, S. 162, in: Rudolph Angermüller / Elena Biggi Parodi (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 153–257. Zum *Argomento* vergl. Kapitel 5.1.2 Fn. 28 sowie zur Quellsituation des Cublai im Allgemeinen Kapitel 8.

¹² Angermüller: „Cublai“ (Fassung Casti)“, S. 165. Das handschriftliche *Argomento* weicht an dieser Stelle ab; die zitierte Passage ist hier nicht enthalten.

Wie bereits bemerkt ist es auch in diesem Fall ein außereuropäischer Mann, der von einer aufmüpfigen Europäerin vorgeführt wird; die Exotik ist hier also offenbar (immer noch) ein notwendiges Mittel, um eine solche Handlung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts überhaupt möglich erscheinen zu lassen.¹³ Der immer wiederkehrenden Verweise auf Komik und Humor scheinen Casti auch in Bezug auf Memma wichtig gewesen zu sein, wie man neben dem oben zitierten Briefausschnitt auch in der sechsten Szene aus einer Bemerkung von Bozzone gegenüber Timur herauslesen kann. Nachdem Timur den Europäer nach dem Wohlbefinden seiner Frau gefragt hat, bemerkt dieser:

BOZ Grazie: sta bene,
 E ha preso su Cublai tale ascendente
 Che quando sono insieme è una comedia
 Ne fa quel ch'ella vuol.
 [...]
 Allegra sempre, e pazza,
 Nè il mal umor l'ammazza.

 (*Cublai, gran kan de' Tartari, I/6*)

Noch mehr als bei Belisa wird bei Memma deutlich, dass ihr Verhalten zumindest teilweise in ihren Erfahrungen mit den Mächtigen begründet zu sein scheint. So gibt sie Alzima in ihrer Arie „Ascolta figlia cara“ Ratschläge für ein zufriedenes Leben und beendet dabei jede Strophe mit einem Sprichwort, das sie sich als Lebensmotto gewählt hat:

MEM Di tempo e signoria
 Non mi voglio pigliar malinconia.

 (*Cublai, gran kan de' Tartari, II/8*)

Nachdem Bozzone in der sechsten und siebten Szene bereits mehrfach von den Kapriolen seiner Frau berichtet hat, trifft sie bei ihrem ersten Auftritt in der achten Szene gleich mit Cublai zusammen. Die Szene ist mit Abstand die längste Einzelszene des Stücks und umfasst insgesamt 577 Takte, ist also ähnlich lang wie ein durchschnittliches Buffa-Finale. Den Beginn bildet Memmas Cavatina „Più dell'argento“, in der sie ihr Sprichwort aus II/8 in abge-

¹³ So schreibt Casti im *Argomento*: „Il tuono coraggioso e determinato e le franche maniere di costei tanto maggiore impressione fecero sull'animo di quel tartaro principe, quanto erano a lui del tutto nuove ed inusitate fra le Donne Asiatiche, ond'ella a poco a poco tal predominio acquistò sopra di lui che Egli, sì superbo e sì fiero con chiunque, divenuto era docile e sofferente con essa, a segno che più non sapeva alle di lei volontà contraddire.“ *Argomento del Dramma intitolato il Cublai*, fol. 54^v bzw. Angermüller: „Cublai“ (Fassung Casti)“, S. 162.

wandelter Form wiederholt und so auf die Grundstimmung der Szene einstimmt: Für sie ist Zufriedenheit und ein leichtes Herz wichtiger als alles Gold der Welt, und wer versuche, seine Situation zu verbessern, es aber nicht schaffe, sei daran selbst schuld. Das sich am Ende der Cavatina anschließende, spielerische „La ra la ra, m’empia il petto la gioia, // e la noia rimanga di fuor“ zeugt von Memmas optimistischer und lebensfroher Einstellung. Im Anschluss an Memmas Cavatina folgt ein längeres Rezitativ zwischen Memma und Bozzone, in der sich die beiden über Cublai unterhalten und in dessen Verlauf Bozzone feststellt, dass ganz Asien Memma viel zu verdanken habe, da sie durch ihre fortwährenden Kapriolen Cublai von neuen Eroberungen, Krieg, Leid und Unterdrückung abhalte:

MEM Non v'è dubbio ch'io sol trovato ho il modo
Di domar il suo orgoglio,
E fargli fare tutto quel ch'io voglio.
(*Cublai, gran kan de' Tartari*, I/8)

Nach einer kurzen Reprise der Cavatine hört Memma den im gleichen Zimmer auf einem Canapé liegenden Cublai laut schnarchen:

MEM Oh oh! questo è un po' forte (udendo Cub. russendo forte)
 La cottura è solenne a quel ch'io veggio.
 BOZ Lasciam che dorma, acciò non faccia peggio.
 MEM Or ci rimedio: olà!
 BOZ Lascialo in pace.
 MEM No.
 BOZ Ma perchè?
 Perchè così mi piace.
 (Cublai, gran kan de' Tartari, I/8)

Mit Memmas, Bozzones und Cublais Terzett „Olà Cublai, // scuotiti omai“ schließt sich eine der komischen Schlüsselstellen der Oper an:

MEM	Olà Cublai	<i>(scuotendolo)</i>
	Scuotiti omai	
	Destati muoviti	
	Levati su.	
BOZ	Lascialo vivere.	
MEM	Chetati tu.	
	Sorgi una volta	<i>(come sopra)</i>
	Guardami asolta	
CUB	Chi è di là? chi fu?	<i>(sonnacchioso)</i>
MEM	Muoviti.	<i>(come sopra)</i>
CUB	Chetati.	
MEM	Alzati.	
CUB	Lasciami.	
BOZ	Quest'è ridicola.	
MEM	Levati su.	

(Cublai, gran kan de' Tartari, I/8)

Nach vergeblichen Versuchen von Bozzone, seine Ehefrau von weiteren Schikanen abzubringen, gerät Cublai immer mehr in Rage. Dies hält Memma aber nicht davon ab, weiterhin ihren Willen durchzusetzen. Die folgende eingeschobene Bemerkung von Bozzone, „Scena più comica // mai non vi fu“, erinnert an die Kommentarfunktion von Sandrino in der vergleichbaren Szene zwischen Belisa und Acmet. Cublai bedroht Memma, die sich aber nicht einschüchtern lässt, den Khan weiterhin wachschüttelt und ihn schließlich an den Beinen vom Sofa herunterzieht. Dieser wendet sich an Bozzone, herrscht ihn an, seine Frau wieder unter Kontrolle zu bekommen, und droht, ihn zu erschlagen. Hier kann man eine weitere Parallele zu Acmet erkennen, der in einer ähnlich hilflosen Situation durch seine Befehle an Taddeo versucht, seine Kontrolle und Macht wenigstens teilweise zu erhalten. Nachdem es Memma am Ende des Terzetts gelingt, den sich heftig wehrenden Cublai vom Sofa zu ziehen, geht die Szene erneut in ein Rezitativ über. Als Cublai zugibt, keine Zeit für seinen Sohn zu haben, brüskiert ihn Memma erneut, bezichtigt ihn der Barbarei und weist Cublai darauf hin, welche Gefahr Posega für das Reich bedeutet. Weil sich Cublai aber nicht in seine Entscheidungen hineinreden lassen möchte, sich also Memmas Willen nicht beugt, etwas an der Situation zu ändern, attackiert Memma ihn scharf und führt dies in der folgenden Arie weiter aus. Im Gegensatz zur vorherigen physikalischen Konfrontation verläuft die Auseinandersetzung jetzt auf einer psychologischen Ebene:

MEM Solo l'adulazion teco è loquace,
 La verità da te s'asconde, e tace.

Col tuon sì feroce
Col guardo sì atroce
Con quella figura
Che mette paura,
Coi burberi tuoi
Modacci cattivi
Con cui tutti accogli,
Che sembran, che vogli,
Mangiarteli vivi,
Pretender tu poi
Da un labbro sincero
Il vero ascoltar?

(*Cublai, gran kan de' Tartari*, I/8)

Nach wenigen Takten eines kurzen orchesterbegleiteten Rezitativs, mit dem die Nummer ausläuft, geht die Szene wieder in ein normales Secco-Rezitativ über, in dem Memma Cublai dazu auffordert, sich für den Ball den Bart zu rasieren, und auch ein entsprechendes Gesetz für alle Tartaren zu erlassen: „Questa con tante barbe ognor sarebbe // una barbara corte“. Sie setzt ihn unter Druck: Wenn er nicht auf sie höre, würde sie den Ball absagen, woraufhin Cublai nachgibt, Memmas Forderungen zustimmt und sich zum ersten Finale in der siebzehnten Szene des ersten Akts den Bart auch abrasiert.

Im Gegensatz zu Memma und Belisa nimmt Gigi in *Cesare in Farmacusa* unter den Frauenfiguren eine Sonderstellung im Dramma eroicomico ein. Als Sklavin Cäsars und der Piraten, die sie gefangen genommen haben, ist sie in ihrem sozialen Rang die niedrigste der hier beschriebenen Frauenfiguren. Ihre Gestaltung folgt der grundsätzlichen dramaturgischen Konzeption des Werks, das unter den Drammi eroicomici durch ein Nebeneinander von Buffa- und Seria-Szenen und -Momenten auffällt. Gigi ist im Grunde eine reine Buffa-Rolle, eine paradigmatische Dienerinnenfigur, eine bis zu einem gewissen Grad kokette, pragmatische und gewitzte Frauenfigur, die unter den gegebenen Umständen das Beste aus ihrer Situation macht. Gemeinsam mit ihrem Geliebten Tullo, einem typischen Buffo caricato, bildet sie das Buffa-Paar des Dramma eroicomico, was an und für sich bereits unüblich ist. Dieses Paar ist aufgrund seiner eigenen Beziehungsdynamik und aufgrund er

Verwicklungen mit Tullos Nebenbuhlern Megistone und Nicanore für den größten Teil der Komik verantwortlich.¹⁴

Defranceschi schildert Gigi als eine selbstbewusste Frau, die die Brisanz ihrer Gefangennahme durch die Piraten erkennt und im Gegensatz zu ihrem Geliebten Tullo adäquat darauf reagiert, ihn immer wieder zu Zurückhaltung mahnt und dadurch das eigentliche zeitgenössische Rollenverhältnis umdreht, ohne aber mit den gesellschaftlichen Konventionen zu brechen:

MEG	Il tuo nome, schiavetta?	(a Gigi)
GIG	Gigi.	
TUL	Io mi chiamo Tullo.	
MEG	No'l chiesi.	(a Tullo bruscamente)
TUL	Ho prevenuta La domanda per atto di rispetto.	
MEG	Non lo curo saper.	(come sopra)
TUL	Sia per non detto.	
GIG	(Tullo, ci vuol politica; La circostanza è critica.)	(piano a Tullo)
NIC	E costui dunque?	(A Gigi, additando Tullo)
GIG	E' mio fratel carnale. Vel dissi pur: potreste dubitarne?	
TUL	(Tutti abbiamo una Madre, e siam di carne.)	(da se)
MEG	E venivi?	
TUL	Da Roma.	
MEG	Eh! taci tu. (Politica, mio ben!)	(con più forza) (piano a Tullo)
TUL	Non parlo più.	

(Cesare in *Farmacusa*, I/6)

Megistone macht Gigi im weiteren Verlauf deutliche Avancen („a genio mi vai“), die der leicht eifersüchtige Tullo mit der Bemerkung abtut, Gigi – die sich nun für Tullos Schwester ausgibt – interessiere sich nicht für Männer. Gigi hingegen reagiert intelligenter und erklärt Megistone, dass auch Nicanore ein Auge auf sie geworfen habe, um so einen Keil zwischen die beiden zu treiben:

¹⁴ John A. Rice: *Antonio Salieri and Viennese opera*, Chicago / London University of Chicago Press 1998, S. 588.

MEG	(Che sento! anch'ei..?)	
TUL	Ma lei...	
MEG		Taci, buffone!
NIC	(In quale inaspettato Ostacolo improvviso L'affetto mio s'intoppa!)	(da se)
GIG	(Politica, mio ben!)	(piano a Tullo)
TUL	(Eh! ne ho anche troppo.)	(a Gigi con espressione)
MEG	(Ei, già sposo a Termuti, Di togliermi costei potria pretendere?)	(da se)
GIG	(Giudizio, mio Diletto!)	(piano a Tullo)
TUL	(Eh! n'ho da vendere!)	(piano a Gigi)
	(Cesare in Farmacusa, I/6)	

Bis auf ihre an Tullo gerichteten Einwürfe, die sich in der achten Szene des ersten Akts wiederholen, bricht Gigi zwar nicht weiter mit den zeitgenössischen Geschlechterkonventionen, fällt aber aufgrund einer weiteren Eigenschaft in den Kreis der heroisch-komischen Frauen. In der dreizehnten Szene des zweiten Akts verkleidet sich Gigi als Pirat und nutzt damit ein typisches dramaturgisches Mittel der Opera buffa, um den Gefangenen Cäsar aus seiner Haft zu entführen. Laut Helen Geyer-Kiefl ist dies insbesondere in den späteren Wiener heroisch-komischen Opern ein beliebtes Motiv, so zum Beispiel in Schikaneders deutschsprachiger heroisch-komischer Oper *Der Königssohn von Ithaka* (Wien 1795).¹⁵ Aber auch frühere Wiener Drammi eroicomico enthalten Situationen, in denen der Held an seinen Herausforderungen scheitert und daraufhin durch eine Frau gerettet wird. Durch diese Deae ex machina wird das üblicherweise normativ männliche Heldentum kritisiert und die Problemlösungsfunktion in der Folge von einer Frau übernommen. Am offensichtlichsten wird dies bei den beiden Zauberinnen Melissa und Alcina, die im Gegensatz zur Sklavin Gigi nicht der Tradition der Opera buffa entspringen, sondern beide aus der Ritterwelt des *Orlando furioso* entnommen sind.

Im Personenregister sowohl des Wiener als auch des venezianischen Librettos von *Il cavaliere errante* ist Melissa nicht näher beschrieben. Die Art, wie Melissa denkt und handelt, wird aus ihrer selbstdarstellenden Cavatina „Se le donne fan del bene“ (II/4) deutlich. Auch Frauen können aus tugendhaften Motiven heraus handeln und aufgrund ihrer Liebe gute Taten vollbringen. Damit wird impliziert, dass sie den Männern in nichts nachstehen:

¹⁵ Helen Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper. Ca. 1770–1820*, Bd. 1, Tutzing: Schneider 1987 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 9), S. 117 Fn. 42.

MEL Se le donne fan del bene,
 Non è ogn'or per interesse,
 Per virtù lo fanno anch'esse,
 E talvolta per amor.
 (*Il cavaliere errante*, II/4)

Diese in der Cavatina geäußerte Einstellung unterstreicht Melissa im Laufe der Handlung wiederholt durch dementsprechende Taten. Zu Beginn der Oper sind Guido und sein Knappe Calotta auf der Suche nach Guidos entführter Geliebten Arsinda. Um sie zu finden, möchten sie Melissa um Rat bitten, haben aber beide Angst, ihre Grotte zu betreten. Nach reichlich Zögern treffen beide im prächtigen Tempel in der Grotte auf die Zauberin, die Guido und Calotta einen fliegenden Wagen zur Verfügung stellt, mit dem sie auf die Insel reisen können, auf der Stordilano Arsinda gefangen hält. Als sie sich Stordilanos Palast nähern, wird der Tag zur Nacht, woraufhin beide die Angst packt. Guido kann sich aber letztlich zusammenreißen und spornt Calotta zum Weitergehen an. Daraufhin verwandelt sich das Schloss in eine metallerne Festung, die von einem Ring aus Flammen umgeben ist. Jetzt packt auch Guido die nackte Angst, die er in einer Arie äußert; zum Glück des Helden schreitet nun aber Melissa ein, die mithilfe ihrer Zauberstimme Guido folgende Nachricht zukommen lässt, um die Rettung und damit Handlung nicht vorzeitig abbrechen zu lassen.

MEL Guido, Guido, son teco.
 Ombre son quelle torri, e invan paventi
 Quel foco, opra assai debole d'incanto.
 Apparenza è soltanto.
 Anzi perché tu veda, che non scotta,
 Vi salti dentro il tuo Scudier Calotta.
 (*Il cavaliere errante*, I/14)

Der Held und sein Diener wagen das Durchschreiten des Feuerkreises und kommen unverseht beim Schloss an, das sich danach wieder in den ursprünglichen Zustand verwandelt. Im zweiten Akt hilft Melissa den beiden erneut aus der Patsche. Nachdem im Finale des ersten Akts während des Kampfes zwischen Guido und Stordilano der auf der Seite seines Widersachers stehende Zauberer Ismene – Melissas dramaturgischer Gegenpart – die beiden Kämpfenden unvermittelt zu Steinstatuen verwandelt hat, entzaubert er sie wieder, wobei Guido seine Waffe verliert. Nach der oben bereits zitierten Cavatina „Se le donne fan del bene“ (II/4) beschließt Melissa, Guido sein Schwert wiederzubeschaffen, seinen Nachteil

dadurch wieder auszugleichen und mit ihrem Zauberstab gleichzeitig den Verstand der beiden wiederherzustellen:

MEL
 Dei ripieghi d'Ismeno
 Piacer mi prendo; e voglio
 Veder sin dove giunga il prosuntuoso.
 Ecco qui le lor armi
 Da me ricuperate.
 Se n' vengono ambedue. Con un sol tocco
 Di questa mia bacchetta
 Riavranno il lor cervello.
(Il cavaliere errante, II/4)

(Toglie dal Carro l'armi di Guido, e di Calotta, e le pone sopra un sedile.)

(Si ritira in disparte.)

Guido und Calotta finden in der folgenden Szene ihre Waffen und ihre Vernunft wieder, und der reisende Ritter macht sich auf, seine Geliebte aus Stordilanos Gefangenschaft zu befreien. Doch trotz Melissas Intervention ist der heroisch-komische Held immer noch nicht in der Lage, sich eigenständig gegen seine Widersacher durchzusetzen. Nachdem Guido Stordilano und Arsinda endlich gefunden hat, entsteht eine buffa-typische Verwechslungs- und Verkleidungsszene, in der Arsinda Stordilano für Guido und umgekehrt Guido für Stordilano hält, dem Werben ihres Entführers nachgibt und seinen Heiratsantrag annimmt. Nach längerem Hin und Her bleibt dem hilf- und ideenlosen Guido nichts mehr übrig als wieder einmal Melissa um Hilfe anzurufen, die die Situation für ihn erneut zu lösen weiß:

GUI Ah Melissa, Melissa! Ah perchè mai.
Non sapesti svelarmi un tradimento
Sì enorme, e sì impensato!
Godi, crudel. *(Per ferirsi.) (In questo momento
Melissa lo trattiene.)*

MEL Melissa è qui al tuo lato.
CAL Oh!
STOR (Diavolo!)
ARS Che miro!
ISM (Rotto è l'incanto.)
MEL Ismeno, Ismeno, il tuo potere omai
Nuocer più non potrà. Falsa apparenza
Inganna la tua Arsinda,
Stordilan per incanto Ella in te vede,
E Guido in Stordilano.

(A Guido.)

(leva il Capello di testa a Guido, e
l'Elmo a Stordilano rimettendo il
proprio ad ambedue.)

Con questo cambiamento in un'istante
Torna a ciascuno il proprio suo sembiante.

(*Il cavaliere errante*, II/12)

Melissa deckt nicht nur die Verwechslung und Verkleidung auf und führt Guido und Arsinda wieder zueinander, sondern besiegelt auch den Status quo und leitet die Hochzeit zwischen Guido und Arsinda ein, der Stordilano und Ismene tatenlos zusehen müssen:

MEL Non vi movete, o perfidi,
 O marmi diverrete.
 Si ad entrambi.
CAL Faccio io la funzione.
MEL Poi con diverso rito
 Guido, e Arsinda saran moglie, e marito.
 La man frattanto entrambi vi porgete.
 Giubili il Vostro core. E voi fremete.

(*Il cavaliere errante*, II/12)

Wie schon Melissa wird auch Alcina im *Orlando paladino* (1777 und 1782) um ihre Hilfe gebeten. Es ist allerdings nicht der männliche Hauptcharakter, der Alcinas Unterstützung sucht, sondern Angelica, die sie in der Auseinandersetzung mit Orlando gern auf ihrer Seite wüsste. In der dritten Szene des ersten Akts bringt Angelica ihre Sorgen um ihren Geliebten Medoro und ihre Furcht vor dem eifersüchtigen Orlando zum Ausdruck. Zu ihrer Unterstützung beschwört sie mit der Hilfe ihres magischen Buchs die Magierin Alcina, die prompt ihren Beistand zusagt:

ALC Non paventar:
 Io veglio in tua difesa, io ti sostengo
 Dall'ingiusto furor del forsennato.
 Nulla a lui gioverà d'esser fatato.

(*Orlando paladino*, I/3 (1777 und 1782))

Im Finale des ersten Akts kündigt sich Orlandos Eintreffen an, vor dem sich Pasquale und Eurilla, aber vor allem Medoro und Angelica fürchten. Aufgrund der bevorstehenden Bedrohung stellt Angelica am Ende der elften Szene die Frage in den Raum, wer ihr in dieser Situation zur Seite stehen könne („Stelle! Numi! In si strano periglio // Chi soccorso, chi aita mi da!“ (I/11)). Spätestens hier wird deutlich, dass sie dem anwesenden Medoro, um den sie sehr besorgt ist, eine wie auch immer geartete Lösung des Konflikts nicht zutraut, woraufhin

erneut Alcina, also eine Frau, einspringt. Nachdem die Zauberin in der zwölften Szene zuerst den kampfeswütigen Rodomonte in eine steinerne Statue verwandelt und die Gefahr eines Kampfes dadurch gebannt hat, stößt in der dreizehnten Szene auch der vor Eifersucht wahnsinnige und rasende Orlando zur Gruppe hinzu und bedroht nacheinander alle Anwesenden, ohne sie aber tatsächlich zu erkennen. Orlandos Auftritt löst in allen Anwesenden – bis auf Alcina – erneut große Furcht aus. Nachdem er wiederholt unter Drohungen nach dem Aufenthaltsort von Angelica gefragt hat, führt Angelica eine schnelle Lösung herbei und zaubert Orlando flugs in einen Käfig:

ORL	Dove, dove mai sarà? Tu il palesa, o quest'acciaro...	
ALC	Forsennato fermo là.	<i>(Orlando resta chiuso in una gabbia.)</i>

(Orlando paladino, I/13 (1777 und 1782))

Im zweiten Akt kontempliert Alcina die Situation und analysiert besonnen mögliche Lösungen. Sie ist die einzige Figur der Handlung, die einen kühlen Kopf bewahrt und darum überhaupt in der Lage ist, sich der Herausforderung von Orlandos Wahnsinn zu stellen:

ALC	D'Angelica le smanie, L'amorosi trasporti, Di Medoro la fuga, Il furor d'Orlando Potrebber caggionar vendetta, e morte. Si ripari allo scempio Si giunga alfin dell'opra, Inutili saran del Paladino Le minaccie, e i furori; D'Angelica gl'amori Renderò fortunate, E mentre disperata Andrà a gettarsi in grembo al mar spumante, Si ritrovi vicino al caro amante.	<i>(parte.)</i>

(Orlando paladino, II/6 (1777 und 1782))

In der folgenden Szene trifft die verzweifelte Angelica am Strand auf einem Stein sitzend ihren Geliebten Medoro wieder, und die beiden beschließen, so schnell wie möglich zu fliehen, um einer weiteren Konfrontation mit Orlando zu entgehen. Orlando jedoch entdeckt die beiden und droht damit, Medoro umzubringen. Auch hier tritt nicht etwa Medoro für

seine Geliebte ein, vielmehr ermöglicht auch an dieser Stelle die als Dea ex machina hinzutretende Alcina die Flucht des Paares:

ORL Mori fellow.
ALC Che tenti forsennato? *(Angelica e Medoro partono.)*
ORL Chi sei tu! qual'ardir, qual traccotanza?
ALC Conoscermi dovresti ora abbastanza.
ORL Lasciami scellerata.
ALC Fermati indegno core!
ORL (A detti di costei perdo il valore.)
 Arde il mio cor sdegno
 D'amor, di gelosia,
 E più cruda si fa la pena mia.
ALC Ti lascio, ma sovvenngati
 Di non seguir gl'amanti,
 Pensa, o ritorno qua fra pochi istanti.
 (Orlando paladino, II/9 (1777 und 1782))

Bereits in der Zeile „A detti di costei perdo il valore.“ deutet sich an, dass Orlando sich gerade von einer Frau gedemütigt fühlt. Dies wird in der zehnten Szene des zweiten Akts bestätigt, in der Orlando, allein zurückgeblieben, die Frage „E ad Orlando vietato // Sarà da vil Donzella // Di seguire il rival?“ äußert. Als er sich entschließt, den beiden Liebenden dennoch zu folgen, erscheint ihm ein Monster, was Orlando zur Arie „Cosa vedo! cosa sento!“¹⁶ veranlasst. Hier wird das übliche patriarchale Rollenbild zum Ausdruck gebracht, in dem die Frau sich eben nicht über den Mann erhebt und Dominanz über ihn ausübt.

In der dreizehnten Szene des zweiten Akts verwandelt Alcina Orlando wie bereits Rodomonte in der zwölften Szene des ersten Akts in eine Steinstatue, um seine Raserei zu unterbinden. Doch als sie ihn in eine Szene später zurückverwandelt, hat sich an der Situation grundsätzlich nichts geändert, so dass Alcina ihre Grotte einstürzen lässt und Orlando dadurch festsetzt. Zu Beginn des dritten Akts hat Alcina den schlafenden Orlando in die Unterwelt zum Fluss Lethe und zu Caronte gebracht. Auf Bitten Alcinas spielt der Fährmann auf seiner magischen Flöte, woraufhin Orlando aufwacht und von seinem Wahnsinn befreit ist.

Diese beiden Frauen, die Zauberinnen Melissa und Alcina, schreiten also genau dann ein, wenn der Rest der Handelnden vor unlösbaren Problemen steht. Orlando kann seinem ins Extreme gesteigerten Liebeswahn nicht alleine Herr werden und Medoro ist mit dem

¹⁶ Vergl. Kapitel 5.1.1.

Einstehen für seine Beziehung und dem Verteidigen seiner Liebsten überfordert, so dass Angelica nichts anderes übrigbleibt, als bei Alcina um Hilfe anzusuchen, die die Problematik durch Magie und Menschenkenntnis zu lösen weiß. Das gleiche gilt für Melissa, die aufgrund von Guidos Unzulänglichkeiten ebenfalls durch Zauberkraft für den Helden die Situation klären muss, so dass dieser wieder mit seiner Arsinda zusammen sein kann. Zwar sind die zwei Magierinnen selbstverständlich vor dem Hintergrund der Ritterepik zu interpretieren, ihre Funktion ist an dieser Stelle aber trotzdem im Zusammenhang der Wiener Drammi eroicomici zu bewerten: Wo Männer versagen, lösen Frauen ihre Probleme.

Die letzte Gruppe bilden Frauenfiguren, die sich durch männliche Attribute wie Mut, Kraft sowie latente Gewaltbereitschaft und Aggressivität auszeichnen. In *La secchia rapita* tritt beispielsweise die „Amazzone Guerriera“ Renoppia auf. Im Personenregister wird Renoppia aber auch durch die Relation zu einem Mann definiert, nämlich als „sua figlia“ des Modeneser Potestà Messer Lorenzo. Ihre Charakterisierung weicht jedoch drastisch von derjenigen einer höfischen oder adligen Frau oder Dienerin ab, wie man ihrer Selbstdarstellung in I/15 entnehmen kann, in der sie den Zwiespalt zwischen ihrer Wildheit und ihrer Liebe zum Ausdruck bringt:

REN	Per onor la guerra io bramo, Per amor desio la pace; Poi la Guerra mi dispiace, Poi la Pace aborro ancor. Varj sono i miei pensieri: Varj son gli affetti miei: Non comprendo, eterni Dei, Cosa Diavolo ho nel cor. (<i>La secchia rapita</i> , I/15)

Bereits hier wird deutlich, dass es sich bei der Wildheit um eine heroisch-komische Verzerrung des für die Seria typischen Konflikts zwischen Ehre und Liebe handelt, die im Damma eroicomico den Grundkonflikt vieler Handlungen bildet. Im Finale des ersten Akts wird dieser Eindruck durch die Parodie von Didones Arie „Son regina, e sono amante“¹⁷ verstärkt:

¹⁷ Vergl. Kapitel 1.1.

REN Son Guerriera, e sono Amante,
 E vo' far quel che vogl'io.
 Sulla destra, e sul cor mio
 Tutta io vo l'autorità.
 (*La secchia rapita*, I/16)

Ist Renoppias Charakterisierung noch gänzlich der Sphäre des Heroisch-Komischen beschrieben, so ist die Figur der Rodegonda, laut Personenregister „giovine fiera promessa in isposa a Ciaferro“, eine andere Ausprägung einer wilden Frauenrolle. Schon ihre Zuordnung zu Ciaferro, einem der korsischen Rebellenführer und „uomo d'indole feroce“, weist darauf hin, dass die beiden das Sinnbild des korsischen Freiheitsgeistes verkörpern und alles auf sich nehmen würden, um die Ehre des Vaterlands zu retten:

ROD e CIA a2 Dal giogo libera
 Corsica in noi
 Rimira i suoi
 Liberator.
 (*Teodoro in Corsica*, II/19)

Rodegonda dominiert ihren Ehemann also nicht, noch hilft sie ihm in schwierigen Situationen, sondern steht mehr oder weniger auf der gleichen Ebene und setzt sich mit ihm gemeinsam für die korsische Unabhängigkeit ein. Dass sie sich ihres einzigartigen Charakters durchaus bewusst ist, erfährt man in der zehnten Szene des ersten Akts, in der sie das erste Mal auf ihren zukünftigen König trifft:

TEO	La bella Rodegonda, il nostro aspetto Par che non tema almen.	(<i>con espressione.</i>)
ROD	Temer? si scorge Che straniero tu sei; se tal nol fossi Sapresti ben che mai Di Rodegonda in petto Timor non allignò.	
TEO	Bella fierrezza!	(<i>Contemplandola con</i>
BER	(Canhero, con costei V'è poco da scherzar.)	<i>compiacenza.</i>)
ROD	Ei non è strano: Se il mio caratter non conosci appieno, Giusto è però che te lo spieghi almeno.	

ROD È ver che a nascer donna
 Mi condannar le stelle,
 Ma non di donna imbelle
 Mi dieron l'alma ancor.
 Cingo femmina gonna
 Sol per costume ed uso,
 E alla conocchia, al fuso
 Non m'avvili il cor.
 Alla fatica, all'armi,
 Fin da primi anni avvezza,
 La femminil mollezza
 Odio e l'insulso amor.
 Da me ragion so farmi,
 Se soffro torti e oltraggio,
 E di viril coraggio
 Pieno mi sento il cor.
 So che altra femmina
 Di simil pasta
 Forse non v'è.
 Se strana è l'indole
 Solo mi basta
 Che piaccia a me.

(Teodoro in Corsica, I/10)

Rodegonda sieht sich selbst also als untypische Frau, die abseits ihres biologischen Geschlechts wenig weibliche Charakterzüge hat. Sie trägt Kleider nur, weil Frauen eben Kleider tragen, macht keine Hausarbeiten, übt sich seit jungen Jahren im Kampf, verabscheut die Weichheit anderer Frauen und weiß sich ob ihres „männlichen Muts“ in schwierigen Situationen durchzusetzen. Es ist dieses reflektierte Bewusstsein, anders als die meisten Frauen zu sein, dass sie zu einem außergewöhnlichen Charakter macht und sie gerade deswegen von der typischen Frauenfigur der Oper des späten 18. Jahrhunderts absetzt.

Ihre Selbstdarstellung wird im Laufe der Handlung immer wieder durch Aktionen unterstrichen. In der neunten Szene des ersten Akts überrascht Rodegonda ihre Schwester und deren Geliebten, den genuesischen Botschafter Pinello, den sie für einen Dieb oder Spion hält. Pinello will fliehen, Rodegonda hält ihn jedoch auf und bedroht ihn mit einem Dolch, Elisa kann aber Schlimmeres verhindern, woraufhin Pinello daraufhin kurzerhand aus dem Fenster springt. Die aufgebrachte Rodegonda springt ihm hinterher, um ihn festzusetzen, kehrt allerdings erfolglos zurück:

Invan tentai
Raggiungerlo, punirlo: il malandrino
Fu di me più veloce, e scavalcando
Il muro del giardin fuggì, disparve
E si sottrasse all'ira mia.
(*Teodoro in Corsica*, I/9)

In der sechsten Szene des zweiten Akts teilt Gafforio seiner Tochter mit, er habe mit dem neuen König vereinbart, dass Rodegonda Teodoro und Elisa Bertaccio heiraten solle. Anstatt sich in ihre zukünftige Rolle zu fügen, widerspricht sie ihrem Vater. Als Gafforio daraufhin zu drastischen Maßnahmen greift und beide Töchter einsperren lassen will, wehrt sich Rodegonda mit allen Mitteln:

GAF Ah, scellerata!
Minacci ancor? che tosto
Si disarmi colei. *(ai suoi sgherri.)*

ROD Se osano, il fio ne pagheran costoro.

GAF Il cenno mio
Tosto eseguite, e non si ascolti.

ROD Indietro,
Indietro, vil canaglia. *(difendendosi dai sgherri.)*

ELI Ah padre! ah, Rodegonda! io manco, io moro. *(sviene e vien condotta
via da due sgherri.)*

GAF Alla torre, alla torre!

ROD Ah, se dell'armi
Vi riuscì privarmi
L'intrepidezza mia m'è ancor rimasta,
E per farvi tremar questo sol basta.

ROD Lungi, indegni, scostatevi: io stessa
Con piè franco, con anima forte
So di morte i perigli incontrar.
Vado sì, ma tu padre inumano
Tenti invano quest'alma espugnar.
(Teodoro in Corsica, II/6)

Rodegonda kann an dieser Stelle als das genaue Gegenteil der sentimental Frauenrolle des ausgehenden 18. Jahrhunderts interpretiert werden, die nicht in ihr Schicksal fügt, sondern sich sogar gewaltsam gegen die ihr widerfahrende Ungerechtigkeit zur Wehr setzt. In beiden Manuskripten des Librettos ist an dieser Stelle folgende Szenenanweisung enthalten, die die während der Szene stattfindende Aktion beschreibt:

„I sgherri vanno addosso a Rodegonda, che si difende disperatamente, ma finalmente vien sopraffatta dal numero, le cade il ferro di mano e vien disarmata; i sgherri vogliono allora arrestarla, ma ella li respinge, e dopo l'aria entra circondata dai medesimi.“¹⁸

Auch in ihrer Gefangenschaft im Turm gibt sie nicht auf und fügt sich folgsam in ihr Schicksal, sondern besinnt sich auf die männlichen Eigenschaften ihres Charakters: „Chi ha in sen coraggio e speme // Non è infelice ancor.“ (II/14), was sie ihrer Schwester als guten Rat an die Hand gibt. Ihr Mut und ihre Zuversicht sind auch nicht vergebens, denn nur wenig später wird sie von Ciaferro und seinen Rebellen aus dem Turm befreit. Auch wenn diese Befreiungsaktion im weitesten Sinne an die klassischen Märchengeschichten erinnert und so Assoziationen zur Rettung einer hilflosen Frau durch einen tapferen Helden hervorruft,¹⁹ so können die beiden im Verlauf des zweiten Akts Teodoro zur Flucht bewegen und sind damit für das Dénouement verantwortlich.

In diesen drei unterschiedlichen Gruppen von Frauenfiguren kommt in begrenztem Ausmaß eine „Utopie des sozialen Ausgleichs“²⁰ zum Tragen, die auf eine gewisse Art gar nicht mehr so utopisch wirkt. Diese Frauenrollen fallen durch Aneignung von archetypisch männlichen Charakterzügen auf und brechen dadurch mit dem sozialen Konsens des Patriarchats und der virilen Dominanz. Sie verkehren, zumindest temporär und bis zu einem gewissen Grad, die gängigen Darstellungen der Männlichkeit und Weiblichkeit, nach der Männer mutig, kräftig, dominant, besonnen und rational und Frauen ängstlich, schwach, friedfertig, duldsam, impulsiv, wankelmütig und irrational sind. Im Wiener Drame eroico-comico lösen Frauen die Probleme der Männer und brechen damit die typischen Charaktereigenschaften gängiger Rollenverteilungen auf. Das „Uncrowning the King“²¹ wird hier also mit einem Hinterfragen der männlichen Hegemonie vermischt.

Im Fall von Belisa und Memma war diese Art Darstellung von Frauenfiguren aber nur unter bestimmten Voraussetzungen möglich, da sich in den Jahren, in denen das Drame eroico-comico in Wien florierte, die soziale Ordnung der Geschlechter und deren Darstellung auf der Opernbühne nicht wesentlich verändert hatte. In *Il re Teodoro in Venezia* und *Cublai*,

¹⁸ *Teodoro in Corsica*, II/6.

¹⁹ Gérard Loubinoux: „L’impasse castiana: Un tentativo problematico di rinnovamento del libretto“, S. 181, in: Maria Teresa Muraro (Hrsg.): *I vicini di Mozart*. Bd. 1: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, Florenz: Olschki 1989, S. 173–184.

²⁰ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. X.

²¹ So benennt Mary Hunter eines ihrer Unterkapitel im Kapitel „Chapter Three: Opera Buffa’s Social Reversals“. Siehe Hunter: *The Culture of Opera buffa in Mozart’s Vienna*, S. 73–78.

gran kan de' Tartari sind es denn auch „nur“ die heroisch-komischen außereuropäischen Männer, gegen die europäische Frauen aufbegehren und sich durchsetzen; gegen die Männer vom eigenen Kontinent wird in beiden Werken hingegen keine Emanzipation vorangetrieben – dies hätte auch gegen die geltenden Zensurbestimmungen²² verstoßen. Hier äußert sich also weniger die Kritik an einem hegemonialen Patriarchat, sondern vielmehr an einer wilden und unzivilisierten Kultur und an Herrschern, die das Land mit Krieg und Leid überziehen oder nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht sind, wie sie im *Dramma eroicomico* so oft thematisiert wird.

²² Vergl. Kapitel 8.1.

5.3 ZWISCHEN HELD UND ANTIHELD: DIE DARSTELLUNG DES HEROISCH-KOMISCHEN HELDENTYPUS IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

„BOZZONE: ‚Questa, Memma, è una prova // che in privato gli Eroi // son uomin come noi.‘
MEMMA: ‚Oh sì! eroi... eroi... cotesti eroi // mi fan rider assai.‘“
Cublai, gran kan de' Tartari (I/8)

In der Opera seria bildet der Held im Regelfall das Zentrum der Aktion, des Konflikts und der Besetzung. Für gewöhnlich ist er ein durchweg positiv konnotierter Repräsentant und Vermittler moralischer und sozialer Werte, der im Laufe der Handlung gegen innere und äußere Konflikte bestehen muss. Wesentliche Eigenschaften dieser Heldenfigur sind Idealismus, Vernunft, Ethos und Tatkraft, die ihn alle am Ende zum Erfolg verhelfen, und die ihn dem Publikum und dem Auftraggeber gegenüber, als dessen Repräsentation der Bühnenheld konzipiert wurde, als moralisches Vorbild erscheinen lassen. Die Reduktion des Helden zum Menschen, die im Drama der Aufklärung vorangetrieben wurde, entidealisiert dessen Mythos durch Aufzeigen seiner Schwächen, die ihn als Inbegriff tugendhaften Verhaltens delegitimieren und ihn zum Antihelden transformieren. Während der Regelheld durch seine Idealhaftigkeit zur Identifikation einlädt, so sind es beim Antihelden dessen Menschlichkeit und Schwäche, die im Spiegel des Bühnengeschehens gezeigt werden. Die Unzulänglichkeiten in der Darstellung des Antihelden führen den traditionellen Heldenbegriff ad absurdum und evozieren Irritation und Belustigung beim Publikum.

Der heroisch-komische Heldentypus des *Dramma eroicomico* ist auf eine gewisse Art eben jener Antiheld, oder noch präziser, eine spezielle, ein komisches Zerrbild des klassischen *Seria*-Helden verkörpernde Unterart des Antihelden. Der heroisch-komische Heldentypus bricht aber nicht uneingeschränkt und unkontrolliert mit der Heldendarstellung der Opera seria, sondern bleibt wie die komische Autoritätsperson des *Dramma giocoso per musica* trotz allem bis zu einem gewissen Grad konventionell. Dies wurde bereits von Helen Geyer-Kiefl hervorgehoben, die in ihrer Abhandlung *Die heroisch-komische Oper* die aus ihrer Sicht zwei zentralen Bedeutungen des Begriffs „eroicomico“ erläutert, nämlich „die parodistische Attacke auf die opera seria und der durch den Dichter und sein Werk repräsentierte neue Heldentyp französischer Art, der am Ende ungebrochen aus den Zwistigkeiten

hervorgeht, obwohl er vorher sehr viel Schwäche gezeigt hat.“¹. Vor dem Hintergrund der sukzessiven Auflösung der traditionellen, schematischen Charaktertypen² wird also eine gewisse Menschlichkeit des heroisch-komischen Heldentypus konstatiert. In diesem Punkt überschneidet sich der heroisch-komische Held also tatsächlich mit dem Antihelden.

Geyer-Kiefl betont darüber hinaus, dass die „neue Art der Charakterzeichnung [...] im Ideengut der Aufklärung [wurzelt], die eine Zerrüttung der hierarchischen Ordnung zum Ziel hat.“³ In der Tat wurden aber schon in der Renaissance Brüche mit der Ästhetik der Herrscherrepräsentanz und der Heroik vollzogen. So weist beispielsweise Bachtin in seiner fundamentalen Arbeit über das Konzept der Karnevalisierung darauf hin, dass bereits bei François Rabelais Autoritätsfiguren kritisch hinterfragt und ironisiert dargestellt wurden:

„In diesem Motivsystem *ist der König der Narr*. Er wird zuerst vom ganzen Volk gewählt und dann, wenn die Zeit seiner Herrschaft abgelaufen ist, *vom ganzen Volk ausgelacht*, beschimpft und geschlagen; heute noch werden in der Butterwoche die Stroh puppe (der ‚heitere Popanz‘) des ‚abtretenden Winters‘ oder zu Neujahr das ‚alte Jahr‘ ausgelacht, geschlagen, zerrissen, angesteckt oder ertränkt. Wurde der Narr zuerst als König *ausstaffiert*, so *zieht* man ihn nach Ablauf der Herrschaftszeit erneut *um*, ‚travestiert‘ ihn in ein Narrenkleid. Beschimpfungen und Schläge entsprechen dieser Umkleidung oder Metamorphose, sie zeigen uns das andere, das wahre Gesicht des beschimpften, reißen ihm den Schmuck und die Maske herunter, *enthronen* den König.“⁴

Wie in Kapitel 2.2 bereits ausführlich erörtert wurde, hat sich auch das literarische Phänomen des heroisch-komischen Helden bereits in der Antike in der *Batrachomyomachia* herausgebildet und in der Renaissance weiter verfestigt.⁵ Aber auch wenn die systematische Dekonstruktion der Heldenfigur per se keinesfalls bloße Folge oder Ausdruck der Aufklärung ist, muss die Entwicklung des heroisch-komischen Heldentypus‘ in der Oper als Aspekt einer kritischen Auseinandersetzung mit Metastasios Ästhetik und Dramaturgie dennoch mit der Spätaufklärung in Verbindung gebracht werden. Die im Drama eroico-comico vonstattengehende komische Auseinandersetzung und intertextuelle Dekonstruktion

¹ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 23.

² Vergl. Kapitel 5.1.

³ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 24.

⁴ Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 239. Vertiefend dazu vergl. Kapitel 5 „Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur“ in Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Hanser 1969, S. 47–60. Bachtin hätte vielleicht auch Giovanni Battista Marino als Beispiel heranziehen können, dessen *L'Adone* ebenfalls mit der archetypischen Darstellung der Heroik bricht. Auf den Aspekt der Karnevalisierung wird später noch im Detail einzugehen sein. Der Kursivsatz folgt dem Original.

⁵ Vergl. Kapitel 2.2.

verlief zeitlich parallel zur Erneuerung und Diversifizierung der Opera seria als solcher, die immer mehr Elemente des Dramea giocoso per musica übernahm, die zeitgleich aber auch von der zeitgenössischen (italienischen) Tragödie mit ihrem sukzessiven Verzicht aufs Liete fine und der zunehmenden Darstellung des Helden als tragischer Figur beeinflusst wurde⁶ und sich sukzessive immer mehr von der metastasianischen Ästhetik entfernte.

Im Dramea eroicomico manifestiert sich der Widerspruch zum metastasianischen Opernparadigma in der Gestaltung des heroisch-komischen Helden, der sich vor allem in zwei Aspekten maßgeblich von speziell dem metastasianischen Helden unterscheidet. Der tragische metastasianische Held hat mit durch äußere Entwicklungen bedingten inneren Konflikten zu kämpfen, geht aber am Ende aufgrund seiner Charakterzüge ungebrochen aus diesen Herausforderungen hinaus.⁷ Der heroisch-komische Held muss häufig ähnliche Schwierigkeiten bewältigen, die Charakterstärken des metastasianischen Helden sind bei ihm aber zu Charakterschwächen verkehrt, und er scheitert entweder aufgrund fehlender Heldenhaftigkeit an sich selbst oder reagiert aufgrund seiner völlig unrealistischen Selbstwahrnehmung komplett über. Anstelle des für Helden symptomatischen Muts treten entweder Hochmut oder Ängstlichkeit. Überträgt man dies auf Genettes Intertextualitätsmodell,⁸ so bewegt sich der heroisch-komische Held im Bereich des satirischen Hypertexts und hier insbesondere in denjenigen Bereichen, die Genette als Travestie und Persiflage bezeichnet. Der Stil des Ausdrucks des Helden wird hier also transformiert, ohne dabei seine inhaltliche Konzeption grundsätzlich anzutasten: Der Held bleibt im Grunde immer noch Held, weicht aber stilistisch vom Original ab.

Der erste Heldentyp zeichnet sich durch fehlenden Mut beziehungsweise übertriebene Ängstlichkeit aus, die zwar grundsätzlich auch ein zentrales und wiederkehrendes Charaktermerkmal der Dienerfigur ist, im Wiener Dramea eroicomico aber auch sozial höherstehende Rollen und Heldenfiguren betrifft. Ein erstes Beispiel bildet der Conte della Rocca Culagna in *La secchia rapita*, der bereits während seines ersten Auftritts in der

⁶ Tragisch ist hier in dem Kontext eines tragischen Ausgangs zu verstehen. Siehe hierzu beispielsweise Klaus Hortschansky: „Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts“, in: Ders. (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*. Hamburg / Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991, S. 233–253; Andrea Chegai: *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*. Florenz: Le lettere 1998 oder Rudolph Angermüller: „Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos“, in: Lippmann, Friedrich (Hrsg.): *Colloquium ‚Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden‘ (Rom 1978)*, Laaber: Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 193–236.

⁷ Siehe zum Beispiel Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a.M.: Insel 2000, S. 114–134.

⁸ Vergl. hierzu Kapitel 2.1.1.

zweiten Szene des ersten Akts zugibt, von dem Kampfgeschrei der Bologneser derart verängstigt gewesen zu sein, dass er sich zurückzog, als Manfredi und seine Truppen den Gegenangriff auf Bologna führten und den Eimer erbeuteten. Nachdem seine Ängstlichkeit und sein fehlender Mut im ersten Akt in zahlreichen Situationen immer wieder unterstrichen wurde, versucht er im Verlauf der dritten, neunten und elften Szene des zweiten Akts, seine Frau Gherarda zugunsten der von ihm verehrten Renoppia mit einem vergifteten Getränk aus dem Weg zu schaffen und stellt dadurch seine moralische Integrität erneut in Frage. Nachdem Lorenzo von dem Mordversuch erfahren hat, ordnet er einen Zweikampf zwischen dem Conte und Renoppias Geliebten, dem Bologneser Arzt Titta, an. Die Reaktion des Conte im Zweikampf spricht für seine Geisteshaltung:

TIT	Adesso a noi. Muoviti.	<i>(al Conte.)</i>
CON	(Ohimè! Ci sono.)	
TIT	Presto, presto.	
CON	Aspettate almeno il suono.	
LOR	Suonate.	<i>(ai Trombettieri.)</i>
TIT	Or ti difendi.	<i>(minacciosi gli va incontro.)</i>
CON	Sangue! Sangue! Soccorso? Ahi! Son piegato!	<i>(appena giunto vicino a Titta si getta per terra.)</i>
LOR	Titta ferma.	
TIT	Se ancor non l'ho toccato.	
CON	Ajuto, ajuto! Io moro!	

(La secchia rapita, III/9)

Man könnte an dieser Stelle einwenden, der Conte della Rocca Culagna sei nicht der zentrale heroisch-komische Held der Oper, sondern durch den Mordversuch an seiner Frau im Grunde vielmehr der heroisch-komische Antagonist. Sein übertrieben ängstliches Verhalten im Kampf ist aber dennoch typisch für die Konzeption des ersten Typus der heroisch-komischen Heldenfigur, deren erstes Beispiel im Wiener Drame eroicomico er bildet. Sein Verhalten entdeckt man wenige Jahre später auch bei Medoro, der sich vor jeglicher Auseinandersetzung mit Orlando fürchtet und diese um jeden Preis vermeiden will. Wie bereits in der vierten Szene des ersten Akts deutlich wird, ist der Sarazenenkrieger in der Wiener Version von 1777 noch mehr als in der Eszterháza-Version von 1782 durch Passivität charakterisiert. Nachdem er Angelica von Eurillas Begegnung mit Orlandos Knappen Pasquale berichtet hat, erwidert ihm seine Geliebte, Alcina werde die beiden schon verteidigen und Medoro solle sich lieber verstecken. In der überarbeiteten Version aus dem Jahr 1782 hingegen schlägt er selbst vor, abzureisen, um Angelica nicht zu gefährden und unter-

mauert in der Parodiearie „Parto. Ma oh Dio. Non posso.“ (I/4) seine Unfähigkeit, sich aktiv für seine Geliebte zu entscheiden und ihr, wie man es von einem Krieger erwarten würde, in der Auseinandersetzung mit dem verrückt gewordenen Orlando zur Seite zu stehen. In der 1777 in Wien gespielten Fassung zeigt sich Medoro in der Arie „A me parla il timore“ (II/3) als Angsthase, nachdem ihm Eurilla zusteckt, dass sich ein Krieger nähert und er sich lieber verstecken solle; in Eszterháza drückt er fünf Jahre später sogar seinen Todeswunsch aus: „Lasciami in pace, lasciami in libertà // Cerco la morte, e morte non ritrovo. // Voglio fuggire, e scampo più non trovo.“, anstatt Angelica zur Seite zu stehen, die sogar Szepter und Reich für ihn aufgeben würde (II/8).

Aber auch wenn Medoro nicht dem Idealbild des Seria-Liebhabers entspricht und gewisse Tendenzen des Antihelden aufweist, ist auch er kein typisch heroisch-komischer Held wie beispielsweise Guido, dem Protagonisten aus *Il cavaliere errante*, den sein Streben nach der Befreiung seiner Geliebten Arsinda aus der Gewalt seines Widersachers Stordilano immer wieder in Situationen bringt, in denen seine Rittertugenden und sein Charakter geprüft werden. Anstatt sich dabei auf seine ritterlichen Tugenden und Stärken zu verlassen und die vor ihm liegenden Herausforderungen mutig anzugehen, scheitert er immer wieder an seiner Furcht und kapituliert vor den Widrigkeiten. Seine Unfähigkeit, sich seinem Stand angemessen zu verhalten, wird durch die Zauberin Melissa kompensiert, die als Dea ex machina auftritt und Guido wiederholt mithilfe magischer Tricks Hilfestellung leistet und ohne die Arsindas Rettung nicht möglich wäre. Guidos Konfusion und Ängstlichkeit zeigt sich bereits bei seinem ersten Auftritt in der Introduction, die mit folgendem, für Guidos Selbstverständnis beispielhaften Vierzeiler beginnt:

GUI Fra l'orror, che spira intorno,
 Par ch'io sento il cor mancarmi,
 Or che all'antro vo accostarmi
 Sento il piede vacillar.
 (*Il cavaliere errante*, I/1)

Nachdem er trotz seiner Verunsicherung die Prüfung bestanden hat, den von Melissa beschworenen Geistern entgegenzutreten und nun über Arsindas Aufenthaltsort informiert ist, fliegen Ritter und Knappe auf einem magischen Karren auf Stordilanos Insel, wo sich Guido der nächsten Herausforderung stellen muss. Als Guido und Calotta sich dem Schloss nähern, wird der Tag zur Nacht und verwandelt sich das Schloss in eine von Flammen umgebende schwarze Festung. Daraufhin bekommt es nicht nur Calotta, sondern auch sein

Herr mit der Angst zu tun, so dass erneut Melissa einschreiten muss, um die Situation für Guido zu retten.

Das Paradigma des ängstlichen Helden wird in *Palmira, regina di Persia* mit dem ägyptischen Prinzen Alderano auf die Spitze getrieben. Bereits in der zweiten Szene des ersten Akts äußert Alderano seine Besorgnis, sich dem ganz Persien bedrohenden Monster im Kampf zu stellen, das er für Palmiras Hand besiegen muss. In der folgenden Szene kontrastiert sein Verhalten mit dem seines wesentlich heldenhafteren Rivalen Oronte, mit dem es beinahe zum Zweikampf kommt („Ei non temo alcun. Di tutti io temo.“ I/4). Im anschließenden Duett zwischen Oronte und Alderano erfährt man mehr über den Charakter des Ägypters:

ALD (Sentir vorrei nel core
 Egual guerriero sprone,
 Ma chi nacque poltrone
 More poltrone ancor.)
 (*Palmira, regina di Persia*, I/3)

Alderanos für den heroisch-komischen Helden typische Verhaltensmuster, seine Schwäche ‚ad spectatores‘ auszudrücken, durchzieht das gesamte Libretto, wobei in diesem Fall bis zum Handlungsende nicht klar ist, wie sich seine Angst letztlich auf sein Verhalten auswirken wird. Am Ende des ersten Finales zeigt sich Alderano in Betracht des nahenden Kampfes gegen das Monster jedoch noch bis zu einem gewissen Grad zuversichtlich:

ALD Di mille idee son pieno,
 E gran paura ho in seno,
 Ma quel che oprare io m’abbia
 Fra me risolsi già.
 (*Palmira, regina di Persia*, I/11)

Einer der Haupthandlungsstränge im zweiten Akt bildet die Auseinandersetzung der Helden darüber, wer von den drei Prinzen als erstes gegen das Monster antreten darf. Es verwundert nicht, dass Alderano, der in der ersten Szene des zweiten Akts noch versucht, sich ganz vor dem Kampf zu drücken, nicht besonders darauf erpicht ist, den Anfang zu machen. Alderanos mangelnde Heldenhaftigkeit, seine Faulheit in der körperlichen Auseinandersetzung und sein fehlender Mut werden in dieser Szene aufs Eindrücklichste sichtbar, als der ägyptische Prinz versucht, den Hohepriester davon zu überzeugen, ihn von der Herausforderung auszu-

nehmen. Nachdem sich der Hohepriester weigert und das Los entschieden hat, dass Alderano als Erster zu kämpfen habe, ergreift der feige Held zu Beginn des Kampfes im Finale des zweiten Akts die Flucht und entzieht sich der Prüfung. Der Chor von Palmiras Damen bedenkt ihn daraufhin mit einem harten Kommentar und lacht ihn aus:

CORO Ah! ah! L'Eroe d'Egitto
 È l'Eroe della viltà;
 Gettò l'asta, e dal conflitto
 Fugge a gambe ah! ah! ah!
 (*Palmira, regina di Persia*, II/8)

Neben der Darstellung ‚ad specatores‘ ist diese Kommentarfunktion ein wichtiges stilistisches und wiederkehrendes Mittel in der Ausgestaltung beider Typen des heroisch-komischen Helden, der durch die Reflektion dritter auch dem Publikum in seiner Fehlbarkeit vorgeführt wird. Diese Kommentarfunktion entspricht im weitesten Sinne derjenigen des Chors in der griechischen Tragödie, zu deren Hauptfunktion Eco schreibt, sie wäre „precicely to describe and to impose the majesty of the rule that the hero is on the verge of breaking“, ⁹ nur dass der Held in diesem Fall nicht klassisch-tragisch ist.

Der zweite Typus des heroisch-komischen Helden ist das genaue Gegenteil des soeben beschriebenen, nämlich alles andere als ängstlich, wie man aus Rodomontes Aussage beispielhaft entnehmen kann: „È viltà ch'un eroe abbia paura.“ (*Orlando paladino* (1777), II/12)¹⁰. Er ist aber nicht so sehr durch die bloße Abwesenheit von Angst als vielmehr durch seinen Hang zur Selbstüberschätzung gekennzeichnet, der als drastische Steigerung und Überspitzung seiner Tapferkeit zu interpretieren ist. Aufgrund fehlender Affektkontrolle neigt dieser Typus zu hochmütigem bis aggressiv-dominantem Auftreten und karikiert damit den für das Heldentum wichtigen Mut. Es ist genau diese Hybris, die letzten Endes mit dem moralischen Wertesystem des rechtschaffenen Helden oder Potentaten bricht und diesen lächerlich erscheinen lässt. Paradigmatisch für die egozentrische, fast schon narzisstische Selbstwahrnehmung dieses zweiten heroisch-komischen Typus ist Rodomontes erste Arie die sich durch alle Versionen des Librettos zieht:

⁹ Umberto Eco: „Frames of comic ‚freedom‘“, S. 4, in: Thomas A. Sebeok (Hrsg.): *Carnival!*, Berlin u.a. Mouton 1984, S. 1–10.

¹⁰ Ein weiteres Beispiel zur Vergegenwärtigung des Unterschieds ist, dass Rodomonte im Gegensatz zu Guido keine Angst vor den Geistern hat, sondern sich ihnen offensiv gegenüberstellt: „Spettri larve, Ombre vagante // Che d'intorno a me girate, // Rodomonte rispettate, // O pentirvene farà.“ (*Orlando paladino* (1777), II/14.)

ROD Temerario! Senti e trema
 Sono il Re di Barbaria
 E il valor dell'alma mia
 S'ode ovunque rimbombar.
 Mostri orribili e giganti
 Fatti o a pezzi come offelle
 Più che in ciel non vi son stelle
 O vi sono arene in mar.
 (*Orlando paladino* I/2 (1777))

Wie der ängstliche heroisch-komische Held zieht sich auch der aggressiv-dominante heroisch-komische Held durch das gesamte Repertoire; weitere Beispiele sind Cublai, Acmet, Ferraù, Ciaferro und Oronte, die sich alle für überdurchschnittlich heldenhaft, stark und mutig halten. Nicht nur äußern sie ihre vermeintliche Überlegenheit immer wieder, sie versuchen auch durchgängig, sich vermittels ihrer physischen Eigenschaften einen Vorteil zu schaffen und treten dementsprechend präpotent, dominant und aggressiv auf.¹¹ Ein weiteres durchgehendes Merkmal dieser Gruppe ist die hohe soziale Stellung, die eigentlich ein gewisses Maß an Selbstkontrolle suggerieren würde: Rodomonte und Cublai sind Staatsoberhäupter Algeriens respektive des mongolischen Reichs, Acmet ist ein ehemaliger osmanischer Sultan, Oronte ein skythischer Prinz, Ferraù ein Paladin der Sarazenen und Ciaferro einer der Rebellenführer. Trotzdem drohen sie immer wieder mit Gewalt, wenn andere sich nicht ihrem Willen fügen. Cublai beispielsweise gibt im Finale des ersten Akts die Anweisung, dass sich alle männlichen Tartaren den Bart zu rasieren haben. Dies stößt auf nicht viel Zuspruch, so dass der Khan die Notwendigkeit verspürt, allen denjenigen Gewalt anzudrohen, die sich seinen Befehlen widersetzen:

CUB Se v'è chi resista
 Dovrasseglì a vista
 La testa troncar.
 (*Cublai, gran kan de'Tartari*, I/17)

¹¹ Bis auf Ciaferro haben alle Beispiele des zweiten Heldentypus' ihre exotische Herkunft gemein.

Diese Aggressivität und fehlende Affektkontrolle tritt bei Cublai des Öfteren zu Tage.¹² Auch Cublais Schwächen werden öfter kommentiert und dadurch thematisiert und dem Publikum als moralische Makel vermittelt: „Quel singolar tuo panegirico // Assai più che d’elogio ha del satirico.“ Nachdem Memma Cublai vom Canapé gezogen hat, wird dieser ihr gegenüber ausfällig. Memmas Reaktion aber demonstriert ihre moralische Überlegenheit:

CUB	Memma finiscila; Corpo di Bacco! Oh che il mostaccio Or or t’ammacco. [...]
MEM	Caro Cublai, e tu vuoi Ch’io non dica che barbaro tu sei? (<i>Cublai, gran kan de’ Tartari, I/8</i>) ¹³

Im zweiten Akt wiederholt Memma ihren Standpunkt, wird dabei aber deutlich konkreter, woraufhin Cublai sie unumwunden mit einem Messer bedroht:

MEM	Caro Cublai, Scusami, sei una bestia.	
CUB	Ohe, Memma...	<i>(irato, minacciandole un pugno.)</i>
BOZ	Memma, Su, via, per carità.	<i>(piano.)</i>
MEM	Bel tratto! Eroico, Sublime, degno in vero d’un Cublai! Un grande Eroe, un pari tuo minaccia A una donna de’ pugni in faccia? Io mi credea tai modi Fra vil gentaglia solamente in uso. (<i>Cublai, gran kan de’ Tartari, II/8</i>)	

¹² Siehe zum Beispiel die Szene II/6, in der Orcano Cublai die aktuelle Zeitung vorliest und sich der Khan über den Inhalt und den Verfasser echauffiert: „Oh gazzettier birbon!“ „Va là subito, Orcan, bastonalo!“ oder „Olà, che a vista // Si strozzi il gazzettiere.“ Noch deutlicher wird seine Haltung zur Befehlsverweigerung zwei Szenen später in II/8: „Tu questi comandi // Notifica, spandi... // Capisci? O pel gozzo // Ti chiappo, ti strozzo... // Già sai come fo.“

¹³ Vergl. auch Kapitel 8.2.

Memmas Position exemplifiziert paradigmatisch das Problem des hochmütigen und aggressiven heroisch-komischen Helden: die explizite, wenngleich auch ironisch formulierte Frage, ob ein solches Verhalten eines Helden würdig sei. Diese Reflektion hat im *Il re Teodoro in Venezia* eine Entsprechung in der fünften Szene des ersten Akts, in der Sandrino den als inkognito reisenden Acmet getroffen und ihn umgehend als den abgesetzten Sultan erkannt hat. Acmet verpflichtet ihn darauf zum Stillschweigen und droht im Falle seines Wortbruchs mit Gewalt, was Sandrino sarkastisch kommentiert:

ACM Odi, e di ciò, che tu dirò, parola
 Bada ben di non far con Uom vivente.
 O che la testa tua...
 SAN D'un Gran Sultano
 Questo è pure lo stile.
 (*Il re Teodoro in Venezia*, I/5)¹⁴

Das Verhältnis der beiden unterschiedlichen heroisch-komischen Typen verdeutlicht sich im Aufeinandertreffen des ängstlichen ägyptischen Prinzen Alderano mit dem aggressiv-überheblichen skythischen Prinzen Oronte in *Palmira, regina di Persia*, die gemeinsam mit dem indischen Prinzen um die Hand von Palmira anhalten. Oronte ist eine abgeschwächte Version von Cublai, er ist Prinz des kasachischen Reitervolks der Skythen, das in der Geschichtsschreibung ab etwa Plutarch als Synonym für barbarische Völker verwendet wurde.¹⁵ Im Gegensatz zu Alderano, der lieber nicht gegen das Ungeheuer antreten will, ist Oronte von sich überzeugt, er sei zum Siegen geboren:

ORO In me si ammira
 Un Principe, un Guerrier, che dalla cuna
 Crebbe a' trionfi. Ogni più grande impresa
 È agevole per me. De' più superbi
 Ho la baldanza ognor domata e scossa,
 E de' nemici miei fiaccai la possa.
 (*Palmira, regina di Persia*, I/9)¹⁶

¹⁴ Dieses Verhalten ist vor allem in Verbindung mit dem Empfänger der Botschaft wirksam, der den Sender kommentiert. Im *Il re Teodoro in Venezia* ist dies in diesem Fall Sandrino, der mit seiner Erwiderung den notwendigen Kontrast bildet: „D'un Gran Sultano // Questo è pure lo stil.“ (I/5).

¹⁵ Andreas Gerstaecker u.a. (Hrsg.): *Skythen in der lateinischen Literatur. Eine Quellensammlung*, Berlin u.a.: De Gruyter 2014, zum Beispiel S. 7 und S. 19–20.

¹⁶ Ein weiteres Merkmal findet sich in der vierten Szene des ersten Akts, in der Alderano folgenden Vierzeiler hat: „Ad onta mia mi freno // Ma dall'ansante seno // L'incatenata rabbia // Più fiera scoppierà.“ (*Palmira, regina di Persia*, I/4).

Oronte trifft allerdings erst nach Alderano am Perserhof ein und fühlt sich prompt überverteilt. In der dritten Szene des ersten Akts kommt es zum Zusammentreffen der beiden Prinzen, die jeweils auf ihre eigene Art aufeinander reagieren. In der Konfrontation der beiden wird beispielhaft die Unterschiedlichkeit der beiden Typen, also des aktiv-aggressiven sowie des passiv-defensiven heroisch-komischen Helden, deutlich:

ORO Forse obbliaste
 Che a un tempo istesso in Tauride
 Giunger si dovea? Dunque mancaste
 Al concertato patto. Io son offeso,
 Voi l'offensor. Ah sì, ragion dovrete
 In singolar certame
 Rendermi dell'indegno oltraggio vostro.
 ALD (Pugnar con lui? che forse poco è un mostro?)
 Prence dei Sciti, amore
 Ispirommi il progetto
 Di prevenirvi, onde acquistar Palmira.
 Io confesso l'errore;
 Ma riflettete intanto
 Mentre paleso il vero
 Che un amoroso errore sempre è leggero.
 ORO Io scuse non accetto, e sol coll'armi...
 ALD Riservate il coraggio
 A più illustre intrapresa.
 (*Palmira, regina di Persia, I/3*)

Im heroisch-komischen Heldentypus kann sich der Herrscher nun nicht mehr als Idealbild seiner selbst dargestellt sehen, sondern vielmehr als fehlbarer Mensch, womit sein absoluter Herrschaftsanspruch bis zu einem gewissen Grad hinterfragt wird. Dieser Typus stimmt dabei aber nicht – oder zumindest in den allermeisten Fällen nicht – mit der Autoritätsfigur des *Dramma giocoso* überein. Die Autoritätsfigur des *Dramma giocoso* ist eben kein den metastasianischen Heldentypus dekonstruierender komischer Held oder Antiheld, sondern vielmehr eine Art älterer Vaterfigur, die sich in einem Generationenkonflikt befindet, in welchem seine soziale Stellung von einem meist sozial gleichgestellten jungen Liebhaber angefochten wird. Mary Hunter bemerkt diesbezüglich:

„In operas on these plots, the disruptive dethroning of an authority figure, with its explicit valuing of the ‚bourgeois‘ values of cleverness and effort over the ‚aristocratic‘ values of institutionalized authority and social paralysis, and its implicit potential to

suggest social revolution, is immediately contained by the reestablishment of a well-understood social hierarchy. Thus, although one might read the comedy of the uncrowned patriarch in opera buffa as a sort of safety valve, whose ‚rule‘ is so clear that it needs no restatement, this genre is in fact normally careful to ‚restate the rule‘, thus reducing the device to localized and socially innocuous fun. Where the patriarch is also the main buffoon of the plot, which is often the case, the comic performativity of the role of increasingly implausible authority figure also helps, as I mentioned above, to contain any potential social disruptions of this reversal.“¹⁷

Auf einer abstrakteren Ebene stellt die Repräsentation unveränderlicher Hierarchie in der Opera buffa deren soziales Fundament dar, das zwar immer wieder auf die Probe gestellt, am Ende aber immer bestätigt wird.¹⁸ Dies lässt sich direkt auf das kulturhistorische Konzept des Karnevals beziehen: „Socially, carnival is said to work by a sort of reverse psychology; the permission to exceed all the usual boundaries [...] discharges disruptive energies and ultimately serves to reinforce the order it seems to challenge.“¹⁹

In Bezug auf ihr ungleich größeres und gesamteuropäisches Repertoire der heroisch-komischen Oper stellt Helen Geyer-Kiefl in Übereinstimmung mit Mary Hunters Ergebnissen fest, dass es sich auch bei der aufgeklärten Herrscher- bzw. Heldendarstellung in ihrem Repertoire nur um eine temporäre Umkehrung handle:

„Die Dramen des Opernbestandes beschränken sich aber auf eine letztlich konservative, die hierarchische Ordnung nicht erschütternde Weltsicht; man zeigt den Herrscher in aufgeklärter Haltung, d.h. ‚menschlicher‘, und dämpft den bis dahin akzeptierten Absolutheitsanspruch, ohne ihn definitiv außer Kraft setzen zu wollen. Am Ende entspricht der neue Held fast immer dem herkömmlichen Ideal. Demzufolge zweifelt die heroisch-komische Oper als feines, exclusives Spiel die bestehende Herrschaftsform nur vordergründig an und lässt sie eigentlich unangetastet.“²⁰

Auch wenn der heroisch-komische Heldentypus für sein charakterliches Fehlverhalten selbstverantwortlich ist, wird der karnevaleske Konflikt von außen herbeigeführt und häufig durch Kommentare reflektiert und in der Regel nur mit Hilfe Dritter gelöst: Die Gesellschaft restituiert sein Heldentum. Helen Geyer-Kiefls Aussage entspricht dabei aber nicht immer dem hier betrachteten Repertoire: Gehen zum Beispiel die Rittersujet-Libretti, ganz parallel zu den italienischen Renaissanceepen, noch mit ihrer Stofftradition konform, den Helden am

¹⁷ Hunter: *The Culture of Opera buffa in Mozart's Vienna*, S. 74.

¹⁸ Ebd., S. 71.

¹⁹ Ebd., S. 72.

²⁰ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 24.

Ende in seiner Funktion zu rehabilitieren, sieht dies zum Beispiel bei Castis Teodoro-Libretti völlig anders aus. *Teodoro in Corsica* folgt zwar dem historischen Ablauf und postuliert auch eine für die Opera buffa typische karnevalistische Moral, die aber umgekehrt wird: Am Ende des Stücks ist alles wieder beim Alten und die Korsen haben wie zu Beginn keinen (aktiven) König. In diesem Licht ist auch der der stretta des zweiten Aktfinales zugrunde liegende Text zu interpretieren, der implizit den Karneval in der Komödie mitaufgreift, aber darauf verweist, dass im echten Leben das Ende letztlich nicht absehbar ist:

TUTTI Una comedia è il mondo,
 E la comedia nostra
 Da noi tuttor si recita
 Di scena ognor cangiò.
 Ma prevederne il termine
 Occhio mortale non si può.
 (*Teodoro in Corsica*, II/25)

Der Aufstieg eines nicht dynastisch legitimierten Ausländers zum König von Korsika und sein anschließender Sturz erinnert an die Harlekin-Komödien, in denen dieser Schiffsbruch erleidet, auf der gestrandeten Insel durch eine glückliche (?) Fügung zum König gekrönt und am Ende geopfert wird.²¹ Hier ist es aber eben dezidiert keine Dienerfigur, sondern ein Baron, der erst gekrönt und dann abgesetzt wird. Hier ist nicht der Sturz eines Herrschers temporäre Auswirkung karnevalesker Inversionen, sondern vielmehr seine Krönung und Herrschaft. Dass die karnevaleske Umkehrung nicht nur sozialen Aufstieg zur Folge haben, sondern für die betreffenden Personen durchaus auch negative Auswirkungen zeitigen kann, thematisiert Casti in der stretta des zweiten Aktfinales im *Il re Teodoro in Venezia*, zu einem Zeitpunkt, an dem Teodoro entgegen der üblichen Regel des *Lieto fine* im Schulturm sitzt:

²¹ Siehe zum Beispiel *Arlequin Roy de Serendib*. Thomas Betzwieser: *Exotismus und ‚Türkenoper‘ in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber: Laaber 1993 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 21), S. 210–213.

TUTTI Come una ruota è il mondo:
 Chi in cima sta, chi in fondo;
 E chi era in fondo prima,
 Poscia ritorna in cima:
 Chi salta, chi precipita,
 E chi va in su, chi in giù:
 Ma se la ruota gira
 Lasciasi pur girar.
 Felice è chi fra i vortici
 Tranquillo può restar.
 (*Il re Teodoro in Venezia*, II/19)

Die Verbindung zwischen König, Karneval und Komödie wird in beiden Libretti durch die beizeiten auch pejorative und beleidigende Bewertung Teodoros von anderen Charakteren immer wieder angeführt. So wird er von Rodegonda als „fantoccio di re“ bzw. inklusive seines Anhangs als „ridicoli buffoni“ (I/15) bezeichnet; im ersten Aktfinale in Teodoro in Corsica wird er von Ciaferro, Rodegonda, Pinello und Elisa sogar mit dem bezeichnenden Ausspruch „Che re da commedia! Che re singular!“ (I/17) bedacht. Auch Taddeos „È un birbante? È un conte? È un Re?“ (I/6) in *Il re Teodoro in Venezia*, gepaart mit der Frage, ob Teodoro denn nun ein „Re di Picche“ oder „Re di Coppe“ sei (I/6), geht in dieselbe Richtung; die Assoziation mit Spielkarten wird auch in *Teodoro in Corsica* aufgeworfen, wo er als „Re di Stoppa“ (II/7) bezeichnet wird. Insbesondere erwähnenswert ist Bertaccios Kommentar gegenüber seinem Herrn und zukünftigen König „Bravo, il mio Don Chisciotte.“ (II/8), der Teodoro und seinen Diener in den Kontext von Cervantes' Roman stellt.²² Das Bild, das der König nach außen abgibt, ist durch die heroisch-komische Verzerrung des Charakters einem Staatsoberhaupt nicht angemessen, seine Regentschaft wird vielmehr als Komödienspiel wahrgenommen.

Im Gegensatz zu den zwei anfangs diskutierten heroisch-komischen Typen ist Teodoro weder ausschließlich ängstlich noch ausschließlich hochmütig oder aggressiv; er changiert vielmehr zwischen diesen Kategorien und ist gleichzeitig sehr individuell gezeichnet. Insbesondere in der Mischung aus aristokratisch-selbstbewusstem, aufgrund seiner Schulden aber gleichzeitig ängstlichen Charaktermerkmalen, die ebenso von seinem Begehren von Elisa oder später Lisetta beeinflusst sind, ist er als Charakter nicht mehr schematisch fass-

²² Zum Vergleich zwischen Teodoro und Don Quixote und den daraus folgenden Implikationen siehe Ettore Bonora: „I melodrammi giocosi di Giambattista Casti e il ‚Teodoro in Corsica‘“, S. 218, in: Ders.: *Parini e altro settecento. Fra classicismo e illuminismo*, Milano: Feltrinelli 1982, S. 207–222.

bar.²³ Diese Mischung von verschiedenen Merkmalen, die ihn weg von der Maske hin zum Individuum rücken, ist letztlich mit der Vermenschlichung des Helden in Übereinstimmung zu bringen, die mit der Darstellung des archetypischen Helden und seiner Vorbildfunktion für Publikum und Herrscher bricht: Teodoro kann als Paradigma des heroisch-komischen Charakters bezeichnet werden, der mehr als nur die Ironisierung einzelner Aspekte in sich trägt, sondern diese Aspekte in sich aufsummiert.

²³ Vergl. Kapitel 5.1.

6 DIE MUSIKFORMALE GESTALT DES WIENER DRAMMA EROICOMICO

Wie bei allen Werken, die sich zu einem Korpus gruppieren lassen, liegt auch in diesem Fall die Versuchung nahe, strukturelle und formale Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Die musikdramaturgische Strukturanalyse der Oper im 18. Jahrhundert hat den Fokus bislang hauptsächlich auf die formalen Konventionen der geschlossenen Nummern gelegt. Im Settecento waren alle diese Elemente in separate geschlossene Nummern aufgegliedert, deren typischste Form die vor allem in der Opera seria als allgemeingültiges Modell übliche, aber auch in der Opera buffa verbreitete Kombination aus Recitativo secco und Abgangsarie ist. Im Bereich der Opera buffa sind in Bezug auf die strukturellen Besonderheiten auch die größeren Pezzi chiusi mit ihrer Ensemblestruktur und damit auch die Aktionsfinali und die Introduktionen von Interesse. Vor dem Hintergrund der bisherigen musikwissenschaftlichen Forschung soll im folgenden Kapitel der Frage nachgegangen werden, was das *Dramma eroicomico* musikdramatisch ausmacht und ob es durch besondere szenische Formen und unkonventionelle Lösungen auffällt.

Die Diskussion einzelner musikalischer Aspekte muss sich einigen Schwierigkeiten stellen, die vorab kurz adressiert werden sollen. Zum einen ergibt sich beim vorliegenden und ohnehin nicht umfangreichen Korpus das grundlegende Problem, dass ein Drittel der Libretti nur als Text vorliegt und nicht vertont wurde.¹ Dieser Umstand wirft unwillkürlich die Frage auf, ob Analysen und Erörterungen spezieller musikalischer Fragestellungen für diese Untersuchung überhaupt aussagekräftige und im weitesten Sinne allgemeingültige Ergebnisse liefern können und ob ganz allgemein ein Erkenntnisgewinn zu erwarten ist. Ein weiteres Risiko bei einem solchen Vorgehen liegt in der Versuchung, in diesen Untersuchungsergebnissen normative Regelmäßigkeiten erkennen und die Allgemeingültigkeit dieser formalen Aspekte konstatieren zu wollen. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass einzelne Parameter der Strukturanalyse nicht zwingend hinreichende oder notwendige Bedingungen für ein *Dramma eroicomico* sein müssen oder dessen konstitutive Merkmale darstellen müssen. Eine solche Vereinfachung würde beispielsweise außer Betracht lassen, dass sich in Italien eine weitere Form des *Dramma eroicomico* entwickelt hat, die sich schon allein aufgrund des späteren Zeitraums formal in nicht wenigen Punkten vom Wiener

¹ Vergl. Kapitel 3.2.

Repertoire unterscheidet. Wenngleich sich in diesem Fall ein räumlich wie zeitlich abgegrenzter Korpus an Werken mit gleicher Gattungsbezeichnung als Vorteil für eine kohärente Untersuchung erweisen dürfte, so soll an diesem Punkt noch einmal an die Schlussfolgerung des Kapitels 2.1 erinnert werden, nämlich dass sich die Gattung der italienischen Oper im 18. Jahrhundert in verschiedenen starken Ausprägungen zwischen den beiden stilistischen Polen der Komik und Tragik bewegte, ohne dabei aber zwei explizit voneinander getrennte Operngattungen der *Opera buffa* und der *Opera seria* zu konstatieren.

Dies gilt auch für die musikdramatischen, formalen Parameter der italienischen Oper, in der zuerst die *Opera buffa* Elemente aus der *Opera seria* und später auch die *Opera seria* Elemente aus der *Opera buffa* übernommen hat, wie zum Beispiel in der Übernahme von Arienformen, Ensembles oder Finali beobachtet werden kann. Dieser Prozess der zunehmenden Vermischung von typischen *Seria*- und *Buffa*-Elementen ging vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vonstatten und zog sich bis ins beginnende 19. Jahrhundert, also in einem Zeitraum, in der sich die Gattung der Oper generell weiterentwickelte, wie in der zunehmenden Tendenz zur Zweiaktigkeit oder in der sich sukzessive reduzierenden Szenenanzahl zu erkennen ist. Die Unterschiede in der Gestaltung der einzelnen *Pezzi chiusi* hinsichtlich Parameter wie Länge, Personenanzahl, Rhetorik, Typ oder Stil sind nicht nur durch die Dramaturgie des jeweiligen Werks beeinflusst, sondern auch durch den jeweiligen Librettisten und Komponisten und deren Personalstile sowie durch die am Urauführungsort gegebenen Produktionsbedingungen und den Entwicklungsstand der Oper zum jeweiligen Zeitpunkt. Eine Diskussion der formalstrukturellen Elemente eines gegebenen Korpus sollte also auch problematisieren, ob und wenn ja inwiefern sich überhaupt Zeittypisches und Individuelles in den Kompositionen unterscheiden lassen.² Es ist also mithin problematisch, einzelne Merkmale in einer Untersuchung von Gemeinsamkeiten innerhalb eines gegebenen Korpus zu einem endgültigen und allgemeinverbindlichen Ergebnis zu verabsolutieren. Eines dieser Merkmale, die im folgenden Kapitel im Mittelpunkt stehen sollen, ist die über die normale Nummernoperstruktur von Rezitativ und (Abgangs-) Arie

² Siehe Roland Pfeiffer: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802)*, Kassel: Bosse 2007 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 103. Im Umfang dieser Arbeit ist es nicht möglich, diese Frage abschließend zu klären. Aus diesem Grund sei kurz auf eine Passage verwiesen, in der Pfeiffer bemerkt: „Vorangestellt sei, daß trotz wiederholten Auftretens gleicher Topoi die Auswahl von Beispielen, in der Absicht, das ‚Typische‘ herauszustellen, insofern problematisch bleibt, als daß natürlich nahezu jedwede Arie in irgendeinem Merkmal der Melodiegestaltung oder der formalen oder harmonischen Anlage von der anderen abweicht – und insofern als Arie zugleich Beispiel für einen ‚Regelfall‘ wie auch für eine Ausnahme sein kann. Unter dieser Prämisse soll versucht werden, einige Beispiele sowohl für das Charakteristische der Ariengestaltung im allgemeinen Rahmen – Merkmale, die durchaus zeittypisch, also auch bei anderen Komponisten präsent sind – als auch für Sartis individuelle Präferenzen herauszustellen.“ Ebd., S. 107.

hinausgehende Szenengestaltung, die durch ein Zusammenziehen beziehungsweise eine Verkettung einzelner Teile geprägt ist und eine gewissermaßen parataktische Szenenstruktur aufweist.

Vor allem im späteren *Dramma eroicomico* können Massenszenen mit großem szenischem Aufwand und einem gewissen Tableau-Charakter identifiziert werden. Diese Massenszenen bringen oftmals einen Großteil des Sänger*innenensembles neben einer umfangreichen Statisterie und einem Chor auf die Bühne, die in einen Strukturkomplex aus rezitativischen Abschnitten, Arien, Ensemblepartien und Chorpässagen eingebunden sind. Oftmals entsprechen diese umfangreichen Szenenstrukturen den auch formal komplexeren Finali und Introduktionen, sie treten aber im Inneren der Akte gelegentlich ebenso in Erscheinung. Auf der anderen Seite enthalten viele Wiener *Drammi eroicomici* auch Szenen mit weniger Personal, in denen sich rezitativische Abschnitte mit verschiedenen Nummern abwechseln und damit den Anschein des Zusammenziehens mehrerer einzelner Szenen zu einem großen Szenenkomplex evozieren. Auch wenn die Nummernstruktur in den Wiener *Drammi eroicomico* natürlich weiterhin erkennbar bleibt und die einzelnen Werke immer noch deutlich in der Tradition der *Pezzi chiusi* verhaftet sind, bot sich den Librettisten und Komponisten durch dieses Verfahren ähnlich der Individualisierung der Parti die Möglichkeit größerer Flexibilität bei der Integration der jeweiligen dramatischen Situation in den Gesamtzusammenhang, was sich aus musikdramatischer Perspektive in einer weniger episodenhaften Anlage niederschlägt.³

Es ist nicht verwunderlich, dass diese Entwicklung parallel zur Reduktion der Arienanzahl und der Ausdifferenzierung in der Nummerndisposition stattfand, die in der *Opera buffa* im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vonstattenging. Diese Evolution hängt mit mehreren strukturellen Änderungen zusammen, die sich in der *Opera buffa* nach und nach etablierten: Erstens wurden die Arien zunehmend durch Ensembles substituiert, deren Anzahl in der Folge zunahm, zweitens wurden die verbleibenden Arien tendenziell immer länger und strukturell komplexer und drittens verschwammen sukzessive die Grenzen zwischen Rezitativen und Arien.⁴ Dies gilt auch für das Wiener *Dramma eroicomico*, das zu Anfang noch zum größten Teil in der traditionellen *Seria*-Struktur, also in der statischen Abfolge von Rezitativ und Arie verhaftet ist, aber spätestens nach der Singspielpause deutlich mehr Ensembles und folglich weniger Arien enthält. Implizit bedeutet dies für die

³ Marcus Lippe: *Rossinis 'opere serie': zur musikalisch-dramatischen Konzeption*, Stuttgart: Steiner 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 55), S. 80.

⁴ Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 95.

musikdramaturgische Gestaltung auf der einen Seite längere (und „freie“ beziehungsweise „freiere“⁵) Arienformen und weniger Rezitative beziehungsweise ein sich änderndes Verhältnis von Recitativi accompagnati und Recitativi secci zu Gunsten der ersteren, aber auch eine kontinuierliche Abnahme besonderer Arientypen wie der (meist parodistischen) Rachearie beziehungsweise Aria agitata, der Registerarie, der Basso buffo-Arie oder der Liebesarie. Diese längeren und „freien“ beziehungsweise „freieren“ Arienformen sollen neben einigen ausgewählten Arientypen wie der Registerarie und der Basso buffo-Arie im folgenden Kapitel ebenfalls im Zentrum des Interesses stehen. Das letzte Unterkapitel setzt sich hingegen ausgehend von der Verwendung des Rezitativs, des Chors und des Einsatzes von Massenszenen mit einigen strukturellen Besonderheiten auseinander, nämlich die beginnende Auflösung der strikten Trennung von Rezitativ und Arie und die Entstehung großer, aus mehreren unterschiedlichen Abschnitten bestehender Szenenkomplexe, die in ihrer extremsten Form zwischen Spektakelwirkung und Tableau schwanken.

⁵ Sieghard Döhring: *Formgeschichte der Opernarien vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, Doktorarbeit, Universität Marburg (Lahn) 1969, S. 715–724.

6.1 DIE ARIE IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

Die Gattung der Oper ist insbesondere in Bezug auf die dramatische Gestalt und Funktion der Pezzi chiusi, also der Arien und Ensembles, beizeiten als höchst konventionell bezeichnet worden.¹ Diese Konventionalität und Normativität ist dabei aber nicht bedingungslos, sondern unterliegt immer dem Einfluss des Orts, der Zeit und des Kontexts der Entstehung der jeweiligen Werke. Selbstverständlich trifft dies auch für diejenigen Werke zu, die unter der Bezeichnung *Dramma eroicomico* in Wien in den Jahren zwischen 1772 und 1800 entstanden sind. Es nimmt darum nicht Wunder, dass sich auch die Arie als zentrales Merkmal und Ereignis der Oper an der Gattungsentwicklung gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Wien und insbesondere an der Wiener *Opera buffa* mit ihren zahlreichen Einflüssen orientierte.

Parallel zur Entwicklung der Oper hin zu weniger Arien und mehr Ensembles, weniger *Recitativi secchi* und mehr *Recitativi accompagnati* und sukzessive auch größeren Szenenstrukturen veränderte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch die Anlage, Struktur und Position der Arie im Gefüge der italienischen Oper. Im klassizistischen *Dramma per musica* umfasst der Text einer Arie entweder eine, meist aber zwei Strophen und war musikalisch in den meisten Fällen als *Da capo*-Arie umgesetzt. Diese normative Ariengestaltung der *Opera seria* wurde bereits mit der „Reformoper“ von Gluck und Calzabigi erstmals in Frage gestellt, die durch die französische Oper beeinflusst die Arienstruktur in Ansätzen bereits ihrer jeweiligen dramaturgischen Situation anpasste, sie zunehmend einfacher und liedhafter gestaltete sowie abwechslungsreichere und weniger typisierte Formen integrierte.² Über Gluck und die Komponisten in seiner Nachfolge wie zum Beispiel Salieri und die umfangreiche Rezeption der französischen Oper in Wien³ etablierte sich diese Art der Ariengestaltung auch in Wien und beeinflusste in der Folge auch die formale Gestaltung der Arien im *Dramma eroicomico*.

Im Gegensatz zur rationalistischen metastasianischen Oper mit seiner Reduzierung des Arienformenbestandes konnte die *Opera buffa* seit ihrem Bestehen immer schon auf einen

¹ John Platoff: „The buffa aria in Mozart’s Vienna“, S. 99, in: *Cambridge Opera Journal* 2/2 (1990) S. 99–210; Micheal F. Robinson: „Mozart and the Opera Buffa Tradition“, S. 13–14 und S. 23–24, in: Tim Carter (Hrsg.): *W.A. Mozart. ‚Le nozze di Figaro‘*, Cambridge: Cambridge University Press 1991 (Cambridge opera handbooks) S. 11–32 oder auch James Webster: „The Analysis of Mozart’s Arias“, S. 106, in: Cliff Eisen (Hrsg.): *Mozart Studies*, Oxford: Clarendon Press 1991, S. 101–201.

² Döhning: *Formgeschichte der Opernarie*, Bd. 1, S. 130–132 sowie S. 167–170.

³ Vergl. Kapitel 4.1.

größeren Fundus formaler Möglichkeiten zurückgreifen. Im frühen venezianischen *Dramma giocoso per musica* etablierte sich zwar auch die für einen grundsätzlich rigiden Schematismus des metastasianischen *Dramma per musica* stehende *Da capo*-Arie in Werken wie beispielsweise *La Cecchina, ossia La buona figliuola* (1760). Dies diente allerdings dem Zweck, die sukzessive integrierten Parti serie auch musikalisch differenziert und individualisiert darstellen zu können, was wiederum zu einer größeren musikalischen Abwechslung führte.⁴ Der Einfluss der französischen Oper machte sich im späten 18. Jahrhundert auch in der *Opera buffa* immer mehr bemerkbar und führte insbesondere in Wien, aber auch in anderen wesentlichen Opernzentren wie Neapel zu einer Erweiterung des Formenrepertoires. Neben einer Vielzahl zweiteiliger Arienformen setzten Komponisten auch auf sonatenformähnliche, durchkomponierte oder wie beispielsweise beim Rondo aneinandergereihte Strukturen, die sich an der Ausgestaltung des Texts und an den Notwendigkeiten der dramatischen Situation orientierten. Diese Arien folgen keiner Konvention mehr, die die jeweilige Formstruktur als solche mit einem bestimmten Charaktertypus, expressiven Qualitäten des Texts oder der entsprechenden dramatischen Situation in Verbindung bringen.⁵ Der jeweiligen dramatischen Situation entsprechend konnten die Librettisten und Komponisten also unterschiedliche Formen bis hin zu „freien“ beziehungsweise „freieren“ Arienformen im Sinne der Abwesenheit fester Formschemata⁶ einsetzen.

Generell ist zu beobachten, dass sowohl die den Nummern zugrunde liegenden Texte als auch die Vertonungen tendenziell immer länger wurden und formal komplexer wurden. Dies ist unter anderem auf die Entwicklung der *Opera buffa* im späten Settecento zurückzuführen, mehr Ensembles und weniger Arien zu integrieren. Die Arien erhalten im dramaturgischen Gefüge relativ zu den Ensembles implizit ein stärkeres Gewicht, sie werden wichtiger, und sind in ihrer Form und Struktur auch aus diesem Grund immer mehr der jeweiligen dramatischen Situation angepasst und entsprechend gestaltet. Konsequenterweise

⁴ Wolfgang Osthoff: „Die *Opera buffa*“, S. 678 bzw. S. 719, in: Wulf Arlt u.a. (Hrsg.): *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bd.1, Bern // München: Francke 1973, S. 678–743.

⁵ Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 102.

⁶ Diese Konsequenz folgt der Erörterung Sieghard Döhrings in seiner fundamentalen Abhandlung der Formgeschichte der Opernarie vom ausgehenden achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts: „Worum es sich hier nur handeln kann, ist, daß sie [also die formal ‚freien‘ bzw. ‚freieren‘ Opernarien] nicht einem vorgegebenen Formschema folgen, daß sich ihr musikalischer Verlauf nicht einem vorweg fixierten Formrahmen einordnet, sondern daß sich die Form vielmehr erst sekundär als Ergebnis eines auch im nur dramatisch motivierten, ansonsten freien musikalischen Fluß notwendigerweise auftretenden Gliederungszusammenhang einstellt. [...] Es handelt sich hier um eine ähnliche Freiheit nicht von ‚Form‘ überhaupt, sondern von festen ‚Formschemata‘, wie sie etwa für das ‚Rezitativ‘ charakteristisch ist. In diesem und keinem anderen Sinne kann also hier von ‚freier Form‘ die Rede sein.“ Siehe Döhring: *Die Formgeschichte der Opernarie*, Bd. 1, S. 715.

sollte die Änderung in der Gewichtung von Arien und Ensembles dazu führen, den Ensembles relativ mehr Aufmerksamkeit zu widmen, da sie einen größeren Teil der musikdramatischen Gestalt der Oper ausmachen. Umgekehrt hat eine immer weiter sinkende Anzahl an Arien pro Oper zur Folge, dass sie als zentrale Aspekte des musikalischen Ausdrucks von Emotionen an Bedeutung verlieren, womit aber nicht unbedingt auch eine inhaltliche Schmälerung verbunden sein muss. Ganz im Gegenteil kann man sich von diesem Standpunkt aus betrachtet der impliziten Logik nicht verwehren, dass die einzelnen Arien der jeweiligen Rollen per se an Bedeutung gewinnen und sie aus diesem Grund folglich mehr in den Fokus der Untersuchung rücken sollten.

Auch das *Dramma eroicomico* zeichnet sich dadurch aus, dass sich das Verhältnis der Arien und Ensembles im Zeitverlauf zugunsten der letzteren ändert und dass die Arienformen immer abwechslungsreicher werden. Das erste Wiener *Dramma eroicomico*, *La secchia rapita* (1772), fällt noch durch eine Nähe zur Nummernstruktur des *Dramma per musica* auf und ist durch eine regelmäßige, konventionelle Abfolge von Rezitativen und Arien geprägt, die die Struktur mit insgesamt 18 Arien und einem Duett dominieren. Die einzigen Ensembles sind die beiden Finali in den ersten beiden Akten, das Duett im zweiten Akt und der Schlusschor am Ende des dritten Akts, womit sich ein Verhältnis von mehr als vier Arien pro Ensemble ergibt. Die Tendenz zur Reduktion der Arienanzahl deutet sich bereits im *Il re Teodoro in Venezia* (1784) an, in dem 15 Solo-Arien neben neun Ensemblenummern stehen und sich ein Verhältnis von circa eineinhalb Arien pro Ensemble ergibt. Im Gegensatz zu *La secchia rapita* enthält *Il re Teodoro in Venezia* bereits vielschichtigere Arienformen. Ein Blick auf die Arien „Io re sono, e sono amante“ (I/3) sowie „Non era ancora sorta l’aurora“ (II/11) zeigt sogar die Verwendung einer „freien“ Formstruktur. *Cesare in Farmacusa* (1800) führt diese Entwicklung, die sich mit derjenigen der Wiener *Opera buffa* im ausgehenden 18. Jahrhundert deckt, zu einem Abschluss. Lediglich elf Arien stehen 15 Ensembles gegenüber, verglichen mit *La secchia rapita* hat sich das Verhältnis von Arien und Ensembles also maßgeblich verändert. Es verwundert nicht, dass die Arienformen in *Cesare in Farmacusa* keiner Konvention mehr folgen, sondern den jeweiligen dramatischen Situationen und den zunehmend individualisierten Charakteren entsprechend angepasst sind.

Das *Dramma eroicomico* bezieht seine Arientypen aus dem Fundus sowohl der *Opera seria* als auch der *Opera buffa*, so dass in ein und derselben Oper beispielsweise Arie agitate und Registerarien enthalten sein können. Die Arie buffe sind im Normalfall noch recht einfach als solche zu identifizieren, aber weil die Parodie im *Dramma eroicomico* allgegen-

wärtig ist, ist dies bei einer Aria agitata nicht ohne weiteres möglich – sie kann abhängig vom Kontext entweder eine typische Seria-Arie oder aber die Parodie einer Seria-Arie sein. Vielfach werden stilistische Merkmale parodistisch verzerrt und zugespitzt integriert, inhaltlich repräsentative Seria-Momente wie bestimmte Standardsituationen der Opera seria karikiert und übertrieben, oder bekannte Arientexte des prototypischen metastasianischen *Dramma per musica* parodiert.

Symptomatisch für die heroisch-komische Arie ist die Integration stilistischer Merkmale der Opera seria, die Bezugnahme auf Standardsituationen der Opera seria oder das Zitieren bekannter Arien des Prototyps der Opera seria, also dem metastasianischen *Dramma per musica*, die aber in den meisten Fällen parodistisch verzerrt, karikiert oder überspitzt dargestellt und wiedergegeben werden. Viele der Arien des *Dramma eroicomico* weisen aber bezeichnenderweise parodistische Ansätze auf; vielfach wurden stilistische Merkmale parodistisch verzerrt und zugespitzt integriert, inhaltlich repräsentative Seria-Momente wie bestimmte Standardsituationen der Opera seria karikiert und übertrieben, oder bekannte Arientexte des prototypischen metastasianischen *Dramma per musica* parodiert.

6.1.1 KONVENTIONELLE ARIENTYPEN IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

Während die systematische Analyse der Arienform erst im letzten Drittel des 20. Jahrhundert musikwissenschaftlich umfassend abgearbeitet wurde,⁷ war die Arientypologie der italienischen Oper immer wieder Thema zeitgenössischer und musikwissenschaftlicher Beschäftigungen. Einen fundamentalen Beitrag zur Typologie der Arie der Opera seria leistete John Brown, der in seinen 1789 erschienenen *Letters upon the poetry and music of the Italian Opera to a friend* die Arientypen in Aria cantabile, Aria di portamento, Aria di mezzo carattere, Aria parlante, Aria di bravura o di agilità, Rondò und Cavatina kategorisierte.⁸ Für die Opera buffa hingegen ist eine solche Klassifikation zeitgenössischer Theoretiker nicht überliefert, was mit der grundsätzlich schlechteren Stellung der Opera buffa im Produktionssystem und in der Gattungsästhetik zusammenhängen dürfte. Erst die moderne Opern-

⁷ Den ersten fundamentalen und grundsätzlich immer noch gültigen Beitrag zur Formgeschichte der Opernarie leistete Döhring: *Formgeschichte der Opernarie*. Von Döhring ausgehend haben sich zahlreiche Musikwissenschaftler*innen intensiv mit der formalen Entwicklung und Gestalt der Opernarie beschäftigt. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Form und Typ nicht deckungsgleich sind – eine Untersuchung der Form ist methodologisch orientiert, eine Analyse der Typologie vielmehr systematisch ausgerichtet. Zu den Unterscheidungen zwischen Form, Typ und Charakter siehe auch Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 95–103.

⁸ John Brown: *Letters upon the poetry and music of the Italian Opera to a friend*, Edinburgh: Bell and Bradfute 1789, S. 31.

forschung hat den Versuch unternommen, dieses Versäumnis auszugleichen und Arientypologien für die Opera buffa aufzustellen, die sich in den von Christian Kipper aufgestellten Kategorien Emotionsarie, Reflexionsarie, Deskriptionsarie, Argumentationsarie, Situationsarie und Aktionsarie⁹ beziehungsweise in Ruth Müller-Lindenbergs Systematik der expressiven, dialogischen, deskriptiven, rasonierenden und drameninhärenten Arien¹⁰ erschöpft. Einen anderen Ansatz bietet hingegen Mary Hunter, die in *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* die fünf Arientypen Buffa-Arie, Serva-Contadina-Arie, Rachearie, Nobilitätsarie und sentimentale Arie bezüglich Klassen- und Genderunterschieden beleuchtet.¹¹

Diese allgemeineren Untersuchungen werden durch einzelne Untersuchungen zu distinkten Seria-Arientypen,¹² aus der Opera seria in die Opera buffa übernommenen Arientypen¹³ sowie der Opera buffa eigenen Arientypen¹⁴ ergänzt, die einen weiteren Ausschnitt der Geschichte der Opernarie beleuchten. Auffällig viele dieser Untersuchungen beziehen sich auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und dabei insbesondere auf die Wiener Oper der 1780er-Jahre, was die Kontextualisierung der konventionellen Arientypen des Wiener *Dramma eroicomico* im ausgehenden 18. Jahrhundert maßgeblich erleichtert. In diesem

⁹ Christian Kipper: *Musikalische Aktion in der Opera buffa: 'Il Mercato di Malmantile' von Carlo Goldoni*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2003 (Perspektiven der Opernforschung 10), S. 137–243.

¹⁰ Ruth Müller-Lindenberg: *Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra comique im Vergleich zur Opera buffa (1750–1790)*, Bd. 1, Berlin: Lit Verlag 2006, S. 62–63.

¹¹ Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 110–156.

¹² Siehe hier zum Beispiel Helga Lühning: „Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalischer Bau“, in: Constantin Floros u.a. (Hrsg.): *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich: Mozart und die Oper seiner Zeit*, Laaber: Laaber 1981 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5), S. 219–246; Wolfgang Osthoff: „Mozarts Cavatinen und ihre Tradition“, in: Ursula Aarburg (Hrsg.): *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1969 (Frankfurter Historische Studien), S. 171–173; Gerhard Alroggen: „Die Cavatine in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts“, in: Ders. / Detlef Altenburg (Hrsg.): *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, Kassel u.a. (Bärenreiter) 1986, S. 142–149.

¹³ Siehe zum Beispiel Emanuele Senici: *‘Col suono orribile de’ miei sospir’: rage arias in Viennese opera buffa of the 1780s*. Unveröffentlichtes Typoskript. Für die Bereitstellung dieses exzellenten Beitrags zur Arientgeschichte bin ich Emanuele Senici zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Desweiteren sei auf folgende grundlegenden Beiträge verwiesen: Mary Hunter: „Some representations of opera seria in opera buffa“, in: *Cambridge Opera Journal* 3/2 (1991), S. 89–108, John A. Platoff: „The buffa aria in Mozart's Vienna“, in: *Cambridge Opera Journal* 2/2 (1990) S. 99–210 und auf die Librettistik fokussiert Daniela Goldin: *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Turin: Einaudi 1985.

Nicht allein auf die Opera buffa, sondern vielmehr auf den Zeitraum der josephinischen Oper in Wien im Allgemeinen beziehen sich etwa John A. Rice: „Rondò vocali di Salieri e Mozart per Adriana Ferrarese“, in: Maria Theresa Muraro (Hrsg.): *I vicini di Mozart*. Bd. 2: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, Florenz: Olschki 1989, S. 185–209 sowie Richard Armbruster: „Salieri, Mozart und die Wiener Fassung des ‚Giulio Sabino‘ von Giuseppe Sarti. Opera seria und ‚Rondò-Mode‘ an der italienischen Oper Josephs II.“, in: Othmar Wessely / Elisabeth Hilscher (Hrsg.): *Studien zur Musikwissenschaft*, Tutzing: Schneider 1996 (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 45), S. 133–166.

¹⁴ Siehe vor allem Hunter: *The Culture of opera buffa*, aber auch Platoff: „The buffa aria in Mozart's Vienna“ oder Robinson: „Mozart and the Opera Buffa Tradition“.

Zusammenhang erscheint es als sinnvoll, einige derjenigen Arienkategorien zu wählen, die im *Dramma eroicomico* häufiger verwendet werden und die zudem der Produktionsrealität des 18. Jahrhunderts am nächsten kommen – in diesem Fall also die von Mary Hunter verwendeten Typen der Buffa-Arie und der Aria agitata. Die Serva-Contadina-Arie ist auch aufgrund der tendenziell eher hohen sozialen Stellung des eroicomico-Personals seltener enthalten,¹⁵ was ebenso für sentimentale Arien gilt, die sich im Grunde auf die aus Venedig stammende *Griselda* beschränken. Der Arientypus, den Mary Hunter mit dem Ausdruck von Nobilität in Verbindung bringt, also vorrangig die aus der Opera seria entnommene Gleichnisarie,¹⁶ soll im Kapitel 7 im Zusammenhang mit dem Parodieverfahren im *Dramma eroicomico* kurz behandelt werden.

6.1.1.1 ARIE AGITATE

„Aria parlante, – speaking Air, is that which [...] admits neither of long notes in the composition, nor of many ornaments in the execution. The rapidity of the motion of this Air is proportioned to the violence of the passion which is expressed by it. This species of Air goes sometimes by the name of [...] aria agitata.“¹⁷

Die Aria agitata, die John Brown in seinen *Letters on the Poetry and Music of Italian Opera* (1789) als Synonym der Aria parlante bezeichnet, ist ein Gemeinplatz der Opera seria, in welchem im Regelfall Frauenrollen ihre Wut oder etwaige Rachewünsche artikulieren. Die typische Aria agitata ist relativ kurz gestaltet und in der klassischen Da capo-Form angelegt; der Gesang als Hauptträger des emotionalen Ausdrucks ist dem Erregungszustand gemäß in kurzen, schnellen Patterns und melismatisch-deklamatorisch gestaltet.¹⁸ Die Aria agitata

¹⁵ Die frühen Drammi eroicomici enthalten noch mehr Soubretten-Arien, wie zum Beispiel Eurillas „Io cerco uno sposo“ (*Orlando paladino*, I/4 (1777)), Dorinas „Fate a modo mio, Signora mia“ (*Il cavaliere errante*, I/8) und Eurillas „Ah’ se dire io vi potessi“ (*Orlando paladino*, I/1 (1782)), die allerdings fast in Richtung einer sentimental-amourösen Arie tendiert, was ebenso für Lisettas „Come obbliar potrei“ (*Il re Teodoro in Venezia*, I/8) gilt. Spätere Beispiele sind Memmas „Più dell’argento“ (*Cublai, gran kan de’ Tartari*, I/8), Lisettas „Se mi rendesse amore“ (*Griselda*, I/14) sowie Gigis „Per dirvi schietti schietti“ (*Cesare in Farmacusa*, I/14).

¹⁶ Marco Agnetta: „Musik – Sprache – (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien. (1. Teil)“, in: *Archiv für Textmusikforschung* 2 (2017), https://doi.org/10.15203/ATeM_2017.02, zuletzt abgerufen am 25. November 2020 sowie Marco Agnetta: „Musik – Sprache – (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien. (2. Teil)“, in: *Archiv für Textmusikforschung* 3/2 2018, https://doi.org/10.15203/ATeM_2018_2.02, zuletzt abgerufen am 25. November 2020.

¹⁷ Brown: *Letters*, S. 38.

¹⁸ Siehe bsp. Senici: ‚*Col suono orribile de’ miei sospir*‘: rage arias in Viennese opera buffa of the 1780s, unveröffentlichtes Typoskript.

wurde zwar auch im Bereich der Opera buffa rezipiert, laut Mary Hunter finden sich aber zumindest in der Wiener Opera buffa des ausgehenden 18. Jahrhunderts nicht wirklich viele genuine Vertreter dieser Kategorie. In den meisten dieser Opern wird die wütende Erregung in eine andere Emotion übersetzt und die Aria agitata gleichsam in andere Arientypen assimiliert. In der Opera seria ist die emotionale Aufgebrachtheit der meist adligen Partiserie noch mit Stolz, Hochmut oder Vornehmheit konnotiert, wohingegen in der Opera buffa vielmehr ein parodistischer Kontext vorliegt, der sich durch die typisch stotternden Reflektionen der komischen Charaktere ausdrückt.¹⁹ Das Wiener Drame eroicomico macht ebenfalls von Arie agitate Gebrauch, die aber entgegen der Erwartung, dass die Verwendung dieses Arientyps wie auch in der Opera buffa vor dem Hintergrund der grundsätzlich parodistischen Anlage der heroisch-komischen Oper im Regelfall ebenfalls parodistisch intendiert sei, häufig im ursprünglichen Sinne interpretierbar sind und nicht wie in der Opera buffa explizit Partibuffe zufallen.

Ein Beispiel einer zumindest musikalisch und inhaltlich übertrieben wirkenden²⁰ Aria agitata ist Renoppias „Son qual lacera tartana“ (II/10) aus *La secchia rapita*, in der die Amazonenkriegerin und Tochter des Modeneser Stadtvorstehers Messer Lorenzo ihre Verzweiflung zum Ausdruck bringt, von ihrem Geliebten Manfredi verlassen worden zu sein. Auch wenn augenscheinlich keine wörtliche oder direkte Parodie vorliegt, so verwenden Boccherini und Salieri typische stilistische Mittel der Aria agitata, die stark übertrieben werden, so dass ein komischer Effekt entsteht. Die Arie entspricht dem Typus der Schiffbruch- beziehungsweise Sturm-Arie, die die innere Aufregung und Anspannung der jeweiligen Rolle durch Metaphern wilder Winde, stürmischer Meere oder sinkender Schiffe sowohl sprachlich als auch in der Musik zum Ausdruck bringt. Durch den Verweis auf den Teufel deuten bereits die beiden letzten Rezitativzeilen vor der Arie darauf hin, dass die sehr aufgebrachte Renoppia es mit einer gehobenen Sprache, wie sie für die Aria agitata der Opera seria üblich wären, nicht allzu genau nimmt:

¹⁹ Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 140.

²⁰ Auch wenn Vittorio Della Croce und Francesco Blanchetti das Werk als „testo parodistico – stile musicale serio“ beschreiben, so ist auf Seiten der Musik auch die Übertreibung in Renoppias Arie evident. Siehe Vittorio Della Croce / Francesco Blanchetti: *Il caso Salieri*, Turin: Eda 1994, S. 429.

REN Corriam... ma dove vò?
 Il Diavolo mi porti se lo sò.

Son qual lacera Tartana,
Che in orribile burrasca,
Vinta casca
Sotto al flutto
E il poter de' Cavalloni
La ribalza versi i Tuoni;
L'acqua falsa entra per tutto,
E la bussola, e il timone
Più non ha regulator.
Dunque Andiamo a descrizione
D'Enro, Noto o d'Aquilone.
Quando è rotto il Bastimento,
Il più fiero è il miglior vento,
E si salva, e resta vivo
Sol chi privo
È di timor.

(parte.)

(*La secchia rapita*, I/5)

Die zwei Strophen à neun respektive sieben Zeilen umfassende Arie selbst ist im Gegensatz zur meist regelmäßig angelegten Struktur der Aria agitata in der Opera seria metrisch interessanter strukturiert und wechselt zwischen ottonari und Quaternari, die in zwei Zweiergruppen stehen und folglich zu ottonari zusammengezogen werden können, womit sich eine gerade Versanzahl pro Strophe – also acht respektive sechs – ergibt. Im Unterschied zum vorangehenden Rezitativ fällt das gehobene Sprachniveau der Arie auf, das zu einer lexikalischen Heterogenität des lediglich zweizeiligen Rezitativs und der Arie führt. Im Gegensatz zur ersten Strophe rekurriert die zweite Strophe selbstreflexiv auf das Motiv der Sturmarie, diverse Winde zu benennen und zu beschreiben und versinnbildlicht dadurch die Parodie des Arientypus.²¹

Musikalisch ist die Arie an die Sturm-Arie der Opera seria angelehnt, wobei sie formal nicht der üblichen Struktur einer Da capo-Arie folgt, sondern vielmehr eine als verlängerte Da capo-Form interpretierbare ABCA'B'-Form einnimmt. In Übereinstimmung mit den Gepflogenheiten der Opera seria ist auch Salieris Vertonung von „Son qual lacera tartana“ als Allegro assai sehr schnell gehalten, dessen Wirkung durch die Taktangabe ϕ verstärkt

²¹ John A. Rice: „La secchia rapita“. An experiment in the sustained parody of opera seria“, S. 12–13, in: Rudolph Angermüller / Elena Biggi Parodi (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 135–152.

wird. Der musikalische Charakter der Arie wird bereits in der instrumentalen Einleitung in den Achtel-Tremoli in den Bässen und den größtenteils fallenden Achtelläufen in den Violinen und Oboen deutlich. Die Sturmmotivik im Orchester bleibt die ganze Arie hindurch prägend und erreicht nach einer Steigerung in Takt 30 hin zum fortissimo, Sechzehntel-tremoli in den Violinen und Violoncelli und Trommelbass, begleitet von längeren Haltetönen in den Bläsern, einen vorläufigen Höhepunkt. Die typische Kontrastwirkung der Sturm-arie wird zu Beginn des B-Teils in Takt 40 durch Reduktion der Dynamik hin zum piano und der Wahl einer sanfteren Motivik, in diesem Fall eines gebrochenen Dreiklangs in Wellenbewegungen und Legato, begleitet durch einzelne Viertelnoten auf den jeweils ersten Schlag des Taktes in den Violoncelli und dem Basso continuo, erzeugt.²² Nach diesem Ruhepunkt und einer Generalpause in Takt 56 steigert sich die Dynamik wieder zum fortissimo und die Motivik kehrt zurück zu grundsätzlich schnelleren Notenwerten, fallenden Sechzehntelläufen und Tremolobegleitung. Nach kurzen, auf wenige Takte zusammengestauchten Wiederholungen des musikalischen Materials der Takte 30 bis 39 und der Takte 62 bis 72 und einer erneuten Generalpause in Takt 91 greift Salieri im Teil C (T. 92–104) die Rezitativzeile „Corriam... Ma dove?“ auf, die von reduzierter Begleitung untermalt wird. Ab Takt 105 setzt die Reprise des A-Teils ein, deren Gesangslinie nochmals mehr Koloraturen als die im A-Teil ohnehin schon vorhandenen virtuos großen Sprünge und Achtelläufe verwendet; Sprünge von bis zu 22 Halbtönen, also fast zwei Oktaven, und Spitzentöne bis zum viergestrichenen f sind bis zum Ende des B'-Teils keine Seltenheit.²³ Der übertriebene Einsatz dieser Seria-Stilmittel bricht allerdings mit den Gepflogenheiten der Seria-Arie agitate, auf Koloraturen, Spitzentöne und virtuos Gesang weitestgehend zu verzichten. Die Arie steht damit vielmehr in der Tradition der parodistischen Arie agitate der Wiener Opera buffa.

Angelicas Arie „Odio, furor, dispetto“ (III/2) aus der 1777 in Wien aufgeführten Version des *Orlando paladino* ist sprachlich eine typische Seria-Arie. Der Text stammt ursprünglich aus De Rogatis und Jommellis *Armida abbandonata* (Neapel 1770), wo sie der Titelheldin zufällt. Offenbar bewerteten die Zeitgenossen Armidas Aria agitata als so beispielhaft, dass sie als Einlagenarie in diversen anderen Armida-Opern integriert wurde;

²² Die typischen musikalischen Mittel der Sturmmusik werden exzellent in Walter E. Rex: „The ‚storm‘ music of Beaumarchais‘ *‚Barbier de Séville‘*“, in: Thomas Bauman / Marita Petzoldt McClymonds (Hrsg.): *Opera and the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 243–259, zusammengefasst.

²³ Die Komplexität der Gesangkoloraturen erreicht aber nicht den Grad der Bravourarie „Sulle mie tempie in dono“ (II/4) des zweiten Koloratursoprans Gherarda.

Porta selbst fügte sie jedenfalls auch in seine Bearbeitung des Stoffes ein, die Haydn 1784 als *Armida* vertonte. Ist die erste Strophe noch ein wörtliches Zitat, so verkürzte Porta die zweite Strophe von vier auf drei Zeilen, wobei der Sinngehalt jedoch der gleiche bleibt:

ARM Odio, furor, dispetto,
 Dolor, rimorso, e sdegno,
 Vengon nel punto estremo
 Tutti a squarciarmi il petto:
 Ardo, deliro e fremo,
 Ho cento smanie al cor.
 Udite, o furie udite,
 Vi muova il mio tormento.
 A vendicar venite
 Il mio tradito amor.

(*Armida abbandonata*, III/3)

ANG Odio, furor, dispetto,
 Dolor, rimorso, e sdegno
 Vengon nel punto estremo
 Tutti a squarciarmi il petto
 Ardo deliro, e Fremo
 Ho cento smanie al cor.
 Venite oh Furie
 Venite a vendicar
 Il mio tradito amor.

(*Orlando paladino*, III/2 (1777))

An die Stelle der Arie tritt in der Textfassung, die Haydn 1782 für Eszterházy vertonte, Angelicas Arie „Dell'estreme sue voci dolenti“ (III/6)²⁴, deren zweite Strophe als Kontrast zur lyrischen ersten Strophe für sich genommen den Ansprüchen an eine Aria agitata genügen würde und die Haydn dann auch passend vertonte.²⁵ Mit Alzimas Arie „D'un insultante orgoglio“ (I/14)²⁶ stellen Casti und Salieri im *Cublai, gran kan de' Tartari* erneut ihre Fähigkeit unter Beweis, neue musikdramatische Lösungen für archetypische Situationen zu schaffen. Alzima soll Cublais schwachsinnigen Sohn, den tartarischen Thronfolger Lipi, heiraten. Lipi steht aber unter dem Einfluss des Priesters Posega, der dem Jüngling erfolgreich eingeredet hat, dass alle Frauen und insbesondere Alzima Monster seien. Als sich Alzima und Lipi endlich kennenlernen, kommt es zum Affront, da Lipi die bengalische Prinzessin nicht beachtet, und auch Orcano und Timur können die vor Wut rasende Alzima

²⁴ In der Fassung, die 1777 in Wien zu hören war, ließ Porta Angelica zu Beginn des zweiten Bilds eben jenen Wunsch zu sterben in der Arie „Placati oh ciel pietoso“ (I/6) ausdrücken, wobei er den Text ebenfalls, und diesmal sogar fast wörtlich, aus einer anderen Oper, nämlich Coltellinis und De Majos *Dramma per musica L'Almeria* (Livorno 1761) entnahm. Diese Arie ist allerdings von gänzlich anderer Faktur und weit von einer Rachearie entfernt.

²⁵ Der Bruch zwischen der Stilistik der ersten und zweiten Strophe macht sich nicht nur über die aggressivere Wortwahl bemerkbar, sondern auch durch den anderen Reimschluss im letzten Vers. Die Musiksprache ist typisch für eine Aria agitata und verwendet beispielsweise schnelle Notenwerte.

²⁶ Die Szenenangabe erfolgt nach den Librettomanuskripten P1 und P2, in den Manuskripten F und B sowie in der Partitur trägt die Szene hingegen die Nummer 13. Zur Quellenlage und den Bezeichnungen der Manuskripte vergl. die Einleitung von Kapitel 8.

ALZ	Ho nel petto un'alma avvezza A non mai soffrir oltraggio Dall'inetta altrui sciochezza E coraggio al folle orgoglio Deggio, e voglio opporre ognor. <i>(guardando di tratto di tratto Timur con aria di tenerezza)</i>	ALZ	Soffrir non so, ne voglio Tratti di folle orgoglio E ognor saprò dall'oltraggio Nobil coraggio oppor.	ALZ	D'un insultante orgoglio L'onte soffrir non voglio E ognor saprò all'oltraggio Nobil coraggio oppor.
	Fu troppo facile, Vana follia, Fu vano il credere Che in Tartaria I tratti egregi D'una bell'anima, I rari pregi D'un nobil cor, Ad altri fossero Comuni ancor. <i>(parte.)</i>		Fu troppo facile, Vana follia, Fu vano il credere Che in Tartaria I tratti egregi D'una bell'anima, I rari pregi D'un nobil cor, Ad altri fossero Comuni ancor. <i>(parte.)</i>		Fu troppo facile, Vana follia, Fu vano il credere Che in Tartaria I tratti egregi D'una bell'anima, I rari pregi D'un nobil cor, Ad altri fossero Comuni ancor. <i>(parte.)</i>
	<i>(Cublai, Ms. F, I/13)</i>		<i>(Cublai, Ms. B, I/13)</i>		<i>(Cublai, Ms. P1 & P2, I/14)</i>

kurz darauf nicht beruhigen. In den vier Librettoquellen¹ sind drei unterschiedliche Versionen dieser Arie enthalten, die voneinander abweichende erste Strophen aufweisen. Von diesen drei Varianten ist allerdings nur diejenige der beiden Pariser Fassungen als Arie „D'insultante orgoglio“ (I/14²) in Salieris Partitur zu finden.³

Auch wenn die Situation der verschiedenen Versionen mit den drei sich voneinander unterscheidenden ersten Strophen und der ebenfalls unterschiedlichen Szenennummerierung zuerst ein wenig verwirrend erscheinen mag, so wird aus Salieris Partiturautograph deutlich, dass zumindest in diesem Fall der Text der beiden Pariser Manuskripte Castis finale Textversion darstellen muss, wo die ursprünglich in Musik gesetzten ersten beiden Zeilen der Bologneser Version durchgestrichen und durch die Pariser Variante ersetzt wurden. Auch wenn man nicht mit Sicherheit davon ausgehen kann, dass die Bologneser Textfassung der Arie tatsächlich zuerst entstanden ist, so legen die in Kapitel 8.4 erörterten Gründe doch nahe, dass sie Castis ursprünglichen Intentionen entsprochen hat. Wenn man also davon ausgeht, dass die zeitliche der oben abgedruckten Reihenfolge entspricht, lassen sich aus

¹ Vergl. Kapitel 8.4.

² F-Pn Fonds italien 1391 sowie 1625.

³ Die der Arie vorangehenden Rezitative sind in allen vier Librettomanuskripten (P1, P2, M und B) und im Partiturautograph identisch.

dieser Annahme wesentliche Rückschlüsse über die Entwicklungen sowohl der musikdramaturgischen Konzeption der Szene als auch über Alzimas Charakter gewinnen.

Die Florentiner Version umfasst im Gegensatz zu den anderen Manuskripten fünf zusätzliche Zeilen und ist auch in einem anderen Versmaß, nämlich in ottonari und nicht in settenari geschrieben. Allein die erste Zeile der Florentiner Version, „Ho nel petto un'alma avvezza“ (I/13⁴), lässt die erste Strophe durch ihren lyrischen Einschlag deutlich ausgeglichener wirken. Alzima spricht Timur hier zwar nicht direkt an, durch den lyrischen Einfluss und unterstützt durch die Regieanweisung wird aber deutlich, dass sie insgeheim auf Timurs Bestätigung wartet, wodurch eine deutlich passivere Wirkung entsteht. Die letzten vier Zeilen bilden die Grundlage für die beiden Pariser Fassungen, die sich untereinander nur in den ersten beiden Zeilen unterscheiden, die für Casti offenbar zentralen Wörter „soffrir“, „oltraggio“, „coraggio“, „orgoglio“, „ognor“ und „opporre“ aber übernehmen. Schon die Bologneser Version wirkt deutlich stringenter, indem sie Alzimas Rage ohne lyrische Relativierung auf den Punkt bringt; durch die Umkehrung der Satzstruktur des die ersten beiden Verszeilen umfassenden Hauptsatzes und die neuen Wörter „insultante“ (für das vorher verwendete „folle“) sowie „onte“ wird aber erneut eine Präzisierung des emotionalen Ausdrucks erzielt, womit die Endfassung am ehesten einer *Aria agitata* entspricht. Es ist also davon auszugehen, dass Casti – vielleicht unter dem Eindruck von Salieris Meinung – die Arie ganz bewusst immer weiter in Richtung *Aria agitata* präziserte.

Nicht nur anhand der Ersetzung des Texts wird deutlich, dass Salieri zuerst eine andere Version in Musik gesetzt hat. Nach der instrumentalen Einleitung der ersten zehn Takte, in denen die vor dem Hintergrund der Tempoangabe *Allegro* die Zweiunddreißstel- und Sechzehntel-Bewegungen in den Streichern eine Sturmimitation erzeugt. Der in Takt 10 beginnende A-Teil bildet einen starken musikalischen Kontrast zur Einleitung: die reduzierten Notenwerte und der Rückgang der Dynamik führen in Kombination mit durch unisono-Streicher begleiteten Gesangstimme im Vergleich zur Einleitung zu einer fast lyrischen Wirkung. An dieser Stelle kann man gut erkennen, dass Salieri zuerst die Bologneser Version der Arie vertont hat und die konzentriertere Endfassung von Castis letzter Textüberarbeitung nach der Komposition entstanden ist. Alzimas sich kontinuierlich steigende Erregung wird durch den Verlauf der musikalischen Steigerung im A-Teil deutlich, der ab Takt 26 einsetzt und sich bis zu Beginn des B-Teils in Takt 52 hinzieht.

⁴ I-Fn Ms.Palatino 1116.



Abbildung 6.1: *Cublai, gran kan de' Tartari.*

Arie der Alzima: „D'un insultante orgoglio“ (I/14) (A-Wn Mus.Hs.16188/1-2 fol. 126^v–126^r) ⁵

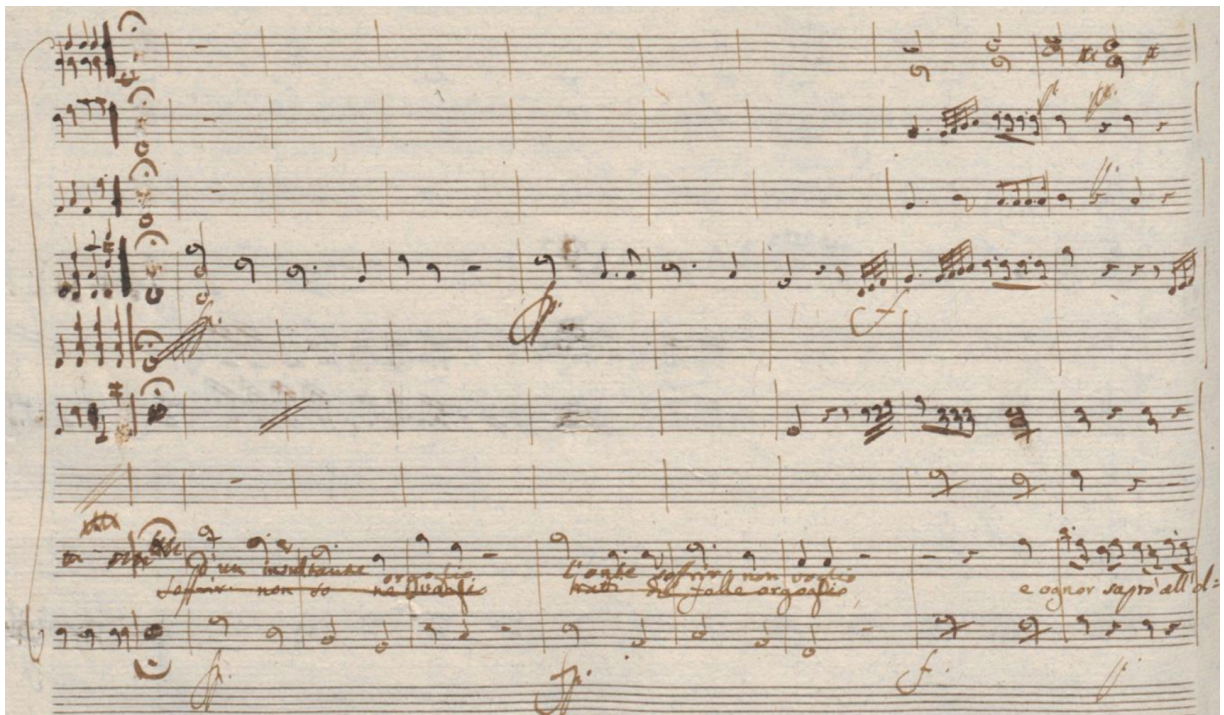


Abbildung 6.1 (Fortsetzung)

⁵ An dieser Stelle erkennt man gut den nachträglichen Austausch des Textes; aus diesem Grund ist das Notenbeispiel hier nicht transkribiert, sondern als Abbildung wiedergegeben.

Violinen I

Violinen II

Violen

Alzima

Violoncelli

no - bilco - rag

Hn.

Ob.

VI.I

VI.II

Vle.

Fg.

Alz.

Vc.

gio og - nor, no-bilcor-rag - gio og -

Notenbeispiel 6.1: *Cublai, gran kan de' Tartari.*

Arie der Alzima: „D'un insultante orgoglio“ (I/14)

Salieri setzt dafür nicht nur die gewöhnlichen Mittel der Dynamikzunahme und Notenwertdiminution ein, sondern lässt sich Alzima in den Takten 37 bis 45 auch in einer langen und komplexen Koloratur über ihre Situation beschweren. Der B-Teil hingegen ist im 2/4-Takt und „un poco lento“ ein wenig langsamer und entspannter als der A-Teil angelegt, was sich in der Verkürzung des Versmaßes spiegelt, verzichtet im Verlauf aber trotzdem nicht auf eine Intensivierung musikalischer Parameter wie zunehmend schnelle Notenwerte und kontrastive Dynamik.

Auch in den nach *Cublai* entstandenen Drammi eroimici kommen Arie agitate vor, so können beispielsweise in *La corona del merito, o sia il Torquato Tasso* Eleonoras Arie „Confuso, agitato“ (I/8), Termutis Kampfansage an Rom „Non più, che fatale“ (I/14) in *Cesare in Farmacusa*, und Palmiras Arien „Come oh Dio! come il crudele“ (II/6) in *Palmira, regina di Persia* als Arie agitate interpretiert werden.

Für gewöhnlich ist die Aria agitata ein Arientypus, der auf weibliche Rollen beschränkt ist, in der Opera buffa fällt sie aber auch des Öfteren Männern zu. Mary Hunter stellt fest, dass die meisten männlichen Rachearien in der Wiener Opera buffa der 1780er Jahre in die Kategorie der Buffa-Arien fallen: „men do not sing parodies of rage arias as much as they knock furiously around the stage expressing a considerably lower form of anger, often mixed with panic or other effects.“⁶ Im Repertoire des Wiener Dramma eroicomico gehören die Wut-Arien von Rodomonte und Orlando in den unterschiedlichen heroisch-komischen Bearbeitungen dieses Sujets oder die Arie Ciaferros, „Dal furor, dalla smania agitato“ (II/10) aus *Teodoro in Corsica* zu diesem Arientypus, die später noch als heroisch-komische Arien und als Gegenstück der Verängstigung ausdrückenden Arien beispielsweise Medoros oder Guidos diskutiert werden sollen. Ob „Il Tasso, oh viltà“ (II/7) aus *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso*, in welcher sich der arrogante Cavaliere del Crocco, Mitglied der Accademia della Crusca, mit dem ihm typischen hochtrabenden sprachlichen Ausdruck wutschnaufend über Torquato Tasso und seine Dichtung beschwert, letzten Endes als Aria agitata deklariert werden kann, ist wegen des Inhalts fraglich und aufgrund der fehlenden Musik letzten Endes nicht eindeutig zu klären; der Text lässt allerdings vermuten, dass es sich hier sehr wahrscheinlich um eine Parodie-Arie handelt. Eine weitere, zu diskutierende Arie ist „E’ ver, mi turba ed agita“ (I/9), die aber nur einstrophig ist und keiner Parte buffa oder zumindest Parte eroicomica zufällt, sondern mit Duca Alfonso einer Parte seria. Ob sie nun als Cavatina oder als Aria agitata interpretiert werden muss,

⁶ Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 145.

kann wegen des nicht vertonten Textbuchs auch hier nicht eindeutig festgestellt werden. Gegen die Cavatina spricht die hohe soziale Stellung der Rolle, gegen eine Aria agitata auf der anderen Seite die lediglich einstrophige Anlage, vermutlich handelt es sich also auch hier um eine Parodie.

Ein weiteres Exemplar der Aria agitata fällt dem böhmischen König Ambigato in *Angarda, regina di Boemia* zu, der mit der Arie „Pur troppo ah sì, lo sento“ (I/8) seine Gefühle über den Verlust seiner Tochter Angarda zum Ausdruck bringt, die sich im Wald verlaufen hat, und sich über seine immer steigende Sorge emotional zusehends erregt:

AMB Pur troppo ah sì, lo sento:
 Fra le mie smanie estreme
 Entro il paterno cor
Morta è la speme.
 Ma se qualch'alma ardita
 L'avesse mai rapita...
 Oh barbaro timor!
Per te mi lagno e gemo
 E insiem mi agito, fremo
 Divampo il furor.
(Angarda, regina di Boemia, I/8)

De Gamera mischt hier Elemente aus Aria agitata („smanie“, „barbaro“, „agito“, „furor“, etc.) und Aria di sentimento („paterno cor“, „speme“, „alma ardita“, „lagno e gemo“ etc.), die Arie weist also bereits in Bezug auf die Textgrundlage einen ambivalenten und nicht eindeutigen Charakter auf. Diese Zweideutigkeit macht sich auch in Cartellieris Vertonung bemerkbar, der die zweiteilige Arie sehr ungleich aufbaute. Der erste Teil umfasst die Takte 1 bis 33 und drückt durch das Larghetto sostenuto, den 2/4-Takt und die gewählte Tonart f-Moll die Verzweiflung und Trauer des Vaters um den Verlust der Tochter auch musikalisch eindeutig aus, wobei der zugrundeliegende Text lediglich die ersten vier Zeilen umfasst. Die Anweisung *con sordini* in den Streichern wird durch die Dynamikangabe *fortissimo* und die Motivik mit ihren raschen Rhythmen relativiert.

Larghetto sostenuto

Violinen I
ff con sordini *f*

Violinen II
ff con sordini *p* *f*

Bratschen
ff con sordini *p* *f*

Klarinetten in B
p *f*

Hörner in F
p *f*

Fagotte
p *f*

Ambigato

Basso continuo

Notenbeispiel 6.2: *Angarda, regina di Boemia*.

Arie des Ambigato: „Pur troppo ah sì, lo sento“ (I/8)]⁷

Der zweite Teil der Arie beinhaltet die Takte 34 bis 108 und ist damit doppelt so lang wie der erste Teil. Darüber hinaus ist er nochmal lebhafter gestaltet, wobei der musikalische Kontrast zum ersten Teil durch das Allegretto im alla semibreve-Takt und vor allem durch die unerwartete Varianttonart F-Dur, die häufig einen Bezug zur pastoralen Sphäre schafft, gefestigt wird. Cartellieri vertonte im zweiten Teil nicht nur die letzten sechs Textzeilen, sondern wiederholte den gesamten Arientext im Anschluss gleich zwei Mal, wobei die zweite Wiederholung (T. 52–78) in Takt 52 mit einem *Meno allegro* beginnt, das erneut die ersten vier Zeilen in acht Takten umfasst, bevor erneut das *Tempo primo* einsetzt. Die letzte Vertonung der Strophe (T. 79–108) hingegen bringt mit einem erneuten *Meno allegro* wieder ein langsames Tempo, das durchgängig bis zum Ende geführt wird. Auffällig sind die Generalpausen nach den Strophenabschlüssen („speme“, „timor“, „furor“), die auf der einen Seite wiederkehrende Unterbrechung des musikalischen Geschehens markieren und auf der

⁷ Die Transkription der Hörner entspricht dem Original.

anderen Seite abgeschlossene musikalische Einheiten bilden. Der Gesang im zweiten Teil erinnert kaum an eine Aria agitata, im Gegenteil komponierte Cartellieri den Gesang hauptsächlich als zweitaktige, durch Pausen geteilte Phrasen. Die dadurch evozierte Nähe zur Buffa-Arie wird durch die lediglich punktuell eingesetzten Bläser unterstützt, wobei der punktierte Rhythmus aber wiederum darauf schließen lässt, dass es sich hier um eine zumindest leicht parodistische Verwendung handelt:

65

Violinen I *fp* *fp* *fp* *fp*

Violinen II *fp* *fp* *fp* *fp*

Bratschen *fp* *fp* *fp* *fp*

Klarinetten in B

Hörner in F

Fagotte

Ambigato

Basso continuo *fp* *fp* *fp* *fp*

ma sequalch'al - ma ar - di - ta l'a - ves - semai ra - pi - ta

Notenbeispiel 6.3: *Angarda, regina di Boemia.*

Arie des Ambigato: „Pur troppo ah sì, lo sento“ (I/8)⁸

Damit sind alle männlichen Rollen zufallenden Arie agitate zumindest in der Nähe von Parodien, wenn nicht sogar vollständige Parodien, was sich mit der Feststellung von Helen Hunter deckt.

⁸ Die Transkription der Hörner entspricht dem Original.

Abschließend kann festgestellt werden, dass sich die Aria agitata im Entwicklungsverlauf des Wiener Drame eroicomico deutlich verändert hat. Insbesondere bei den von Frauen gesungenen Arie agitate der frühen Drammi eroicomici fällt auf, dass sie oftmals komisch übertrieben sind. Spätestens ab „D’un insultante orgoglio“ aus *Cublai, gran kan de’ Tartari* aber finden sich vermehrt Anzeichen, die auf eine stilistische Nähe zur Opera seria hindeuten. Die zuletzt diskutierten „männlichen“ Arien sind allerdings, wie auch im Bereich der Wiener Opera buffa üblich, unter dem Gesichtspunkt der Parodie zu bewerten, wobei auch hier das letzte Beispiel einem Mischbereich zuzuordnen wäre.

6.1.1.2 ARIE BUFTE UND REGISTERARIEN

Die Buffa-Arie als die typische Arienform der Bassi buffi hatte in der Wiener Opera buffa in den 1780er-Jahren eine feste formale Struktur, die zwar an jeweiligen inhaltlichen und dramaturgischen Gegebenheiten des jeweiligen Stücks orientierte, aber dennoch bis zu einem gewissen Grad schematisch und konventionell blieb. Wie John Platoff herausgearbeitet hat, bewegt sich die zweiteilige Buffa-Arie in ihrer Textgrundlage und auch in der musikalischen Umsetzung formal in engen Grenzen, um einen reproduzierbaren und immer wieder ähnlichen musikdramatischen Effekt zu erzeugen. Sie folgt für gewöhnlich einer festgelegten, kontrastiven Musikdramaturgie, in welcher der erste Teil den zweiten Teil inhaltlich und musikalisch vorbereitet. Der erste Teil bietet dem Basso buffo die Möglichkeit, durch die Steigerung in der Geschwindigkeit musikalisch wie schauspielerisch auf einen komischen Höhepunkt hinzuarbeiten. Dieser erste Abschnitt besteht aus mindestens zwei regelmäßig aufgebauten Strophen, der zweite Abschnitt hingegen meist aus einer einzelnen, dafür aber deutlich längeren Strophe, die im Gegensatz zum ersten Abschnitt durch eine kürzere und freiere Versmetrik gekennzeichnet ist und häufig mit einer Art zweizeiligem Nachwort endet. Der dadurch evozierte Eindruck der Geschwindigkeitssteigerung wird auch in der Vertonung deutlich, die formal-stilistisch in zwei im Regelfall mit den beiden unterschiedlichen Textabschnitten übereinstimmende Sätze gegliedert ist. Im ersten Teil herrscht noch ein neutraler, meist syllabisch-deklamatorischer Stil vor, der manchmal schon fast ins Liedhafte gleitet, aber dennoch als komisch zu erkennen ist. Hier bilden die einzelnen Verszeilen durch ihre Umsetzung als durch Pausen voneinander getrennte Zweitaktphrasen in sich geschlossene syntaktische Einheiten, wie man sie auch aus anderen Elementen der Opera buffa aus wie Finali oder Ensembles kennt. Die Gesangsstruktur des zweiten Teils

zeichnet sich hingegen durch das aus, was für gewöhnlich als Buffa-Parlando bezeichnet wird, also eine Art schnellem, zusammenhängenden und weniger Pausen enthaltenden – Sprechgesang, in dem die vorher zweitaktigen Phrasen auf einen Takt komprimiert werden und der auf rein syllabischem Gesang mit Repetitionen kurzer Notenwerte und kleinen Tonschritten basiert. Das Tempo der Arien ist mit einem 4/4-Allegro oder Allegro moderato üblicherweise recht schnell und wird in mehr als der Hälfte aller Wiener Buffa-Arien der 1780er Jahre im zweiten Satz sogar noch gesteigert, womit die kontrastive Wirkung der beiden Teile und der Eindruck einer konsequenten Steigerung unterstützt wird.⁹

Die Faktur der komischen Arie „Basta per ora“ (I/3) des Conte della Rocca Culagna in *La secchia rapita*, die den Conte gleich zu Beginn der Oper als tölpelhaft und einfach gestrickt entlarvt, enthält zwar einige der Parameter der Buffa-Arie, bricht aber gleichzeitig mit diesen; so ist bereits in der Anlage des Texts, dessen beide Strophen im gleichen Versmaß gehalten sind, keine Steigerungswirkung angelegt und auch die Tempoangabe, das langsamere und gravitätischere Andante maestoso, entspricht nicht dem üblichen Allegro oder Allegro moderato. Während die Teile A (T. 13–79) und A' (T. 100–156) durchaus zahlreiche Wiederholungen einzelner Wörter, Wortgruppen oder einzelner Textzeilen enthalten, ist der Teil B (T. 80–99) bei sich einmal wiederholendem Text auskomponiert. Auch in „Basta per ora“ sind die inhärenten Qualitäten der Opera seria zu beobachten, die die Oper prägen. Wenngleich die Teile A und B fast ausschließlich syllabische Textvertonung und nur sehr wenig größere Intervalle aufweisen, ändert sich dies, wenn auch nicht erheblich, im A'-Teil, der auch melismatische Gesangspassagen und am Ende einer Phrase oftmals auch Oktavsprünge enthält. Musikdramaturgisch dürfte dies auf die Konzeption des Charakters zurückzuführen sein, der im Gegensatz zum typischen Basso buffo, und erst recht zum Basso buffo caricato, ein Vertreter der höheren Adelsschicht ist.

Die Buffa-Arien der 1777 in Wien gespielten Version des *Orlando paladino*, deren Musik unter Umständen von Pasquale Anfossi geschrieben oder zumindest erweitert wurde, fallen beide Orlandos Diener Pasquale zu. Neben der Arie „A Parigi profumato“ (II/12), der in der Oper inhaltlich und stilistisch eine gewisse Sonderstellung zuzusprechen ist, und den diversen Registerarien sind sowohl „Chi vuol passar il tempo senza pene“ (I/5) als auch „Supponiamoci che sia“ aus anderen Opern entnommen, nämlich aus Portas und Righinis *Il*

⁹ John Platoff: „The buffa aria in Mozart's Vienna“, S. 101–105, in: *Cambridge Opera Journal* 2/2 (1990) S. 99–210.

convitato di Pietra, wo sie von Arlecchino gesungen wird, respektive aus Portas und Guglielmis *Le pazzie Orlando*, in der Maccarone Musik mit Essen vergleicht.

Das aus Venedig importierte *Dramma eroicomico Il cavaliere errante* hingegen enthält mit Stordilanos „Se qua non c’entra il diavolo“ (I/11) eine Buffa-Arie, die weitestgehend den von Platoff beschriebenen Kriterien entspricht, und verdeutlicht in dieser Hinsicht erneut die besondere Verbindung der Opera buffa zwischen Venedig und Wien. Der Zauberer Ismene hat Geister beschworen, die Stordilano helfen sollen, Arsinda für sich zu gewinnen. Stordilano reagiert mit einer Mischung aus Furcht und Freude und drückt diesen emotionalen Zustand anschließend in einer Arie mit folgendem Text aus, der seine ambivalente Haltung in der wiederholten Intention, von der Bühne abzugehen, zum Ausdruck bringt:

STOR	Se qua non c’entra il diavolo, Io più che far non sò. Lei non mi stima un cavolo Mi dice ognor di nò. Ma fa, che venga un dì, Che dicami di sì, Ricordati fa presto: Pazienza più non ho.	(per partire.)
	Ma quelle bestie alate Mi mettono in paura Ricordati, sconjura. Mi fido, e me ne vo.	(per partire.)
	Ma per destar almeno Pietà d’Arsinda in seno, Ricordati le pentole. Contento poi farò. Ricordati, sovvengati... Perdonami... Confondomi. Fra amore, e fra timore, Già delirando io stò.	(parte.)
	(Il cavaliere errante, I/11)	

Auf den ersten Blick erscheinen die fünf Strophen gleichmäßig gestaltet, die übliche metrische Verkürzung, die schon durch den Text eine Steigerung suggeriert, ist hingegen nur zwischen den Zeilen zu erkennen, die sich in der Teilbarkeit der zwei ersten Zeilen der letzten Strophe niederschlägt. Die Szenenanweisungen „per partire“ sind typisch für diejenigen Buffa-Arien, in welchen sich der Sänger so sehr in ein Thema hineinsteigert, dass er immer wieder damit anfangen muss und sich nicht lösen kann. Die schon im Text ange-deutete Steigerungswirkung wird in der Vertonung offensichtlich: Die durchgängig im

Allegro gehaltene Arie wechselt zu Beginn des B-Teils in Takt 96 vom 4/4-Takt zum 6/8-Takt, womit ein nicht unwesentlicher Anstieg des musikalischen Tempos verbunden ist und die in Kombination mit den anderen musikalischen Parametern eine stretta-ähnliche Wirkung erzielt. Während sich der Gesang im Laufe der Arie von zweitaktigen Phrasen über eintaktige Motive hin zu einem Buffa-Parlando verkürzt, verläuft die Motivik der Orchesterbegleitung bereits von Beginn in aufgeregten Sechzehntel-Schlenkerfiguren, reduziert sich aber immer dann, wenn sich auch der Gesang temporär wieder zurücknimmt.¹⁰ Die andere in der venezianischen Fassung enthaltene Buffo-Caricato-Arie „Ho in testa un campanino“ (II/2) fehlt allerdings in der Wiener Fassung, die durch die weitgehende Neufassung der ersten Szenen des zweiten Akts die slapstickartigen, an die lazzi der Commedia dell'arte erinnernden Einflüsse vermissen lässt.

Der zentrale Basso buffo des Wiener Buffa-Ensembles war Francesco Benucci, der sich ab der Wiedereinführung der Opera buffa sukzessive über die Rollenbeschreibung des Basso buffo caricato hinaus entwickelte und zunehmend Rollen geschrieben bekam, die individueller und psychologisch motiviert waren. Von den üblicherweise zwei Arien, die Benucci für gewöhnlich in einer Wiener Opera buffa zu singen hatte, war mindestens eine eine ausgedehnte, eindeutig komische und durch Steigerungseffekte charakterisierte Buffa-Arie.¹¹ Für das Dramma eroicomico war Benucci allerdings nur eingeschränkt prägend, er schuf lediglich die Rolle des Gasthauswirts Taddeo im *Il re Teodoro in Venezia*.¹² Als Vater von Lisetta, in die sich der inkognito reisende korsische König Teodoro verliebt hat, fällt die Baritonrolle unter die Kategorie des Vormundstyps, die das Paradigma des Wiener Basso buffo bildet.¹³ Taddeos erste Arie „Che ne dici tu Taddeo“ (I/6) entspricht beispielhaft dem Muster der Buffa-Arie, wie sie von Platoff für die Wiener Opera buffa der 1780er Jahre skizziert wurde. Nachdem Taddeo zu Anfang Schwierigkeiten hatte, die Schulden seines

¹⁰ An dieser Stelle soll kurz auf Stordilanos zweite Arie „Son qual nave in ria procella“ (II/3) hingewiesen werden, bei der es sich um eine parodistische Gleichnisarie handelt; zwar ist durch die Parodie auch hier eine komische Grundwirkung vorhanden, Stil, Form und Dramaturgie der Arie sind aber völlig anders geartet.

¹¹ Platoff: „The buffa aria“, S. 99–100.

¹² Dies lässt sich darauf zurückführen, dass während Benuccis Anwesenheit in Wien nur dieses eine Dramma eroicomico vertont und uraufgeführt wurde. Über *Il re Teodoro in Venezia* hinaus enthalten die Wiener Drammi eroicomici tatsächlich auch nur wenige, den von Platoff dargelegten formalen Kriterien entsprechende reine Buffa-Arien, auf der anderen Seite aber zahlreiche Registerarien, die als Unterart der Buffa-Arie interpretiert werden kann. Zur Registerarie siehe John Platoff: „Catalogue Arias and the ‚Catalogue Aria‘“, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music*, Oxford: Clarendon Press 1996, S. 296–311 sowie Daniela Goldin: *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Turin: Einaudi 1985, S. 23–25 sowie S. 149–163.

¹³ Christine Villinger: ‚Tu mi vuoi corbellar‘. *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*, Tutzing: Schneider 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft), S. 192.

Gasts Teodoro einzutreiben, hört er zufällig, wie Gafforio den unter dem Namen Conte Alberto reisenden Teodoro als Maestà und als Sire bezeichnet, und überlegt daraufhin, ob er nicht vielleicht einen Grafen oder sogar einen König oder aber doch nur einen zeche-prellenden Hochstapler beherbergen könnte:

Tad Che ne dici tu Taddeo?
 E' un birbante? È un Conte? È un Re?
 Qual Berlich, qual Asmodeo
 Mi dirà, chi diavol'è?
 Egli è un Re: se Re non è
 Perchè mai chiamarlo Re?
 Qui v'è certo il suo perchè.
 Ma l'entrate non son troppe...
 Re di picche, o Re di coppe.
 Ma l'entrate non son ricche...
 Re di coppe, o Re di picche.
 Qual Berlich, qual Asmodeo
 Mi dirà, chi diavol'è?
(Il re Teodoro in Venezia, I/6)

Laut dem Textsatz im Uraufführungslibretto sind die dreizehn ottonario-Verse auf drei unterschiedliche Strophen verteilt. Das Reimschema ist grundsätzlich einfach gehalten, wobei insbesondere die drei gleichen Reim-Enden zu Beginn der zweiten Strophe auffallen, die dem Endreim der drei Strophen entsprechen. Nach der siebten Zeile könnte man also auch den Abschluss einer weiteren Strophe vermuten, worauf sich die wiederholenden Binnenreime ab der achten Zeile – „troppe“, „picche“ und „coppe“ – auch als Halbierung des Versmaßes interpretieren ließen und so eine Steigerung der sprachlichen Geschwindigkeit und Verdoppelung der Strophenlänge herbeiführen würden. In jedem Fall aber sind die Zeilen 8 bis 11 sprachlich höchst interessant und drücken durch die Umkehrung der Substantivreihenfolge in den Zeilen 9 und 11, die in diesem Fall mit den Stilmitteln der Anapher und des Asyndetons zusammenfällt, und den Austausch lediglich der letzten beiden Wörter in den Zeilen 8 und 10 Taddeos Perplexität auf den Punkt aus. Auch wenn es sich bei den letzten beiden Zeilen der Arie um eine Wiederholung der Zeilen 3 und 4 handelt, so ist selbst der zweizeilige Abschluss, den Platoff als typisch für die Wiener Opera buffa ausmacht, vorhanden. Bemerkenswert ist ebenso die von Casti verwendete Metaphorik: Nach den repetitiven Fragen, ob Teodoro ein Spitzbube, ein Graf oder ein König sei, erneuert Taddeo seine Verwunderung über die Situation mittels der Auflistung zweier Namen des

Teufels¹⁴ und einem den Teufel beinhaltenden Fluch, der suggeriert, dass Teodoro auch ein Teufel sein könnte. In den Zeilen 8 bis 11 hingegen verweist Casti sowohl auf den Pik-König als auch auf den Kreuz-König, die in einigen Kartenspielen den höchsten beziehungsweise zweithöchsten Wert bilden; der Kreuzkönig könnte auch ein versteckter Verweis auf Gozzis Fiaba teatrale *L'amore delle tre arancie* (1760) sein, in der die Titelfigur Silvio, Re di Coppe, König eines imaginären Königreichs ist.¹⁵ Nachdem bereits die Frage, wer zum Teufel Teodoro sei, am Ende des Arientexts erneut aufgegriffen wird, scheint den Gastwirt auch die Metapher der Spielkartenkönige nachträglich zu beschäftigen: Nachdem der Messer Grande Teodoro aufgrund seiner offenen Schulden im Finale des zweiten Akts hat verhaften lassen, rekurriert Taddeo erneut auf seine Arie: „O Re di coppe // O Re di picche // Il mio Berlicche // Indovinò.“ (II/18).¹⁶

Auch wenn Christine Villinger in Bezug auf die Arie nicht ganz zu Unrecht eine zweiteilige Cavatinenform konstatiert, deren „motorische Achtel- oder 16-Parlandi wieder vermehrt eine ‚bildhafte‘ musikalische Illustration“¹⁷ darstellen, wobei die zwei Teile aber nicht die typische Kontrastwirkung abbilden, so ist die Arie musikalisch trotzdem eine charakteristische Buffa-Arie. Die beiden ersten Zeilen sind noch mittels durch Pausen getrennte Motive vertont, werden wiederholt und bilden unterstützt von Schlenkermotiven einen langsamen, kontemplativeren Beginn; die Steigerungswirkung aber setzt bereits in der dritten Zeile ein, die unterstützt von den Fagotten und Violinen als Kette von sich ohne Pause wiederholenden Sechzehntelrepetitionen syllabisch vertont ist. Nachdem sich Taddeos Verwunderung in dieser Passage bis hin zur emotionalen Erregung gesteigert hat, verringert sich das Buffa-Parlando sukzessive erst über die Notenwerte, die in Zeile 4 erst punktierte Achtel- und Sechzehntelmotiven über ein Achtel-Parlando hin zu durch Pausen getrennten, zweitaktigen Achtelmotiven, bevor er sich erneut in Rage singt:

¹⁴ Hierauf deutet auch die Fußnote hin, auf die im Uraufführungslibretto auf der Seite der deutschen Übersetzung der Arie nach der Zeile „Welcher Berlich, welcher Asmodeus“ verwiesen wird.

¹⁵ Bemerkenswert ist auch die Parallelität des Bezugs auf reale Begebenheiten und dem inhärenten parodistischen Verfahren: Im Falle von *L'amore delle tre aranie* bezieht sich Gozzi bereits in seiner *Analisi riflessiva della Fiaba L'amore delle tre melarance* auf die Komödiendichter Pietro Chiari und Carlo Goldoni: „L'amore delle tre melarance, da me resa scenica, e colla quale cominciai a dare assistenza alla Comica Truppa Sacchi, non fu, che una caricata parodia buffonesca sull'opere de' Signori Chiari e Goldoni, che correvano in quel tempo, ch'ella comparve.“ Carlo Gozzi: „Analisi riflessiva della Fiaba ‚L'amore delle tre melarance‘“, S. 75, in: Carlo Gozzi, *Opere*, Bd. 1, Venedig: Colombani 1772, S. 73–113. Auch der *Prologo: Un ragazzo nunzio all'uditorio* (Ebd., S. 77–80) ist ein offener satirischer Angriff auf Gozzis Dichterkollegen, was Gozzi in einem Nachsatz zum Vorwort auch unumwunden zugibt. Ebd., S. 80.

¹⁶ An dieser Stelle ist eine gewisse Parallelität zu „Gli editti, ed ordini“ aus Gafforios Arie „Queste son lettere“ zu erkennen, die tatsächlich auch in der gleichen Szene (I/6) zu finden ist.

¹⁷ Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 193.

Moderato

Taddeo

Che ne di - ci tu Tad - de-o?, Che ne di - ci tu Tad - de-o? E' un bir-

Basso continuo

f p f p f

6

Tad.

ban - te! E' un con - te! E' un re? E' un bir - ban - te! E' un con - te! E' un re?

Bc.

12

Tad.

Qual Ber - lich qual As - mo deo, qual As - mo - deo, qual As - mo - deo, qual As - mo - deo, qual As - mo -

Bc.

fp

14

Tad.

deo, qual Ber - lich, qual As - mo -

Bc.

cresc. fp

16

Tad.

deo, qual As - mo - deo, qual As - mo - deo, qual As - mo - deo, qual - As - mo deo mi di - rà chi dia - vo -

Bc.

cresc. fp

19

Tad.

l'è?, Chi dia - vo - l'è?, Chi dia - vo - l'è?, Chi dia - vo - l'è?, Chi dia - vo - l'è? Qual Ber - lich, qual As -

Bc.

fp

21

Tad.

mo - deo, qual Ber - lich, qual As - mo - deo, qual As - mo - deo, qual Ber - lich, qual Ber - lich, qual As - mo -

Bc.

(pp)

23

Tad.

deo, qual As - mo - deo, qual Ber - lich, qual Ber - lich, qual As - mo - deo mi di - rà chi dia - vo -

Bc.

(f)

Anstatt der zwei kontrastierenden Abschnitte ist die Arie also als sich wiederholende Wellenbewegung aufgebaut, wobei die Geschwindigkeit innerhalb diesen zwei Abschnitten erst zu- und dann wieder abnimmt. Neben „Che ne dici tu Taddeo“ fallen Taddeo zwei weitere Solonummern zu, womit er im oberen Bereich liegt und die Anzahl der Arien, die Platoff für den Parte buffo mit üblicherweise zwei Stück pro Opera buffa angibt, damit übersteigt. „Figlia, il Cielo ti destina“ (I/7) hat zwar typische Eigenschaften einer Buffa-Arie, die aber mit lyrischeren Elementen wie melismatischen Gesangsmotiven aufgelockert wird. Im B-Teil fällt zwar wieder typisch syllabisches melismatisches Buffa-Parlando auf, das am Ende aber wieder in eine lyrisch-melismatische Legato-Motivik wechselt. Noch kontrastiver ist „Per onor farsi ammazzar“ (II/11), in der Taddeo die Vorteilhaftigkeit des Generalpatents anzweifelt und Vorteile gegeneinander abwägt, wobei sich nachdenkliche, zurückhaltende und lyrischere Passagen mit zuversichtlicheren, agileren und lebhafteren Abschnitten abwechseln und Taddeos ambivalente Haltung zum Ausdruck bringen.

Vergleichbar mit Taddeo ist Bertaccio im *Teodoro in Corsica*, der bei einer Vertonung in Wien vermutlich wieder von Benucci verkörpert worden wäre, dessen Fähigkeiten Casti sehr schätzte.¹⁸ Im Gegensatz zu *Il re Teodoro in Venezia* tritt im zwar später entstandenen, inhaltlich aber die Vorgeschichte erzählenden *Teodoro in Corsica* allerdings nur die soziale Oberschicht auf, Diener*innenfiguren hingegen fehlen komplett. Das nicht vertonte Libretto enthält also keine komischen alten Männer und damit auch keine Vormünder im eigentlichen Sinne, durch den hohen Stand der Personaggi ist *Teodoro in Venezia* keine wirkliche Opera buffa, sondern eher eine sozialkritische Charakterisierung der Schwächen der Adligen und der herrschenden Klasse, und insbesondere deswegen ist es vor dem Hintergrund von Castis Bewertung des Wiener Basso Buffo wahrscheinlich, dass Benucci bei einer Wiener Aufführung die erste Wahl für die Rolle des Bertaccio gewesen wäre. In diesem Zusammenhang verwundert es kaum, dass Casti neben Registerarien auch hier eine Solonummer einbaute, die die Textgrundlage für eine Buffa-Arie bilden könnte, wenn sie laut Librettomanuskript nicht bereits Teil des zweiten Finales wäre, nämlich Bertaccios „L’ho scampata brutta assai“

¹⁸ Castis Briefwechsel gibt Aufschluss über seine Wertschätzung: „Il buffo è Benucci, gran metallo di voce, buonissimo cantante: il più grazioso buffone che io conosca, ma senza bassezza e indecenza, ma con grazia ed intelligenza.“ Brief von Giambattista Casti (Mailand) an Joseph Kaunitz (Madrid) vom 27. November 1782, S. 300, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 297–300. Franz Xaver Rosenberg hingegen empfahl den Sänger in einem Brief an Casti als passend für Vater- und Greisenrollen: „Voi conoscete tutti quanti questi soggetti, onde potete applicarli secondo le qualità d’ognuno. [...] Benucci per padri o vecchi.“ Brief von Franz-Xaver Rosenberg (Wien) an Giambattista Casti (o.O.) vom 18. Juli 1790, S. 604, in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 603–605.

(II/20). „Riflettiamo, o miei pensieri“ (II/8)¹⁹ erinnert zwar inhaltlich vage an „Per onor farsi ammazzar“ (II/11) aus *Il re Teodoro in Venezia* und transportiert eine ähnliche Nachdenklichkeit, ist aber nicht so kontrastiv, sondern im weitesten Sinne der Registerarie (siehe unten) zuzurechnen. Hervorzuheben ist die wiederkehrende letzte Zeile jeder Strophe, „Questo mondo è pur buffon!“, die auch in der Vertonung Formabschnitte beendet.²⁰

Das Personal von *Cublai, gran kan de' Tartari* enthält wiederum zwei charakteristische Buffo-Rollen, nämlich Orcano und Bozzone. In Kapitel 5.1.2 wurde bereits Orcanos „M'inganno se vedo“ (II/6) beschrieben, die einige typische Züge der Buffa-Arie beinhaltet, durch Orcanos soziale Position und stilistische Offenheit aber aus dem üblichen Ambitus dieses Arientypus hinausfällt. Bozzones „Come il medico al polso conosce“ (II/12) enthält indes Merkmale der Registerarie, wohingegen Memmas „Venite, il piè movete“ (I/16) Teil des ersten Finales ist. Das vom Seria-Paradigma der Griselda-Vertonungen abweichende *Dramma eroicomico* gleichen Namens zeigt trotz aller Sentimentalität im Gegensatz zu den bisherigen Versionen eine Verankerung im Bereich der Opera buffa, was zum Beispiel in der Arie von Griseldas Vater Giannucolo, „Son stordito, te'l confesso“ (II/15) deutlich wird. *Palmira, regina di Persia* und *Orlando furioso* stehen bis zu einem gewissen Grad in der formal-stilistischen Arientradition der Opera seria, was sich unter anderem in der Abwesenheit eindeutiger, nach Platoffs Kriterien für Wien archetypischer Buffa-Arien niederschlägt. Der Parte buffo in *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso* ist ohne Zweifel Don Gherardo, wie bereits in seiner Arie „Cantava in riva al fiume“ (I/2) gleich zu Beginn der Oper, in der zweiten Szene des ersten Akts, deutlich wird. Die Arie kann zwar aufgrund der fehlenden Vertonung nicht abschließend eingeordnet werden, allerdings deutet allein die metrische Anlage von de Gamerras Libretto an dieser Stelle deutlicher als bei allen anderen diskutierten Beispielen darauf hin, dass es sich hier um das Idealbild der Platoff'schen Buffa-Arie handelt:

¹⁹ Vergl. Kapitel 5.1.1.

²⁰ Vergl. Kapitel 5.1.2.

“Cantava in riva al fiume	A	
„Tirsi d’Eleonora...	B	
Che sento? Ne rispondeano	X	
“Le selve e l’onde: onora.	B	(pensa.)
Chi mai questa può essere?	X	
Ma seguitiamo a leggere:	X	
“Se a lei porgon tribute	X	
“E l’acqua e I rami... Oh bella!	C	(torna a pensare.)
Tasso di chi favella	C	
Non posso indovinar.	D	
Il madrigal finiscasi:	X	
“Or chi fia che l’onori	X	
“E chi non l’ami? Cappita!	E	
Il mio signor Torquato	F	
E’ dunque innamorato!	F	
Ma la cagion m’è incognita	E	
Di sue amorose doglie.	G	
Che fosse mai mia moglie?	G	
Bisogna causa tale	H	
Nel foro maritale	H	
Ben ben considerar.	D	
Due son che chiamansi	X	
Eleonora;	I	
V’è la Marchesa;	X	
La mia Signora;	I	
La prima, oibò;	J	
Che prediligesì	X	
Dal duca, lo so.	J	
Ergo il galante	K	
Poeta è amante	K	
Della mia sposa.	L	
Seria è la cosa!	M	(pensa.)
Il madrigale	J	
Via porterò.	M	
E tale e quale	J	
Lo copierò.	J	
Poi correrò,	J	
M’informerrò,	J	
Indagherò,	J	
Ricercherò,	J	
Oh lo saprò!	J	(pensa.)
Geloso un po’	J	
Son forse...? Oh no;	J	
Ma pur tic tò	J	
Fa il cor... sì, andrò;	J	
Galopperò,	J	
Indagherò,	J	
Ricercherò,	J	
Dimanderò,	J	
Esplorerò,	J	
Scrutinerò,	J	
Oh la saprò!	J	(via correndo.)

(La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso, I/2)

Auf den ersten Blick fällt der zweiteilige Bau der vierstrophigen Arie auf, deren erste, in settenari verfasste Hälfte die ersten beiden Strophen und deren zweite, in quinari gehaltene Hälfte die letzten beiden Strophen umfasst. Die beiden Teile sind aber nicht nur mittels ihres Versmaßes voneinander unterscheidbar, sondern auch über ihre jeweiligen Endreime, die im ersten Teil noch die zwei Strophen abschließen, im zweiten Teil aber bereits im Verlauf der Strophe auffallen. Durch die Verkürzung des Versmaßes wird eine Beschleunigungswirkung erzielt, die durch die sich repetierenden Schlusswirkungen, die durch die Wiederholungen des Endreims im Laufe des zweiten Textteils und hier vor allem in der letzten Strophe evoziert werden, unterstützt wird. Insbesondere die letzten zwei, sich affektiv steigernden Strophen hätten dem Komponisten die Möglichkeit geboten, ein ausgeprägtes Buffa-parlando zu komponieren und kürzere musikalische Motive einzusetzen, um auch musikalisch eine Steigerungswirkung zu erzielen.

In *Cesare in Farmacusa* deckt sich am ehesten Tullus „Messer Giove, obligatissimo“ (I/2) in Form, Stil und Inhalt mit Platoffs Beschreibung der Buffa-Arie, obwohl die Arie verhältnismäßig kurz ist und eine Steigerung und musikalische wie emotionale Kompression vermissen lässt. Bovios „Uh! Uh! Gran strepito“ (I/6) aus *Angarda, regina di Boemia* hingegen ist zumindest vom Text her wieder deutlich mehr an der in Wien in den 1780er Jahren üblichen Form orientiert.

Sind die Buffa-Arien der hier untersuchten Werke im Regelfall noch nicht als besonders oder außergewöhnlich zu bezeichnen, so beinhalten die untersuchten Werke aber einige spezielle, atypische Registerarien und auch Register außerhalb typischer Arien. Die Registerarien, die häufig als spezielle, nochmals differenziertere Buffa-Arien interpretiert werden, zeichnen sich vor allem durch ihre Aufzählungen aus, die meist gegen Ende des Texts stehen und unterschiedliche Gruppen inhaltlich zusammenhängender Substantive auflisten. Daniela Goldin, die sich erstmals ausführlich mit der Registerarie beschäftigt hat, beschreibt diese Aufzählungen als „serie di elementi, locuzioni e sintagmi, equivalenti e giustapposti“²¹, die „elenchi geografici, teatrali, medici, letterari, gastronomici, spesso di ispirazione goldoniana“²² sein können, „vere e proprie tirate virtuosistiche [...] per gli effetti onomatopeici o ritmico-parodici“²³. John Platoff hingegen konstatiert in seiner späteren Untersuchung zur Katalogarie, diese sei „a familiar comic type, one of several varieties of

²¹ Goldin: *La vera fenice*. S. 149.

²² Ebd., S. 23.

²³ Ebd.

buffa aria“,²⁴ und spricht in diesem Zusammenhang von dutzenden oder hunderten Exemplaren bereits vor dem wohl bekanntesten Vertreter dieses Arientypus, Leporellos Arie „Madamina, il catalogo è questo“ (I/5) aus Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni*. Da die Registerarie im Grunde eine Spezialisierung der Buffa-Arie ist, überschneidet sie sich mit deren Formalkriterien und ihrer musikalischen Ausformung häufig deutlich. Der Anfangsteil ist zumeist noch recht neutral, die Komik wird häufig erst im folgenden Steigerungsteil transportiert, in dem der im Regelfall männliche Sänger ähnlich der typischen Buffa-Arie seine zunehmende Freude, Verärgerung oder anderweitige emotionale Erregung über den im ersten Teil kommunizierten Sachverhalt schnell deklamierend zum Ausdruck bringt. Auch die stilistischen Merkmale wie Asyndeton, Anapher,²⁵ sich überschneidende Reimschemata oder das Zusammenziehen zweier kurzer Zeilen zu einer Zeile beziehungsweise das Aufteilen einer Zeile in zwei Zeilen²⁶ stimmen mit der Buffa-Arie überein. Beschlossen wird die Arie für gewöhnlich mit einer nachdrücklichen und meist epigrammatischen Schlusskadenz.²⁷

Die erste ein Register enthaltende Arie, Gherardas „Sulle mie tempie in dono“ (II/4) aus *La secchia rapita*, ist insofern ein bemerkenswertes Exemplar, als dass sie zwischen Bravourarie und Registerarie changiert. Bereits in der dreizehnten Szene des ersten Akts hat der Bologneser Dottore und Abgesandte Titta der Contessa Gherarda leicht durchschaubare Avancen gemacht, die sie aber vorerst zurückweist. Eine Szene später erfährt man, dass sie ihm doch angetan ist, aber ihr Dekorum beschützen will. In der dritten Szene des zweiten Akts erneuert Titta seine Annäherungsversuche, die er aber diesmal wesentlich direkter formuliert. Gherarda reagiert dementsprechend auch deutlich offensiver und setzt sich gegen die Übergriffigkeiten zur Wehr. Nachdem Titta ihr einen Brief ihres Gemahls, des Conte della Rocca Culagna, gezeigt hat, in der dieser ihre Treue bezweifelt und bei Titta, der auch Arzt ist, ein Gift ordert, gerät sie außer sich vor Wut. Nachdem sie sich in der darauffolgenden Szene beruhigt hat, vermutet sie ein abgekartetes Spiel und drückt ihren Missmut über die vermeintliche Kränkung ihrer Ehre in der folgenden Arie aus:

²⁴ Platoff: „*Catalogue Arias*“, S. 297. Im Nachklang zu seinem vorherigen Artikel zur Buffa-Arie beschreibt Platoff hier detailliert sowohl sprachliche wie auch musikalische Merkmale des Registerarientypus.

²⁵ Ebd., S. 311.

²⁶ Ebd., S. 301.

²⁷ Ebd., S. 302.

GHE No, non vacillerà la mia costanza.
 Titta sbaglia, se crede
 Sottrarmi a una calunnia,
 Per farmi rea davver. Maggior di quella
 Della moglie d'Ulisse io vo' che sia
 Ne' secoli avvenir la gloria mia.

 Sulle mie tempie in dono
 Di puri giglj un serto
 Nel tempio suo la Gloria
 Mi porgerà da se.
 Jo sederò per merto
 Di castro cedro in Trono
 Ed al mio Nome accanto
 Già perderanno il vanto
 Penelope, Lucrezia,
 Virginia, Dido, Alceste,
 Ersilia, e le Sabine.
 Ed Artemisia, e Porzia,
 E Claudia, e le Vestali
 Saran donne triviali
 Al paragon di me.

 (*La secchia rapita*, I/4)

Das Register der mit 228 Takten überdurchschnittlich langen Arie besteht aus der Aufzählung der Frauen, die Gherarda für gewöhnlicher als sich selbst hält. Durch den Verweis auf die mythologischen bzw. antiken Frauenfiguren sticht die Arie aus dem typischen Rahmen der typischerweise buffoneske Aufzählungen enthaltenden Registerarie heraus.²⁸ Der immanente Seria-Bezug wird durch die umfangreichen Koloraturen unterstützt, so dass Gherarda sowohl textlich als auch musikalisch als Contessa identifizierbar bleibt. Hervorzuheben ist die Orchesterbesetzung mit ihren Trompeten und der drei Pauken, denen ausführliche Soloabschnitte zufallen; die Arie ließe sich also auch als eine außergewöhnliche konzertante Arie²⁹ bezeichnen. Auch in dieser Arie werden also wieder verschiedene Stilebenen miteinander vermischt, sie enthält einerseits typische Merkmale der Registerarie wie die Verkürzungen des Versmaßes und der musikalischen Motivik oder die Teilbarkeit der Zeilen, andererseits aber auch stilistisch hohe und per se dezidiert nicht typisch komische,

²⁸ Dadurch entspricht „Sulle mie tempie in dono“ auf eine verquere Art dem, was Platoff als „point of caricature“ bezeichnet, wobei er damit zwar auf die typische Buffa-Übertreibung anspielt, die hier aber in der Parodie von Seria-Elementen liegt. Ebd.

²⁹ John A. Rice: *Antonio Salieri and Viennese opera*, Chicago / London: University of Chicago Press 1998, S. 50.

wenngleich durch die Übertreibung und parodistische Verwendung dennoch komisch wirkende Sprache, Bezüge auf Antike und Mythologie und in ihren Koloraturen typische Seria-Stilistik. Sowohl die Aufzählung dieser Frauenfiguren als auch die zahlreichen Koloraturen und die umfangreiche Orchestrierung sind parodistisch zu werten, wodurch die Überheblichkeit und Arroganz der Contessa letztlich eine komische Wirkung erhält. Damit bewegt sich die Arie auch im Bereich des Heroisch-Komischen.

Die beiden *Orlando paladino*-Versionen von 1777 und 1782 beinhalten jeweils zwei Registerarien, die beide Pasquale zufallen und als deutlich archetypischer als „Sulle mie tempie in dono“ zu bezeichnen sind. In der Version, die 1777 in Wien zu hören war, sind dies die Arien „Fate largo al gran Pasquale“ (II/4) und „A Parigi profumato“ (II/11),³⁰ in der 1782 in Eszterházy aufgeführten Version die fälschlicherweise als direkter Vorgänger von Leporellos Registerarie bezeichnete Arie „Ho viaggiato in Francia, in Spagna“ (I/6)³¹ sowie „Ecco spiano, ecco il mio trillo“ (II/11). *Il re Teodoro in Venezia* enthält ebenfalls zwei Register, von denen das erste in Gafforios Registerarie „Queste son lettere scritte in inglese“ (I/6)³² und das zweite im Finale des zweiten Akts³³ zu finden ist. Weil Teodoro Sandrinos Verlobung mit Lisetta durchkreuzt hat, zeigt der sich im Besitz eines Schuldscheins des Königs befindliche Kaufmann diesen bei den städtischen Behörden an. Im Laufe des zweiten Finales, als alle bei Tische sitzen und über die gestrige Opernaufführung diskutieren, erscheint der Messer Grande, also der venezianische Polizeichef, und konfrontiert Teodoro mit seinem Schuldenregister, um ihn daraufhin abzuführen:

MES Venti mila gigliati ai Tunesini;
 Quattro mila e seicento ai Livornesi;
 Ghinee quindici mila e due scellini
 Per più cambiali ai negozianti inglesi;
 Quaranta mila ottantasei fiorini,
 In varj tempi e date, agli Olandesi.
 Debiti in oltre in Cadice, in Lisbona,
 In Amburgo, in Marsiglia, in Barcellona.
(Il re Teodoro in Venezia, II/18)

³⁰ Zur Parodie der „musica francese“ siehe Bruce Alan Brown: „Le pazzie d'Orlando“, *Orlando paladino*, and the Uses of Parody“, S. 585–590, in: *Italica* 64/4 (1987), S. 583–605.

³¹ Siehe Christopher Headington u.a.: *Opera: a History*, London: St. Martin's Press 1987, S. 100. Hierauf verwies seinerzeit Platoff: „Catalogue arias“, S. 296. Eine Analyse der Arie bietet Mary Hunter: „Text, Music and Drama in Haydn's Italian Opera Arias: Four Case Studies“, in: *Journal of Musicology* 7 (1989), S. 29–57.

³² Vergl. Kapitel 6.1.2 sowie Kapitel 6.2.

³³ Vergl. auch Kapitel 6.2.1.

Das Register ist insbesondere aufgrund seiner Stellung so interessant: Einerseits ist es in das Finale des zweiten Akts integriert und ist somit aus der üblichen Stellung solcher Register in einer Arie herausgelöst, andererseits hat Paisiello die sieben Verse entsprechend ihres endecasillabo-Maßes als einen Recitativo accompagnato-Abschnitt vertont.³⁴ Wie bereits in Gherardas Arie „Sulle mie tempie in dono“ (I/4) wird das Prinzip des Registers also (musik-) dramaturgisch weitergedacht und in einen neuen Zusammenhang gestellt.³⁵

Teodoros Arie „Non volgeran molti anni“ (I/5) und Bertaccios Arie „Riflettiamo, o miei pensieri“ (II/5)³⁶ aus *Teodoro in Corsica* sind insofern wieder typischer, als dass sie die Register wieder im Verlauf der jeweiligen Arien inkorporieren. Ebenfalls von Casti stammen die beiden Texte zu Orcanos „M’inganno se vedo“ (II/6)³⁷ aus *Cublai, gran kan de’ Tartari* sowie Ganos „V’è chi ha ingegno, chi ricchezza“ (I/8) aus *Orlando furioso*. Auch Giovanni de Gamerras späte heroisch-komische Libretti weisen Register auf, so beispielsweise Orontes „Sopra il volto sbigottito“ (II/4) und in beschränkterem Ausmaß auch Alderanos Arie mit Chor „Voi, che le cifre e i simboli“ (II/4) in *Palmira, regina di Persia*.³⁸ Diese beiden Arien brechen aber mit dem Buffa-Stil und sind deswegen auch nicht als typische Registerarien zu bewerten; auch die Hinzunahme des Chors in der letzten Arie widerspricht den üblichen Gepflogenheiten einer Registerarie. Momos „Perchè di folte tenebre“ (I/1) in *Il pianeta di Giove*, die die erste Szene des ersten Akts abschließt, enthält kein typisches, einzelnes Register. Zu Beginn der Szene, also in der Introduction, schreibt Esopo gerade an seinem Kongress der Tiere, als er Momo kommen sieht. Momo bemängelt Esopos Fabeln zwar, bittet den Dichter aber, einen Teil seines neuesten Werks vorzutragen. Während der Lesung gähnt Momo mehrmals und schläft schließlich ein, woraufhin Esopo ihn wieder weckt. Im anschließenden Rezitativ bestätigt Momo, dass er nicht auf dem Planeten der Helden und Weisen sei, um Dichtungen zu zensurieren, und fordert Esopo auf, sich fortan nicht mehr mit der Poesie zu beschäftigen. Momo klärt Esopo darüber auf, dass die Ankunft

³⁴ Vergl. – auch für ein Notenbeispiel – Kapitel 6.2.1.

³⁵ Auch für dieses Register wurde mehrfach angenommen, dass es ein direkter Vorläufer für Paisiellos Registerarie sei. Siehe hierzu beispielsweise Alfred Einstein: „A ‚King Theodore‘ Opera“, S. 198, in: *Journal of the American Musicological Society* 14/2 (1961), S. 196–198, Cesare Segre / Carlo Ossola (Hrsg.): *Antologia della poesia italiana. Settecento*, Turin: Einaudi 2002, S. 77 oder Alberto Ghislanzoni: *Giovanni Paisiello. Valutazioni critiche rettifiche*, Rom: De Santis 1968, S. 100. Diese Fehlschlüsse konnten durch diverse spätere Untersuchungen ausgeräumt werden. Siehe hierzu beispielsweise Stefan Kunze: *Don Giovanni vor Mozart: Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 1972 (Münchener Universitäts-Schriften. Reihe der philosophischen Fakultät 10), sowie Platoff: „Catalogue Arias“, insbesondere S. 296–297.

³⁶ Vergl. Kapitel 5.1.1

³⁷ Vergl. Kapitel 5.1.2.

³⁸ Zu beiden Arien vergl. Kapitel 6.1.2.

und Versöhnung von Marcantonio und Ottaviano Augusto anstehe und dass auch Cleopatras Anwesenheit zu erwarten sei. Im Anschluss an ihre unterschiedliche Bewertung des Liebespaars Ottaviano-Cleopatra – Esopo lobt die beiden, wohingegen Momo sie rügt – diskutieren sie über deren Ankunft. Das Gespräch mündet in eine Kritik des Gottvaters Jupiter und die Szene schließt mit Momos Registerarie, die seine Meinung zum Ausdruck bringt, Jupiter habe die Übel der Welt zu verantworten:

MOM

Perchè di folte tenebre
Pericolose e incommode
Che i ladri favoriscono,
Spargere l'orbe intorno?
Splendidamente eterno
Esser doveva il giorno,
Né il Sol sul carro adorno
Dovea tuffarsi in mar.
Perchè darci i tormenti
Dei lunghi di cocenti?
Perchè nel crudo Inverno
Far che battiamo i denti
Dell'aquilon nevoso
Al gelido soffiar?
A che tempeste e grandini,
E terremoti e folgori,
E orribili oragani
E turbini e vulcani,
Che campi e boschi e ville
Tra il foco e le faville
Scoppiano ad incendiar?
Ora la Guerra
Ruina, atterra,
Da cima in fondo
Tutta la terra;
Giove carissimo,
Non ve l'ascondo;
Oh che bel Mondo!
Quà epidemie,
Là carestie,
Quà pochi amici,
Là assai nemici;
Spesse le noje
Rare le gioje,
Gli onesti a paja,
Birbi a migliaja;
Giove carissimo,
Non ve l'ascondo;

Oh che bel Mondo!
 Circa le femmine
 Ch'esser dovrebbero
 Nostra delizia,
 Quanta malizia, (sotto voce.)
 Quanta finzione,
 Quanta ambizione...
 Fò punto, e virgola;
 Ne parlo più.
 Giove carissimo,
 No, non l'ascondo,
 Che brutto mondo
 Facesti tu. (forte.)(Esopo prende le sue Carte, legge, e via.)
 (Il pianeta di Giove, I/1)

Im Gegensatz zu den üblichen Rollen der Registerarie ist Momo kein komischer Alter und erst recht kein Diener, sondern ein Gott und dabei gleichzeitig ein Spitzbube, wodurch die Aufzählung der Registerarie vordergründig gerechtfertigt scheint. Die Arie ist in Bezug auf ihre metrische Gestalt in zwei verschiedene Abschnitte teilbar, wobei die ersten drei Strophen im ottonario-Rhythmus den ersten Abschnitt und die letzten drei Strophen im quinario-Rhythmus den zweiten Abschnitt bilden. Die Aufzählung von „Perchè le folte tenebre“, die sich in den von Momo kritisierten, ihm zufolge von Jupiter zu verantwortenden Übeln erschöpft, ist ungewöhnlich auf die letzten vier Strophen verteilt. Die meisten der die Aufzählung bildenden Substantive fallen dabei in die dritte Strophe und damit in den ersten, metrisch aus längeren Zeilen bestehenden Abschnitt. Dadurch wird das Register, das für gewöhnlich nur im zweiten Abschnitt steht, aufgebrochen und mit dem ersten Abschnitt verschränkt.

Ein Argument, in dieser ungewöhnlichen Arie eine Registerarie erkennen zu können, erschließt sich aus dem Duett „Di volumi, o inutil coppia“ (II/2), in der neben Esopo erneut Momo in Erscheinung tritt. Bereits die erste Strophe des Duetts listet Momo in einem dem negativen Urteil seiner Arie „Perchè di folte tenebre“ (I/1) vergleichbaren Register die Bücher der Bibliothek, in der sich Momo und Esopo befinden, auf:

MOM Di Volumi oh inutil copia!
 Pieni zeppi di bugie,
 Di deliri, di follie,
 Di sofismi, e rapsodie,
 Di sistemi, e teorie,
 Di Trattati, o Poesie,
 Sol rigonfie di parole,
 Consacrate alle tignole,
 O piennissimo di sole
 Dei moderni e vecchi Esopi
 Ex legato date ai topi.
 (*Il pianeta di Giove, II/2*)

Diese Aufzählung ist viel kompakter als das Register in Momos Arie zu Beginn des ersten Akts. Insbesondere die Zeilen 3 bis 6 erinnern dabei an das Erscheinungsbild einer archetypischen Registerarie, in der die letzte Strophe häufig Aufzählungen erhält, deren Verse sich in zwei Zeilen separieren lassen. Durch diese Möglichkeit der Aufteilung hätte ein Komponist den Text als typisches Buffa-Parlando vertonen und eine Nähe zur Buffa-Arie evozieren können.

Nach diesem Überblick über die im Wiener Damma eroicomico enthaltenden Buffa-Arien und Registerarien, die grundsätzlich eine Spezialisierung der Buffa-Arie darstellen, lässt sich konstatieren, dass sie zwar nicht in jedem Werk gleichermaßen, aber dennoch recht durchgängig vorhanden sei, wobei ihre Anzahl im Laufe des Beobachtungszeitraums tendenziell abnimmt. Beide dieser Arientypen fallen häufiger nicht per se als buffonesk zu bezeichnenden Rollen und dafür nur recht selten Parti buffe zu, womit sich erneut eine bereits in Kapitel 5.1 diskutierte Vermischung der Stilebenen belegen lässt.

6.1.2 DIE DRAMATISIERUNG DER ARIE IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

„Nel *Re Teodoro* paisielliano si contano, oggi, le battute felici; sono rare, in una serie di pagine fra le più fiacche e trasandante di lui fra banalità innumerevoli che rendono questa partiture veramente grigia e sciatta [...].“³⁹

Andrea Della Cortes vernichtendes Urteil über die musikalischen Qualitäten von Castis und Paisiellos *Il re Teodoro in Venezia* steht beispielhaft für eine beizeiten sehr negative Rezep-

³⁹ Andrea Della Corte: *L'opera comica italiana nel '700. Studi ed appunti*, Bd. 2, Bari: Laterza 1923, S. 37.

tion von Castis Opus, die ihren Anfang wohl bereits bei Giuseppe Parini, spätestens aber bei Ugo Foscolo nahm.⁴⁰ Della Cortes Fehlinterpretation verwundert umso mehr, als dass er das Werk gut kannte und sich der fortschrittlichen Aspekte durchaus hätte bewusst sein müssen. In der Tradition der Rehabilitierung des Dichters und seiner Werke, darunter selbstredend auch Castis Zusammenarbeit mit Paisiello, steht die Feststellung Sabine Henze-Döhrings, dass *Il re Teodoro in Venezia* „Versuche musikalisch-szenischen Gestaltens“⁴¹ enthalte und damit in Teilen die dramaturgische Sonderstellung von Da Pontes und Mozarts *Don Giovanni* vorwegnehme. Die von Henze-Döhring konstatierte Tendenz, dramatische Situationen auch musikalisch fassbar zu machen, beschränkt sich nach *Il re Teodoro in Venezia* jedoch nicht ausschließlich auf Mozarts Arien,⁴² sondern lässt sich neben weiteren Wiener Drammi giocosi⁴³ auch für die Wiener Drammi eroicomici ausmachen. Für Henze-Döhring ist die Dramatisierung im „Korrespondenzverhältnis zwischen Drama und Musik“ greifbar und wird in differenzierten melodischen und formalen Nuancen und in der Abfolge der Nummern innerhalb des musikalisch-dramaturgischen Ablaufs sichtbar, die deutlich machen, dass Paisiello im *Il re Teodoro in Venezia* intensiver als in seinen bisherigen Werken eine präzisere musikalische Darstellung des jeweiligen dramatischen Moments anstrebte.⁴⁴ Diese Dramatisierung wird dabei nicht nur in der zunehmenden Konvergenz von Opera seria und Opera buffa deutlich, die sukzessive Gestaltungsmittel voneinander

⁴⁰ Siehe hierzu das Kapitel *La fortuna critica* in Antonio Fallico: *Introduzione a Giambattista Casti*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984, S. 9–30.

⁴¹ Sabine Henze-Döhring: *Opera seria, Opera buffa und Mozart's Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1986 (Analecta Musicologica 24), S. 114.

⁴² Das Hauptergebnis von James Websters umfassender Analyse von Mozarts Arien war, dass „in late Mozart the concept ‚aria‘ was coterminous with the concepts ‚goal‘, ‚change‘, ‚culmination‘ – in a word, with *drama*. [...] This pervasively dramatic character of Mozart's late arias has technical and formal correlates. Although many begin with an exposition, their later course of events cannot be predicted. Sonata form and its allies are conspicuously rare. Although regular recapitulations occur, they are neither more common nor more characteristic than free recapitulations and tonal return sections. [...] Similarly, Mozart's inexhaustibly flexible motivic development [...] brings ever-new variants and combinations of the musical ideas, whenever and however the context warrants. All this too is inherently dramatic, even if nothing seems to happen on stage.“ Webster: „The analysis of Mozart's Arias“, S. 196–197. Der Kursivsatz folgt dem Original. Dieses Unterkapitel verfolgt einem ähnlichen Ansatz, indem es Dramatisierung als Wegführen von der rein betrachtenden Perspektive einer Arie versteht und die Arie als ein Teil eines größeren, dramatischen Zusammenhangs interpretiert, in welchem sie ein Fortschreiten und keinen Stillstand mehr bedeutet. Diese Dramatisierung kann sich musikdramaturgisch komplex vollziehen, nämlich gleichzeitig auf textlicher wie auf musikalischer Ebene und dabei sowohl im Zusammenhang der jeweiligen Szene(n) als auch in Hinsicht auf unterschiedliche Parameter wie Motivik, Form oder Harmonik innerhalb der Arie selbst. Anhand von Beispielen soll argumentiert werden, dass diese Dramatisierung der Opernarie zumindest im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts tatsächlich nicht alleine Mozart vorbehalten, sondern auch im Drama eroicomico präsent war. Zu dieser Thematik siehe ebenfalls Joseph Kerman: *Opera as Drama*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1988, S. 77–78.

⁴³ Dies ist implizit herauszulesen bei beispielsweise Hunter: *The Culture of Opera Buffa*, S. 102–103.

⁴⁴ Henze-Döhring: *Opera seria, Opera buffa und Mozarts Don Giovanni*, S. 1–2.

übernahmen, sondern kann auch auf anderen Ebenen beobachtet werden, die über die mikrostrukturelle Gestaltung hinaus gehen und formalen Charakter haben. In diesem Kapitel sollen folglich diejenigen Solonummern diskutiert werden, deren formale Lösungen als der jeweiligen dramatischen Situation angepasst interpretiert werden können.

Zu Beginn der Diskussion soll mit dem Rezitativ aber kurz auf das komplementäre Gegenstück zur Arie eingegangen werden, und zwar im Speziellen auf das orchesterbegleitete Rezitativ. Im Verlauf des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts führte die zunehmende Vereinfachung des immer häufiger auch kontemplativ eingesetzten Recitativo secco zu einem vermehrten Einsatz des orchesterbegleiteten Rezitativs. Neben der Verwendung zu parodistischen Zwecken⁴⁵ und zur Gestaltung größerer szenischer Komplexe⁴⁶ nutzten Komponisten das Recitativo accompagnato hauptsächlich zur Intensivierung des dramatischen Ausdrucks wie zum Beispiel in Szenen, in denen dramatische und emotionale Krisen aufgeworfen werden oder in Szenen, in denen Wahnsinn oder Magie im Vordergrund stehen.⁴⁷ Im Umkehrschluss darf also für jedes Recitativo accompagnato ein spezifischer, in jedem Einzelfall speziell hervorzuhebender dramatischer Moment angenommen werden. Darüber hinaus zeichnet sich das orchesterbegleitete Rezitativ gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch immer öfter durch die Integration arioser Elemente aus, die in thematischer Relation zur Arie stehen und dadurch unter anderem⁴⁸ eine zunehmende Dramatisierung bedingen.⁴⁹ Wenn also dieses im Verhältnis zum Recitativo secco dramatischere Rezitativ in der Opera buffa prinzipiell nur verhältnismäßig selten, im Regelfall maximal zweimal und nur in besonderen dramatischen Situationen eingesetzt wurde,⁵⁰ und man in Bezug auf den Gebrauch des accompagnato-Rezitativs gleichzeitig offenbar sogar von einem Charakteristikum des Wiener Dramea eroicomico sprechen könnte,⁵¹ so muss das orchesterbegleitete

⁴⁵ Vergl. Kapitel 1.1

⁴⁶ Vergl. Kapitel 6.2.

⁴⁷ Dale E. Monson / Jack Westrup / Julian Budden: Art. „Recitative (opera)“, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001.
<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O002994>, zuletzt abgerufen am 10.03.2020.

Insbesondere in den Orlando-Opern liegt der Zusammenhang zwischen Wahnsinn und orchesterbegleitetem Rezitativ natürlich auf der Hand.

⁴⁸ Weitere Zusammenhänge werden ausführlich in Kapitel 6.2.1 erklärt und diskutiert.

⁴⁹ Döhring: *Formgeschichte der Opernarien*, Bd. 1, S. 718.

⁵⁰ Ingrid Schraffl: *Opera buffa und Spielkultur. Eine spieltheoretische Untersuchung am Beispiel des venezianischen Repertoires des späten 18. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau 2014 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 25), S. 204.

⁵¹ Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 132, macht dies an der großen Anzahl orchesterbegleiteter Rezitative im *Orlando paladino* (1782) und im *Il re Teodoro in Venezia* (1784) fest. Abgesehen davon, dass von den in dieser Arbeit betrachteten Werken ein großer Teil nicht vertont wurde und folglich eine

Rezitativ bei einer Erörterung der Dramatisierung der Arie in seiner Verbindung mit der Arie folglich besondere Aufmerksamkeit erfahren.

Die dreizehnte Szene des ersten Akts in Castis und Salieris *Cublai, gran kan de' Tartari* ist exemplarisch für die Verbindung von orchesterbegleitetem Rezitativ und Arie. Im Libretto⁵² besteht Timurs Solo-Szene eindeutig aus einem einleitenden Rezitativ und der folgenden Arie „Quando a colei che adoro“ (I/13), in der Partitur ist dies hingegen nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Am Ende der vorangehenden Szene notierte Salieri „segue scena sola di Timur“, und in der dreizehnten Szene selbst fehlt der übliche Verweis „recitativo“, hingegen ist mit „Larghetto con moto“ eine Tempoangabe vorhanden. Die unwesentliche Änderung des Tempos zu Beginn der Arie, die die Vorgabe „Larghetto, ma non molto“ der Tempovorgabe mit sich bringt, könnte prinzipiell auch nur auf eine zweiseitige Arienform schließen lassen. Dass eine solche Wahrnehmung aber nicht Salieris Intention gewesen sein dürfte, geht aus seinem „Il mio parere“ zur Oper hervor, in welchem er nur auf die Arie Bezugnimmt.⁵³ Der musikalische Bruch zwischen den beiden Abschnitten wird durch die fortschreitende Thematik sowie durch den Wechsel der Instrumentation verdeutlicht, die im Falle des Rezitativs Streicher, Oboen und Fagotte umfasst und für die

allgemeine, generalisierbare Aussage nicht möglich erscheint, fallen im Beobachtungszeitraum bezogen auf die untersuchten Werke tatsächlich überdurchschnittlich viele Recitativi accompagnati auf. Bereits die ersten vier (überlieferten) Vertonungen enthalten mehr als die üblicherweise maximal zwei Exemplare einer typischen Buffa-Oper der 1780er-Jahre. *La secchia rapita* hat (ausgenommen seien hier rezitativische Abschnitte in Arien oder Ensembles) fünf eindeutige Accompagnato-Rezitative, *Il cavaliere errante* – bei dem man leider nur die venezianische Partitur heranziehen kann – vier, *Orlando paladino* (1782) sechs und *Il re Teodoro in Venezia* fünf eindeutige Accompagnato Rezitative, wovon eines im zweiten Aktfinale und ein anderes über einen Marsch in II/14 steht. (Diese Szene stellt wohl die erstmalige Kombination von Accompagnato und Marsch in der Opera buffa dar. Siehe Friedrich Lippmann: „Die Entwicklung der ‚aria marziale‘ in der italienischen und französischen Oper im zeitlichen Umkreis der französischen Revolution“, S. 262, in: *Agostino Ziino, Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, Florenz: Olschki 1991 (Quaderni della rivista italiana di Musicologia 25/1), S. 253–296.) *Cublai* enthielt ursprünglich acht Accompagnati, von denen eines nachträglich zum Secco reduziert wurde; auch hier ist ein Accompagnato-Rezitativ als Marcia (ebenfalls in II/14) umgesetzt. Bereits im *Cublai* – in I/3 – ist die Tendenz zur Verbindung einzelner musikalischer Nummern durch Accompagnato-Rezitative zu einem größeren szenischen Komplex erkennbar, die in *Palmira* mit ihren 21 eindeutig als solchen identifizierbaren Accompagnato-Rezitativen zum Höhepunkt gebracht wird. In dieser Oper werden die orchesterbegleiteten Rezitative bis auf wenige Ausnahmen dazu genutzt, Musiknummern wie Arien, Ensembles oder Chöre miteinander zu verbinden und so mit der Nummernoper brechende, weil musikalisch scheinbar durchkomponierte Abschnitte zu schaffen. Einzig das späte *Cesare in Farmacusa* bricht mit dieser quantitativen wie qualitativen Entwicklung: Das einzige eindeutige Exemplar erklingt hier in I/10 vor Termitis Arie „L'agitata alma mia“, und zwei weitere orchesterbegleitete rezitativische Abschnitte stehen in Verbindung mit Cäsars Monologen im zweiten Aktfinale (II/17 und II/20).

⁵² Bis auf die Florentiner Fassung enthalten alle drei Manuskripte den Text der Partitur. Wie bisher wird die Szenennummerierung, die sich in den vier Librettoversionen teilweise leicht voneinander unterscheidet (vergl. Kapitel 8), wenn nicht anders angegeben nach der Partitur angegeben.

⁵³ Salieri schreibt zur Arie in seinen Kommentaren auf den ersten Seiten der Partitur nüchtern: „L'aria – quando a colei che adora – è nobile, passionata, ed è qual che dev'essere.“ Antonio Salieri: *Cublai, gran kan de' Tartari. Opera eroica*, A-Wn Mus.Hs.16188/1, fol. 1^v. Dass der Komponist weder auf das Rezitativ noch auf den „Szenenkomplex“ als solchen eingeht, bedeutet im Umkehrschluss aber nicht, dass die Verbindung zwischen Rezitativ und Szene weniger wichtig oder an den Haaren herbeigezogen wäre.

Arie in Streicher, Hörner, Klarinetten und Fagotte wechselt.⁵⁴ Dass dennoch der Eindruck einer entsprechend langen, zweiteiligen Arie bestehen bleibt, ist auf den kontemplativen und aktionsarmen Inhalt des Rezitativtexts zurückzuführen: Im Rezitativ fragt sich Timur zuerst, wann er seine Geliebte wieder in den Armen halten darf, und warum er bei der Hochzeit zwischen Alzima und Lipi anwesend sein muss, um daraufhin in der Arie in Erinnerungen an das gemeinsame Kennenlernen zu schwelgen und die baldige, endgültige Trennung zu verdammen.⁵⁵

In Übereinstimmung mit der Entwicklung des ausgehenden 18. Jahrhunderts, anstatt der stark formalisierten Da capo-Form immer differenziertere und vielfältigere Arienformen einzusetzen, entwickelten sich auch die Arien des Wiener Dramea eroicomico formal immer weiter. Die zahlreichen Parodien bekannter Metastasio-Arien in Boccherinis Libretto *La secchia rapita* führten den jungen Salieri zwar noch 1772 dazu, ungeachtet der grundsätzlichen Anlage des Werks als goldonianisches Dramea giocoso per musica die Da capo-Arie als formalen Bezugspunkt zum Dramea per musica vermehrt einzusetzen. Parallel zur Entwicklungsgeschichte der Opernarie ist die Da capo-Arie in den folgenden Jahren aber immer seltener zu beobachten, wohingegen sich sukzessive differenziertere formale Lösungen etablierten. Neben Rondò-Formen, meist zweiteiligen Cavatinen in A-B-Form, aus zwei- oder drei Teilen bestehenden Reprisesformen (A-A', oder A-B-A') entwickelten sich aus den bestehenden Formen heraus auch „freie“ oder „freiere“ mehrsätzliche Arienformen⁵⁶. Mit dem Begriff „freie“ oder durchkomponierte Arienform soll hier aber nicht die Abwesenheit äußerer Form konstatiert werden, sondern Sieghart Döhring zufolge vielmehr,

„daß sie nicht einem vorgegebenen F O R M S C H E M A folgen, daß sich ihr musikalischer Verlauf nicht einem vorweg fixierten Formrahmen einordnet, sondern daß sich die Form vielmehr erst sekundär als Ergebnis eines auch um nur dramatisch

⁵⁴ In den untersuchten Werken geht die Instrumentation der Recitativi accompagnati häufig über die Streicher-Standardbesetzung hinaus, so werden beispielsweise im *Il re Teodoro in Venezia* häufig Bläser – insbesondere Holzbläser, seltener auch Blechbläser – zur Begleitung eingesetzt. Für *La secchia rapita* schrieb Salieri im orchesterbegleiteten Rezitativ in III/3 vor Lorenzos Arie „Scorreremo vincitori“ hingegen sogar Trompeten, Hörner und Pauken vor, die er mitsamt ihrer Motivik auch in der folgenden Arie übernahm. Der dadurch entstehende musikdramatische Zusammenhang zwischen Rezitativ und Arie wertet nicht nur die ganze Szene auf, sondern dramatisiert zusätzlich Lorenzos Arie, die damit zu einem (nicht nur musikalischen) Höhepunkt dieses Akts wird.

⁵⁵ Wenngleich in diesem Fall musikalisches Material und Text zwischen Rezitativ und Arie nicht direkt zusammenhängen, lässt sich ein solches Verhältnis hingegen in den Szenen I/6 und I/7 im *Il re Teodoro in Venezia* bei Gafforios Arie „Queste son lettere scritte in inglese“ ausgezeichnet beobachten. Vergl. Kapitel 6.2.1.

⁵⁶ Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 147. Die Begriffe „freie“ Arienform“ und „durchkomponierte Anlage“ werden im Regelfall synonym verwendet, was auch in dieser Arbeit als Voraussetzung gelten soll. Dies konstatiert jedenfalls Roland Pfeiffer: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802)*, Kassel: Bosse 2007 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 105 sowie S. 258.

motivierten, ansonsten freien musikalischen Fluß notwendigerweise auftretenden Gliederungszusammenhangs einstellt. Eine solche Form vermag dann sogar nach ihrer äußerlichen Form identisch sein mit einem traditionellen Formschema, aber eine auf diese Weise zustandegekommene Form, etwa a – b im Sinne des Vorhandenseins zweier kontrastierender musikalischer Komplexe, ist etwas anderes als die überlieferte Arienform a – b mit festgelegten Tonarten- oder Gliederungsschemata der Teile.“⁵⁷

Anders formuliert bedeutet das, dass bei formal „freien“ mehrsätzigen Arien die Form zwar im Prinzip nebensächlich, aber nicht irrelevant ist und sich im Grunde immer noch an den traditionellen Formschemata orientiert, diese aber entsprechend der jeweiligen dramatischen Situation individualisiert. Durch die Aneinanderreihung musikalisch mehr oder weniger voneinander unabhängiger Teile kann der Komponist in der entsprechenden Arie mehr Kontraste als in den gängigen Arienformschemata zur Geltung bringen und dadurch dramatische Ausnahmesituationen musikalisch besser fassbar machen.⁵⁸ Als kontrastive Differenzierungskriterien stehen dabei für gewöhnlich Änderungen des Tempos, der Taktart, der Dynamik sowie der Motivik und Rhythmik des Gesangs und der Begleitung zur Verfügung, die sich auf der einen Seite dem dramatischen Gehalt des zugrunde liegenden Arientexts und auf der anderen Seite dem Zusammenhang, in dem die Arie steht, anpassen.⁵⁹

Durchkomponiert kann aber auch in dem Sinne verstanden werden, dass der Text fortlaufend und deklamatorisch über häufig neues musikalisches Material auskomponiert wird und die Wiederholung von einzelnen Textbausteinen, Versen oder sogar Strophen im Verlauf der Arie genauso wie wiederkehrende musikalische Bestandteile aus anderen Abschnitten weitestgehend vermieden wird. Potentielle Iterationen musikalischen Materials sind damit zwar nicht prinzipiell ausgeschlossen, im Sinne eines „Erinnerungsmotivs“ aber nicht formal, sondern vielmehr dramatisch motiviert. Die durchkomponierte Arie fällt also gleichzeitig durch eine abwechslungsreiche Motivik und das Fehlen eines prädestinierten

⁵⁷ Döhring: *Formgeschichte der Opernarie*, Bd. 1, S. 715. Rückung und Kapitälchen nach Original. Die vorliegende Arbeit übernimmt zwar auch grundsätzlich die Terminologie und den Ansatz der Unterscheidung in Satz, Teil und Abschnitt von Döhring (ebd., S. 67–73), schränkt sie aber wie bereits Roland Pfeiffer deutlich ein. Nach Pfeiffer beginne ein neuer Satz, wenn sich entweder Tempo oder Taktart oder beides innerhalb einer Arie ändern, da dadurch eine „Differenzierung in Rhythmik und Geschwindigkeit des musikalischen Prozesses“ ergibt, die meist deutlicher ausgeprägt ist, um nur einen neuen Teil zu markieren. Pfeiffer, *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti*, S. 106.

⁵⁸ Dies gilt zumindest Paisiellos und Haydns späte Opern und wohl recht unabhängig davon, ob sie komisch oder ernst sind. Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 149 sowie auch Hunter: „Text, Music and Drama in Haydn’s Italian Opera Arias“, S. 40–41. Roland Pfeiffer bestätigt für Sartis *Opere buffe* (unter Verweis auf die Unterscheidung zwischen Mehrsätzigkeit und Mehrteiligkeit, vergl. Fn. 57), dass auch hier die evozierte Kontrastierung zwischen den einzelnen Sätzen zur Steigerung des dramatischen Aussagegehalts führt. Pfeiffer, *Die Opere buffe von Giovanni Sarti*, S. 259–260.

⁵⁹ Siehe hierzu auch Döhring: *Formgeschichte der Opernarie*, S. 715–718.

formalen Ordnungsprinzips auf.⁶⁰ Die Mehrsätzigkeit von Arien – besser formuliert: die Abfolge mehrerer miteinander kontrastierender Ariensätze – dient dabei der musikalischen Darstellung unterschiedlicher emotionaler Erregungszustände oder treibt einfach die Handlung voran. Aus diesem Grund ist die Mehrsätzigkeit von Arien als dramaturgisches Mittel zu verstehen, das von den Komponisten eingesetzt wurde, um die der Arie inhärente dramatische Aussage zu verstärken.⁶¹

Die traditionellen Arienformen wurden ab circa 1780 auch im Wiener Drame eroico-comico sukzessive durch „freie“ Arienformen ersetzt, wofür als einer der zahlreichen Gründe auch das sich verändernde Verhältnis zwischen Ensembles und Arien verantwortlich sein dürfte. Der Zusammenhang zwischen der Reduktion der Arienanzahl und der Zunahme „freier“ Arienformen erscheint auf den ersten Blick trivial, ist aber mit Sicherheit nicht zufällig: Die zugunsten der Ensembles sinkende Anzahl der Arien erhöht die dramatische Relevanz der verbleibenden Arien, die durch den Einsatz „freier“ oder durchkomponierter Arienformen erreicht werden kann. Wie bemerkt setzte Salieri in *La secchia rapita*, dessen einzige Ensemblestrukturen in den Finali des ersten und zweiten Akts zu finden sind, noch oft Da capo-Formen ein. In den folgenden heroisch-komischen Opern verschiebt sich das Verhältnis zwischen Ensembles und Arien zusehends, in den Opern mit Rittersujet fallen aber noch keine „freien“ Arienformen auf. Das erste Drame eroico-comico, das diese intensiv einsetzt, ist *Il re Teodoro in Venezia*, das für Paisiellos Œuvre überdurchschnittlich viele musikalisch und formal eng mit der szenischen Situation verknüpfte Arien enthält.⁶² Während Arien wie Taddeos „Che ne dici tu Taddeo“ (I/6) durch seine verschleierte Rondò-Form und Acquets „Se al mio fato terribile e fiero“ (I/5) sowie Belisas „Se voi bramate“ (I/11) durch eine sehr freie, repetitive Zweiteiligkeit auffallen und sich dadurch durchaus einer durchkomponierten Form annähern, sind Gafforios weiter oben bereits erwähnte Arie „Queste son lettere scritte in inglese“ (I/6), Acquets „Tu servimi e la mensa“ (II/10) sowie Teodoros Traumarie „Non era ancora“ (II/12) formal nochmal freier gestaltet. Bemerkenswert ist insbesondere Teodoros zweite Solo-Nummer, die die verfahrenere Situation des mittellosen korsischen Königs pointiert auf den Punkt bringt und der Wolfgang Ruf eine

⁶⁰ Pfeiffer: *Die Opere buffe von Giovanni Sarti*, S. 109.

⁶¹ Gleiches gilt natürlich auch für Ensembles. Ebd., S. 260–261. Auch wenn in seinem Resümee zu den Opere buffe nicht explizit auf „freie“, durchkomponierte Arienformen zu sprechen kommt, so wird aufgrund der Lektüre des entsprechenden Unterkapitels deutlich, dass er an dieser Stelle implizit auch eben jene Arienformen miteinbezieht. Siehe auch Müller-Lindenberg: *Weinen und Lachen*, Bd. 1, S. 62–63.

⁶² Villinger: *Die opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 151.

„melodische Plastizität und Kohärenz“ sowie „echte Physiognomie“ bescheinigt.⁶³ Zu Beginn des vorangestellten Recitativo secco berichtet Gafforio seinem Herrn, dass nun alles nach ihren Vorstellungen laufe, sich ihre Situation doch noch ändern könne und die beiden ausreichend Geld auftreiben könnten. Teodoro hingegen glaubt bereits alle Hoffnung verloren und verzweifelt über seine derzeitige Situation; er führt seine schlechte Stimmung auf einen Albtraum zurück, in welchem ihm nachts das Gespenst der Schulden heimsucht. Gequält berichtet er seinem Adjutanten von dem Traum, in welchem ihn das Gespenst derart zu erschrecken in der Lage ist, dass er sogar seine Schulden zugibt:

TEO Non era ancora
 Sorta l'aurora
 Allor che i languidi
 Miei sensi un torbido
 Sonno letargico
 Tutti ingombrò.
Ed ecco apparvemi
 Spettro terribile
 Che smunto, e pallido
 Con occhi lividi
 Qual chi dimagrasi
 Per gran digiuni
 Catene, e funi
 In man tenea
 E pallio ed abito
 Veste, e calzoni
 Tessuti avea
 Di citazioni
 Di conti e d'obblighi
 E pagherò.
Corona, e scettro
 Sugli occhi fransemi
 L'orribil spettro
 Indi volgendomi
 Sguardo funereo;
 Io sono il debito
 Alto gridò,
 Poscia per l'aere
 Si dileguò.

⁶³ Wolfgang Ruf: *Die Rezeption von Mozarts 'Le nozze di Figaro' bei den Zeitgenossen*, Wiesbaden: Steiner 1977 (Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft 16), S. 64. Man könnte „Se al mio fato terribile e fiero“ allerdings auch als dreiteilige Arie mit der Form A-A'-A" interpretieren.

Un forte palpito
 Le membra scosse
 E il sonno ruppemmi
 E più nell'anima
 Da quel momento
 Non ho contento,
 Pace non ho.

(*Il re Teodoro in Venezia*, II/12)⁶⁴

Bereits die Textanlage deutet darauf hin, dass es sich hier um keine Standard-Arienstruktur handelt: Der fließende, natürlich wirkende und nur entfernt an die übliche stereotypisierte Opernlexik erinnernde Text changiert auffällig zwischen deskriptiven, kontemplativen und aktiven Elementen, die sich auf vier Strophen mit insgesamt 36 Zeilen aufteilen. Die Strophen folgen keinem üblicherweise regelmäßigem Schema, ihre Versanzahl und die Endungen der einzelnen Verse richten sich vielmehr nach dem zugrunde liegenden Inhalt, der neben den Zäsuren der sich aufeinander reimenden Schlussverse das einzige Gliederungskriterium bildet. Die *sdrucchiolo*-Varianten des zugrunde liegenden quinario-Versrhythmus deuten auf das Übernatürliche und die Geisterwelt hin, und die Vertonung festigt diesen Topos durch die Wahl der Tonart Es-Dur, der die Grundlage für eine musikalisch überaus realistische Darstellung des Traums bildet. Sowohl die Tonart als auch die Dreivierteltaktart und das *Andante*-Tempo bleiben die ganze Arie über unverändert, die Form der Arie ist also einsätzig; darüber hinaus reihen sich mehrere Teile aneinander, die folgendes Schema ergeben:

Satz	<i>Andante</i> , 3/4, Es-Dur						
Takt	1–6	7–30	31–74	75–82	83–112	113–128	129–164
Formteil	Einleitung	A	B	C	B'	C'	A'

Tabelle 6.1: *Il re Teodoro in Venezia*.

Formschema der Arie des Teodoro: „Non era ancora“ (II/12)

⁶⁴ In Gafforios Antwort vom Beginn des folgenden Recitativo secco wird die Figur Teodoros und seine Furcht vor den Folgen seiner Schulden wieder reflektiert, wodurch Teodoro erneut als heroisch-komisch stigmatisiert wird: „E sogni dunque e spettri // Che sol per donniciuole e per fanciulli // Spauracchi son, dunque potran la forte // Anima intimidir di Teodoro?“ (II/12).

Die Form ist also relativ frei und durchkomponiert, wobei zwar nicht der Text, in den letzten drei Teilen aber das musikalische Material wiederholt wird. Besonders bemerkenswert ist die kontinuierliche Rücknahme der Dynamik zum Ende des Teils B' hin, in dem die Begleitung langsam zum *ppp* abebbt und der Gesang durch die Anweisung „*mancando la voce*“ gefiltert wird,⁶⁵ um dadurch das für Teodoro offenbar wortwörtlich atemberaubende Entschwinden des Gespenstes in die Lüfte auszudrücken. Die geringe Weiterentwicklung der Motivik zwischen den einzelnen Teilen kompensierte Paisiello durch einen kontinuierlichen motivischen Zusammenhang zwischen Singstimme und Begleitung, die mit je zwei Klarinetten, Oboen, Hörnern und Fagotten eine umfangreiche Bläserbesetzung voraussetzt. Der Verzicht auf ein traditionelles ordnendes Formschema lässt darauf schließen, dass für Paisiello bei der Komposition wohl die musikalische Darstellung der sich fortlaufend weiterentwickelnden Situation im Vordergrund gestanden haben dürfte. Mit „*Non era ancora*“ verwirklichte Paisiello einen weiteren Schritt in Richtung der Auflösung konventioneller zeitgenössischer Arienformen zugunsten der textlich-dramatischen Aussage.⁶⁶

Ein weiteres Beispiel einer durchkomponierten Arie ist Cublais erster Arie „*Vien qua, figliuola mia*“ (I/3) in *Cublai, gran kan de' Tartari* zu finden. Auch wenn sich „*Vien qua, figliuola mia*“ und „*Non era ancora*“ in einigen Details wie in der Mischung der Stilebenen ähneln,⁶⁷ weichen sie in anderen Aspekten aber durchaus voneinander ab. Teodoros Schuldentraum-Arie erklingt zwei Szenen vor dem zweiten Aktfinale und „*Vien qua, figliuola mia*“ bereits in der dritten Szene des ersten Akts, so dass eine im Verhältnis zum Gesamtwerk diametral entgegengesetzte Position der beiden Arien festgestellt werden kann. Die Position der Arie ist also offenbar nicht ausschlaggebend für die freie Form. Im Gegensatz zu Teodoros Arie ist Cublais Arie Bestandteil einer größeren Szene mit mehr Beteiligten, die mit einem *Recitativo secco* beginnt, das in der Folge in ein *Accompagnato* wechselt. Im Anschluss an das Rezitativ folgt mit „*Dal Gange ai regni Eoi*“ eine Nummer, die als Solo-Arie beginnt und als Quartett endet und mit einem weiteren, kurzen *Accompagnato-Rezitativ* in die abschließende Arie „*Vien qua, figliuola mia*“ mündet. Zudem

⁶⁵ Christine Villinger zufolge ist dies für Paisiellos Opern einzigartig. Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 160.

⁶⁶ Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 151. Wenngleich Christine Villinger bezüglich der konkreten Arienform zu einem anderen Ergebnis kommt, ist der Rest ihrer Analyse überzeugend. An dieser Stelle sei deshalb auf ihre Ergebnisse (Ebd., S. 160) verwiesen.

⁶⁷ In Salieris autographem *Il mio parere*, dass er auf den ersten Seiten der Partitur festgehalten hat, heißt es: „*Vien qua figliuola mia*“ è pure un misto di serio e scherzante, ma il poeta sostiene il carattere sempre bizzarro del personaggio che la canta e la musica deve secondarlo, e lo seconda molto bene.“ Antonio Salieri: *Cublai, gran kan de' Tartari. Opera eroicomica*, A-Wn Mus.Hs.16188/1, fol. 1^r.

basiert „Non era ancora“ im Vergleich zu „Vien qua, figliuola mia“ mit 24 Zeilen auf einem Drittel weniger Text und hat mit 83 anstatt 164 Takten nur die Hälfte des musikalischen Umfangs.

Die Situation ist schnell erklärt: Zu Beginn der Oper trifft die bengalische Prinzessin Alzima am Mongolenhof in Cambalù ein, um sich mit Cublais Sohn Lipi zu vermählen. In der dritten Szene wird Alzima ihrem zukünftigen Schwiegervater Cublai während einer offiziellen Zeremonie vorgestellt, woraufhin der Khan sie offiziell am Hof willkommen heißt. Während Cublai Alzima persönlich anspricht und begrüßt, verfällt er allerdings immer wieder in eine kontemplative Bewunderung ihrer Schönheit und Ausstrahlung, spricht seine Gedanken allerdings nicht laut aus. Durch diesen Kontrast entsteht der besondere Reiz der Arie: Einerseits ist sie als direkte Rede konzipiert, die aber mehrfach durch passive, die Arie in Abschnitte gliedernde Einwürfe unterbrochen wird. Insgesamt fallen vier dieser Unterbrechungen auf, die zudem sukzessive länger werden und erst eine Zeile, dann eineinhalb Zeilen und zum Schluss zwei separate vierzeilige Strophen umfassen:

CUB	Vien qua figliuola mia... (Bella fisionomia!) Si vieni qua ragazza... Prendi gli amplessi miei Di Gengiscan la razza Perpetuar... (Cospetto! È proprio un bel tocchetto!) Di Gengiscan la razza Perpetuar tu dei. Scorda il primier tuo padre Or figlia mia sei tu. (Oh se potessi adesso Nubile farmi io stesso. Via tali idee sconvengono Non ci pensiam di più.) E figlia, e Sposa, e Madre Sarai dei Can Mogolli. Ed a tal fine io volli Che fossi tu condotta Dal Gange a Cambalù. (Superba ragazzotta! Quasi mio figlio invidia... Via tali idee sconvengono Non ci pensiam di più.) (Cublai, gran kan de' Tartari, I/3)	<i>(interrompendosi.)</i> <i>(abbracciandola.)</i> <i>(contemplandola.)</i> <i>(rimettendosi in gravità.)</i> <i>(da se.)</i> <i>(sostenuto come sopra.)</i>

Wie bereits „Non era ancora“ ist auch der Text von „Vien qua, figliuola mia“ asymmetrisch aufgebaut: Bei gleichbleibendem Versmaß umfassen die vier Strophen nacheinander elf, vier, fünf und erneut vier Zeilen, wobei die beiden vierzeiligen Strophen vollständig betrachtend sind und die Arie intern klar gliedern. Bezüglich der musikalischen Form fallen sogleich die zwei sehr unterschiedlich langen Sätze auf; die Takte 1 bis 12 bilden dabei als Andante maestoso im Alla breve-Takt und D-Dur den ersten Satz, wonach ein Tempowechsel zum schnelleren Allegro maestoso, ma non molto bei gleichzeitigem Wechsel zum Alla semibreve-Takt und nach C-Dur den zweiten Satz bilden, der die Takte 13 bis 83 umfasst und damit mehr als sechsmal so lang wie der erste Satz ist:

Satz	1. Satz: Andante Alla semibreve, D-Dur				2. Satz: Allegro maestoso, ma non molto Alla breve, C-Dur							
Takt	1–2	3–12			13–34			35–65				66–83
Formteil	Einl.	A			B			C				B'
Funktion	Instr.	Arie	Rez.	Arie	Arie	Rez.	Arie	Instr.	Arie	Rez.	Arie	Arie
Takt	1–2	3–4	5	6–12	13–14	15–17	18–34	35–38	39–56	57–62	63–65	66–83

Tabelle 6.2: *Cublai, gran kan de' Tartari.*

Formschema der Arie des Cublai: „Vieni qua, figliuola mia“ (I/3)

Bei einem Blick in Salieris Partitur-Autograph (siehe Notenbeispiel 6.5) wird sogleich deutlich, dass die Arie auch explizit als solche bezeichneten rezitativische Abschnitte enthält, in denen die Begleitung, wenn auch nicht immer gänzlich, so doch zumindest größtenteils wegbreicht und der musikalische Fluss deutlich spürbar unterbrochen wird. Dies ist auf den Arientext zurückzuführen: Salieri nutzte dieses Mittel, um damit Cublais inneren Monolog und seine Bewunderung für die Schönheit seiner zukünftigen Schwiegertochter auszudrücken. Aus dem ersten, einzeiligen Kommentar formte Salieri einen Takt, aus dem folgenden, zweizeiligen Kommentar drei Takte und aus der vier Zeilen umfassenden dritten Strophe schließlich sechs Takte, so dass für die kontemplativen rezitativischen Abschnitte also eine symmetrische Länge festgestellt werden kann. Die letzte Strophe, die ebenfalls einen inneren Monolog wiedergibt, nutzte Salieri allerdings, um das motivische Material des A'-Teils zu wiederholen und auf diese Art wie bereits Paisiello in „Non era ancora“ eine Umklammerung zu bilden.

Andante maestoso

2 Hörner in D

2 Oboen

I
Violinen

II

Bratschen

2 Fagotte

Cublai

Basso continuo

f *p* *f* *(f)* *(p)*

Vien qua, fi-gliuo-la mi - a... Bel-la-fi-sio-no-mi-a!

da se.

Recitativo

Notenbeispiel 6.5: *Cublai, gran kan de' Tartari.*

Arie des Cublai: „Vien qua, figliuola mia“ (I/3)

Die rezitativischen Abschnitte innerhalb der Arie begründen eine Sonderstellung dieser Arie innerhalb der durchkomponierten Arie im Wiener Drama eroicomico. Wenngleich aus anderen Gründen gilt dies auch Orontes Arie „Sopra il volto sbigottito“ (II/5) in de Gamerras und Salieris *Palmira, regina di Persia*. Wie bereits „Non era ancora“ und „Vien qua, figliuola mia“ fällt auch „Sopra il volto sbigottito“ einer heroisch-komischen Figur zu. Nach dem Orakelspruch, der die Reihenfolge der Kämpfe gegen das Monster festlegt, ist Oronte enttäuscht, nicht als erster antreten zu dürfen und dem furchtsamen Alderano den Vortritt lassen zu müssen. In seiner Ehre gekränkt stellt er sich in der Arie vor, wie das Monster seinen Konkurrenten besiegt. Die blumige und sehr konkrete Aufzählung der Verstümmelungen, die sich an den seria-ähnlichen Beginn anschließt, drückt sich in einer Aufzählung in der dritten Strophe aus, die stilistisch einer Registerarie ähnelt:

ORO

Sopra il volto sbigottito
Sopra il ciglio egro e smarrito,
E fu quelle guance smorte
Tinta scopresi la morte
Di funereo atro color.
Contro voi già il mostro avventasi,
E sbranandovi in più parti
Tutto tutto vi fa in quarti
Fra un torrente, anzi un diluvio
Di fumante e rosso umor.
Qui la testa al suol si vede,
La una spalla, il collo, un piede;
Qui il ventricolo, lì un occhio,
Qua un polmone, là un ginocchio;
Qui le braccia e le cervella,
Là una costa, e le budella;
Qui un'orecchia, il naso, un ditto,
Lì... oh che pranzo saporito
Sul sbranato corpo vostro
Dolcemente sarà il mostri,
E ve l'auguro di cor.

(via.)

(*Palmira, regina di Persia, II/5*)

Dieser Eindruck wird durch den Aufbau des Arientexts verstärkt, der sich strukturell mit dem einer Buffa-Arie überschneidet. Die ersten beiden Strophen sind mit ihren jeweils fünf Zeilen im ottonario-Rhythmus noch regelmäßig aufgebaut, wohingegen man die einzelnen Zeilen der elf Verse umfassenden letzten Strophe oftmals aufteilen könnte, um damit eine Aneinanderreihung von meist Quaternari zu simulieren, in denen Oronte die einzelnen Verletzungen seines Konkurrenten zum Ausdruck bringt. Aus der Partitur wird deutlich, dass die Arie tatsächlich dem Aufbau einer üblicherweise zweisätzigen Buffa-Arie entspricht. Die erste Strophe bildet den ersten Satz, auf welchen der die zwei letzten Strophen umfassende zweite Satz folgt, der durch eine Tempoänderung auffällt.

Satz	1. Satz: Andante, un poco sostenuto Alla breve, Es-Dur		2. Satz: Allegro Alla semibreve, Es-Dur	
Takt	1–3	4–21	22–41	42–94
Textstrophe	Instr.	1	2	3 (Register)
Formteil	Einl.	A	B	C

Tabelle 6.3: *Palmira, regina di Persia.*

Formschema der Arie des Oronte: „Sopra il volto sbigottito“ (II/5)

32

Oronte

di fu - man - te a ros - so u - mor. di fu - man - te e

Basso continuo

p

38

Oro.

ros - so ros - so ros - so ros - so ros - so ros - so ros - so ros - so u - mor.

B.c.

f

Notenbeispiel 6.6: *Palmira, regina di Persia.*

Arie des Oronte: „Sopra il volto sbigottito“ (II/5)

Notenbeispiel 6.7: *Palmira, regina di Persia.*

Arie des Oronte: „Sopra il volto sbigottito“ (II/5)

Spielt bereits der Text vor allem in den ersten beiden Strophen mit Seria-Idiomen, so ist nach einem Blick in die Partitur zu ergänzen, dass auch die Vertonung typische Elemente der Opera seria enthält. Auf der einen Seite beginnt die Arie zwar in der Tradition der Buffa-Arie, was sich aus der Taktart, den punktierten Rhythmen im Gesang⁶⁸ sowie durch den Einsatz von Buffa-Parlando (z.B. in T. 39–40) erschließt, auf der anderen Seite werden auch Koloraturen eingesetzt, die den üblichen Rahmen der Musiksprache der Opera buffa sprengen würden, wenn sie nicht parodistisch intendiert wären. Das Wiener Publikum war bei dieser Art von Arie eine Besetzung von Streichern, Oboen, Fagotten, Hörnern und manchmal auch Trompeten und Pauken gewohnt. Salieri hingegen komponierte die Arie für Streicher, Oboen, Klarinetten und Fagotte und brach damit bis zu einem gewissen Grad mit den Konventionen. Bereits die Einleitung bricht auch mit der üblichen Harmonik, indem die Tonika Es-Dur nicht erklingt. Die zu erwartende Kadenz fehlt auch in den Folgetakten und lässt tatsächlich bis zum Ende des ersten Satzes in Takt 21, also bis zum Tempowechsel, auf sich warten.⁶⁹ Nach „Sopra il volto sbigottito“ schließt sich ein orchesterbegleitetes Rezitativ an, so dass man spätestens jetzt die Hypothese aufstellen könnte, dass freie Arienformen und

⁶⁸ Rice: *Antonio Salieri*, S. 554.

⁶⁹ Ebd.

Recitativi accompagnati häufig nacheinander erklingen. Diese Vermutung ist insofern nahe-
liegend, als dass sowohl eine formal freie, mehrsätzliche Arie wie auch ein Accompagnato-
Rezitativ dramatische Intensivierungen ausdrücken können und oftmals in für die Handlung
zentralen Momenten eingesetzt werden. Aber auch wenn in diesem Repertoire nicht jede
durchkomponierte oder formal „freie“ Arie mit einem orchesterbegleiteten Rezitativ ver-
bunden ist,⁷⁰ geht die Tendenz doch dahin, durch die Kombination von Recitativo accom-
pagnato und „freier“ Arienformen die Dramatisierungswirkung zu verstärken.

Ein weiteres Beispiel der zunehmenden Dramatisierung der Arie im Wiener Drame-
roicomico ist in den Arie con pertichini zu erkennen, also in denjenigen eigentlich solis-
tischen Arien, die durch eine zusätzliche Person erweitert sind. Friedrich Lippmann definiert
die pertichini als „jene mit dem Protagonisten nicht gleichberechtigten Sänger [...], die ihre
Stimmen einer Arie oder auch einem Rezitativ einfügen, ohne sie dadurch zum ausge-
sprochenen Ensemble oder Dialog umzugestalten.“⁷¹ Im Wiener Drame eroicomico wird
diese Arienvariante vor allem während der letzten zwei Jahrzehnte regelmäßig und gezielt
eingesetzt. Im Regelfall sind entweder die Protagonist*innen oder die Kommentator*innen
Parti buffe, und auch im vorliegenden Repertoire ist an jeder dieser Nummern eine komische
männliche Rolle beteiligt.

Die pertichini sind immer namentlich bezeichnet, sie sind also Individuen und keine
Platzhalter, womit die Aria con pertichini in diesem Sinne nicht mehr als Arie oder als Cava-
tina interpretierbar ist,⁷² und auch dies gilt für die vorliegenden Werke. Die pertichini setzen
häufig unvermittelt ein und transformieren den vorausgegangenen Monolog durch ihre
Kommentare in eine quasi dialogische Form, was insbesondere dann interessant wird, wenn
die hinzutretende Person als „a parte“ hinzutritt und der*die Hauptsänger*in keine Notiz
von ihr nimmt. Durch die häufig nicht direkte, sondern implizite Hinwendung des pertichino
ad specatores werden dem Publikum weitere Informationen über den Charakter einzelner
Figuren oder Situationen kommuniziert, womit eine Kommentarfunktion erfüllt wird. Durch
Handlungsanweisungen der pertichini an den jeweiligen Hauptcharakter wie etwa zum

⁷⁰ Siehe zum Beispiel „Non era ancora“ (I/3) aus *Il re Teodoro in Venezia*.

⁷¹ Friedrich Lippmann: *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studienform über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln / Wien: Böhlau 1969 (Analecta musicologica 6), S. 55. Insbesondere die ältere Forschungsliteratur geht von der Annahme aus, dass die Aria con pertichini im 18. Jahrhundert entstand und sich dann im 19. Jahrhundert verbreitete, und dass Donna Elviras „Ah! Chi mi dice mai“ (I/4) eines der ersten Beispiele in der Opera buffa sei. Christine Villinger konnte diese Annahme aber anhand von Paisiellos Buffa-Werken widerlegen und bereits für das Jahr 1769 eine Aria con pertichini nachweisen. Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 157.

⁷² Ebd., S. 159.

Verlassen des Schauplatzes wird das innere Tempo der Szene vorangetrieben und eine Dramatisierung der jeweiligen Ariensituation bewirkt,⁷³ die ohne die *pertichini* nicht möglich wäre. Aufgrund des Hinzutretens der weiteren, in eine direkte oder indirekte Relation mit dem Protagonisten tretenden Figur fungiert die *Aria con pertichini* als Zwitter zwischen *Aria a due* und Duett beziehungsweise Ensemble, zwischen denen sie durchgängig changiert und als deren Bindeglied sie im weitesten Sinne zu interpretieren ist.⁷⁴ Durch diese Nähe zum Ensemble, das durch die Anwesenheit mehrerer Personen in den meisten Fällen aktionsreicher als die Solo-Arie ist, wird die Dramatisierungstendenz dieser Arienform sowohl auf inhaltlich-dramaturgischer wie auch auf musikalisch-dramaturgischer Ebene verstärkt.

Eurillas Arie „*Quel tuo visetto amabile*“ (II/4) aus *Orlando paladino* (1782) ist ein frühes und nicht ganz eindeutiges Beispiel einer Nummer mit *pertichini* im Wiener *Dramma eroicomico*. Als Kommentator fungiert zunächst Pasquale, der auf Eurillas Annäherungsversuche nur den mit einsilbigen, seine Perplexität ausdrückenden Interjektionen „Ah!“, „Eh!“ und „Uh!“ reagiert, die von Haydn in der Vertonung nach dem ersten Erklären (T. 43–49) zu „Ah! Eh! Ih! Oh! Uh!“ (T. 50–53 und in T. 58 dann gestaucht auf einen einzelnen Takt) erweitert wurden. Diese Nummer belegt bereits die Zwitterposition der *Aria con pertichini* zwischen Solo-Arie, *Aria a due* und Duett, über die sich Haydn auch bewusst gewesen sein dürfte, als er die Nummer als Duett bezeichnete.⁷⁵ Der erste Satz (T. 1–77) beginnt nur mit Eurillas Gesang, zu dem ab Takt 43 Pasquale mit seinen Ausrufen hinzukommt; bis hierhin kann man noch ohne Probleme von einer *Aria con pertichini* sprechen. Der zweite Satz hingegen ist keine Soloarie mehr: Am Ende des Arientexts fügte Boccherini noch eine Strophe für Pasquale ein, die, wenn nicht gerade die *pertichino*-Passagen wieder aufgenommen werden, den zweiten Satz über im Duett mit Eurilla geführt wird. Auch wenn Pasquales Kommentare die Handlung nicht wirklich vorantreiben, kann man dennoch bis zu einem gewissen Grad von einer Dramatisierung der Arie sprechen.

⁷³ Ebd., S. 167.

⁷⁴ Ebd., S. 159. An dieser Stelle soll kurz darauf hingewiesen werden, dass *pertichini* sehr wohl auch in Ensembles in Erscheinung treten können.

⁷⁵ Die Quellenlage dieser Nummer ist ein wenig schwierig: Sie ist im Autograph nicht enthalten, liegt aber in zahlreichen handschriftlichen Kopien vor. Der kritische Bericht der von Karl Geiringer angefertigten Gesamtausgabe stellt diesbezüglich fest: „Von dem heute fehlenden Teil des Autographs war Pohl noch das Duett Nr. 32 bekannt. In seinen handschriftlichen Notizen vermerkte er, daß das Autograph des Duetts ‚*Quel tuo visetto amabile*‘ am 20. Februar 1868 von dem Besitzer, Georges Powell, ‚aus Eretât (Africa) [d.i. Eritrea?] zugeschickt‘ worden sei [...]. Es habe aus neun Blättern (18 beschriebene Seiten) bestanden. Der Verbleib ist unbekannt.“ Siehe Karl Geiringer (Hrsg.): *Orlando paladino*. *Kritischer Bericht*. München: Henle 1973, S. 9.

Acmet's Auftrittsarie „Se al mio fato terribile e fiero“ (I/5) aus *Il re Teodoro in Venezia*, in der der verblüffte Sandrino am Rand der Bühne von Acmet unbemerkt über den wilden Ausländer sinniert, ist in ihrer Funktion als Aria con pertichini bereits ausführlich diskutiert worden;⁷⁶ an dieser Stelle soll nur auf die geschlossene Einheit hingewiesen werden, die „Se al mio fato terribile e fiero“ mit Sandrinos die Szene abschließender Arie „Se stride irato il vento“ (I/5) bildet. Sandrinos Arie führt nicht nur zu einer symmetrischen Szenenkonstruktion, die aus einer Arie, einem Rezitativ und erneut einer Arie besteht, sondern bringt auch eine inhaltliche Symmetrie des gegenseitigen Unverständnisses zum Ausdruck: Sowohl aus Sandrinos Einwüfen in Acmet's Arie als auch aus Acmet's Reaktion auf Sandrinos Arie wird deutlich, dass sie das Verhalten und die Ausführungen des Gegenübers gegenseitig nicht verstehen.

Dass pertichini sowohl nicht zwingend auf Einzelpersonen beschränkt sind und auch nicht immer unbemerkt bleiben müssen, zeigt hingegen ein Blick in Alderanos Arie „Voi, che le cifre e i simboli“ (II/5) in *Palmira, regina di Persia*, die bereits von Salieris Biograph Ignaz Franz von Mosel als „Vorbild komisch-dramatischer Musik“ anerkannt wurde:⁷⁷

ALD	Voi che le cifre e i simboli E i mistici caratteri De' più lontani Egizi Benissimo svelate, Narratemi, spiegate, Se in me vi sono indizi, Se in me vi son prognostici Da farmi palpar. Guardate la mia mano Se v'è segno fatale; Cosa vi sembra?
CORO	Male.
ALD	Squadrate ben la mia Real fisionomia; Temere, o sperar deggio? Cosa ne dite?
CORO	Peggio.
ALD	Gli astri che mai predicono? Cosa vi annunzia Venere, Il Cancro, il Capricorno, La Libra, il Sagittario, Il Toro, over l'Aquario, Saturno con Mercurio?
CORO	Un sanguinoso augurio.

⁷⁶ Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 164–165.

⁷⁷ Ignaz Franz von Mosel: *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri*. Wien: Wallishaufer 1827, S. 150.

ALD	Ahimè! cresce il periglio; L'affar divine più critico, Più dubbio e problematico; Nè vale esser politico, Gran cabalista o simile Con un mostro ghiottissimo, Che gli uomini quai scriccioli In piccioli minuccioli È solito ingozzar. Fedeli amici, che debbo oprar?
CORO	Vi dian le gambe Presso al periglio Lesto consiglio...
ALD	A ciò mi appiglio, Giacché nel codice Del Nume Trepido Scritto ritrovasi: Quando bisogna Salvar la panica Non è vergogna Anzi è prudenza Per l'esistenza Svignare e correre Con leggerissimo Rapido piè.

(via.)

(*Palmira, regina di Persia, II/5*)

Bereits die erste Zeile der Arie bestätigt Alderanos Kenntnis um die Anwesenheit des Magier-Chors, den der Protagonist der Arie auch ganz direkt mit seinen Fragen adressiert. Es ist genau dieses Frage- und Antwortspiel zwischen dem feigen Prinzen und dem ihm seine Zukunft voraussagenden Chor, der das dramatische Geschehen der Arie bestimmt und diese so über den Ausdruck bloßer Affekte hinausführt. Im ersten Teil der Arie wechseln sich dabei die elaborierten Fragen des Prinzen mit einzelnen Wörtern beziehungsweise Versen des antwortenden Chors ab, so dass man schon aufgrund der unsymmetrischen Verteilung des Texts also kaum von einer gleichbedeutenden Gewichtung des Chors sprechen kann.

Die Funktion des Chors liegt auf den ersten Blick darin, Alderanos Fragen zu beantworten und dadurch dessen zunehmende Erregung zu provozieren, womit der Chor mehr oder weniger als Stichwortgeber fungiert; gleichzeitig kann man die kurzen Antworten auch als Kommentar zur Situation verstehen. Der zweite große Textabschnitt der Arie formt die letzte Strophe und suggeriert ausgehend vom Textbild auf den ersten Blick eine umgekehrte Reihenfolge, nämlich zuerst der Chor und dann der Solist. Auf den zweiten Blick wird aber deutlich, dass es sich hier um eine geschickte Verschränkung der beiden Textabschnitte

handelt und die ersten drei Zeilen des Abschnitts die Antwort des Chors auf die letzte, den ersten Abschnitt beschließende Frage des ägyptischen Prinzen, „Fedeli amici, che debbo oprar?“ bilden. Die Aufforderung zur Flucht wird von Alderano umgehend angenommen, der den Chor unterbricht und ihn so wieder in seine untergeordnete Position verweist. Die Metrik des Arientexts ist durch ein sich immer weiter verkürzendes Versmaß und ein symmetrisches Zeilenverhältnis der Strophen untereinander (ca. 1 : 4 : 2) charakterisiert: So umfasst die erste Strophe acht ottonario-Verse, die zweite Strophe 24 settenario-Verse und die dritte Strophe 15 quinario-Verse.

32

2 Hörner in F

Flöte

Oboe

Violinen I

Violinen II

Bratschen

Fagotte

Chor

Alderano

Basso continuo

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

scie-cio - li in pic-cio - li mi-nuc-cio - li è so - li-to in-goz - zar.

Notenbeispiel 6.8: *Palmira, regina di Persia.*

Arie des Alderano: „Voi che le cifre e i simboli“ (II/5)

34

Hn.

Fl.

Ob.

VI I

VI II

Br.

Fg.

Ch.

Ald.

Bc.

Vi dian le gam - be presso al pe -

Fe-de-li a-mi - ci, che deb-bo o - rar?

Notenbeispiel 6.8 (Fortsetzung)

37

Hn.

Fl.

Ob.

VI. I

VI. II

Br.

Fg.

Ch.

Ald.

Bc.

ri - glio les-to con - si - gliar.

con più moto

A ciò m'ap - pi - glio: giac-chè nel co-di-ce del nu-meTre-pi-doscrit-to ri - tro-va-si: quan-do bi - so - gna sal-var la'

Notenbeispiel 6.8 (Fortsetzung)

Satz	1. Satz: Andante con moto Alla semibreve, B-Dur		2. Satz: Allegro 6/8, B-Dur	3. Satz: Con più moto 6/8, B-Dur
Takt	1–25	26–35	35–40	42–70
Formteil	A	B	C („rezitativisch“)	D

Tabelle 6.4: *Palmira, regina di Persia.*

Formschema der Arie des Alderano: „Voi che le cifre e i simboli“ (II/5)

Die Vertonung fällt durch ihre Dreisätzigkeit auf, wobei die einzelnen Sätze wie bereits in Cublais Arie „Vieni qua, figliuola mia“ (II/12) ungleichmäßig lang sind. Im A-Teil besteht das thematische Material der Begleitung aus in den Violinen gedoppelten Sechzehnteltriolenfiguren und aus durch Pausen voneinander getrennten einzelnen Achteln in den tiefen Streichern und den Fagotten, die auf die einzelnen Zählzeiten fallen und den inneren Puls des Satzes bilden. Man kann den A-Teil als durchkomponiert in dem Sinne bezeichnen, als dass keine Textwiederholungen komponiert sind und sich das thematische Material nur anhand der harmonischen Progression entwickelt, darüber hinaus aber statisch bleibt. Für den B-Teil komponierte Salieri passend zu Alderanos wachsender Erregung sich verkürzende Notenwerte bei steigenden Tonhöhen für den Gesang und eine deutlich unregelmäßigere und durch kontrastive Dynamik geprägte Begleitung. Auf ein kurzes Crescendo (siehe Notenbeispiel 6.8) folgt ab Takt 34 der Übergang vom ersten zum zweiten Satz, der durch eine zeitliche Trennung von Alderanos Gesang und der Orchesterbegleitung und zwei Fermaten eingeleitet wird. Nach dem Wechsel von Tonart und Tempo in Takt 35 und dem a cappella einsetzenden Chor setzt erneut die Gesangsstimme ein, die bis auf die beiden einzelnen Viertel des gesamten Orchesters auf die erste Zählzeit in den Takten 38 und 40 ebenfalls unbegleitet bleibt. Der gesamte Teil C kann also als Ruhepunkt mit rezitativischem Charakter interpretiert werden, der die stretta-ähnliche Wirkung des letzten Satzes kontrastiv vorbereitet. Der lediglich durch eine Temposteigerung zum Con più moto markierte Beginn des dritten Satzes in Takt 40 bringt neues musikalisches Material und eine kontinuierliche Steigerung des musikalischen Ausdrucks durch eine Verkürzung der Notenwerte und eine immer weiter kulminierende Rhythmik, die durch wiederholte Fermaten in der Begleitung in einzelne Steigerungsabschnitte gegliedert sind.

54

2 Hörner in F

Flöte

Oboe

Violinen I

Violinen II

Bratschen

Fagotte

Chor

Alderano

Basso continuo

tro - va-si: quan-do bi - so - gna, ra - - pi - do piè! Sa-vio con - si - glio! Pres-so al con -

Notenbeispiel 6.9: *Palmira, regina di Persia*.

Arie des Alderano: „Voi che le cifre e i simboli“ (II/5)

Wie bereits Orontes Arie (ebenfalls II/5, s.o.) ist auch Alderanos Gesangsmelodie im Teil D durch einen Wechsel von musikalischen Idiomen gekennzeichnet und changiert zwischen Buffa-parlando (siehe Notenbeispiel 6.8) und fallenden Sechzehntelketten mit melismatisch ausgesetztem Gesang (siehe Notenbeispiel 6.9). Aufgrund der Kontraste, die durch den gezielten Einsatz des Chors als untergeordnete pertichini, durch die durchkomponierte, „freie“ Form, die rezitativischen Passagen und den stretta-ähnlichen Schluss entstehen, ist diese Nummer ein hervorragendes Beispiel einer dramatisierten Arie.

Die Tradition der Aria con pertichini im Wiener Dramma eroicomico setzt sich auch nach *Palmira, regina di Persia* fort. Bislang standen alle Vertreter dieses Arientypus in einem mehr oder weniger offensichtlichen komischen Kontext, und auch die Drammi eroicomici der 1790er Jahre bilden in diesem Fall keine Ausnahme. Ein bemerkenswertes Exemplar ist die Nummer „La scienza ha gran valore“ (II/7) in *Il pianeta di Giove*. In dieser Arie wird der Protagonist Esopo durch die pertichini Momo und einen Dienerchor ergänzt,

der von Momo zu Beginn der Arie verpflichtet wird, dem folgenden Vortrag des Gelehrten und Dichters zuzuhören. Im Unterschied zu vielen anderen Arie con pertichini bleiben die Pertichini also nicht nur nicht unbemerkt oder setzen erst später im Verlauf der Arie ein, sondern eröffnen die Nummer sogar. Der Librettist dieses Werks, Giovanni de Gamerra, integrierte mit „Conciosiacosache“ (II/4) auch in seinem nächsten heroisch-komischen Textbuch *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso* eine Arie mit sekundären Sängern, in der Don Gherardo dem Cavaliere della Crusca mit „Che volete dir?“ nach circa der Hälfte des Texts lediglich eine einzelne Frage stellt und so die Arie vorantreibt. „Conciosiacosache“ ist aber ebenfalls ein Sonderfall, weil die letzten beiden Zeilen des Texts („Conciosiacosache. // Ma cosa? cosa? che?“) „a due“ angelegt sind, womit zumindest das Ende deutlich in Richtung eines Duetts tendiert. Zwar lässt das dritte von de Gamerras späten heroisch-komischen Libretti *Angarda, regina di Boemia* diesen Arientyp vermissen, dafür hält die im gleichen Jahr uraufgeführte Oper *Cesare in Farmacusa* gleich mehrere Arie con pertichini für die Sängerbesetzung bereit. Im Gegensatz zu Gigis Arie „Ah, Signora! Qual colpo improvviso“ (II/11), in der die Sklavin ihre als untergeordnetem pertichino anwesende Herrin Termuti direkt adressiert, changiert „Per la musica vocale“ (I/8) zwischen Aria con pertichini und Ensemble und verdeutlicht erneut die am Ende des 18. Jahrhunderts aufkommende Tendenz zur Diversifizierung der verschiedenen Arienformen und zur Überwindung ihrer vormaligen Grenzen. Die dritte Nummer, „Gigi! Gigi! Gigi! Gigi!“ (I/2) verdient insofern Aufmerksamkeit, als dass sie gleichzeitig eine Aria con pertichini und eine Echo-Arie ist. Dieser auch in der Opera buffa beizeiten verwendete burleske Topos hat seine Wurzeln in der antiken Komödie⁷⁸ und steht daneben aber auch in enger Verbindung mit der Pastoralichtung und insbesondere mit Guarinis Tragicommedia pastorale *Il pastor fido*, das mit Silvios Monolog (IV/8) einen wesentlichen Ausgangspunkt auch für das Echo auf der

⁷⁸ Schraffl: *Opera buffa und Spieltheorie*, S. 266. In der Opera buffa wird die Echo-Arie im Regelfall komisch verwendet. Die Echo-Arie ist also genauso wie die Aria con pertichini, die wie bemerkt auf das komische männliche Sängerpersonal zurückgreift, ein Bestandteil des musikdramatischen parodistischen Repertoires der Opera buffa.

Zur Echo-Arie siehe einleitend Werner Braun: Art. „Echo“, in: Laurenz Lüttken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12027>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020, sowie Murray Campbell / Mary Térey-Smith: Art. „Echo“, in: *Grove Music Online*, erstmals veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.44237>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020. Zahlreiche Beispiele von Echo-Arien in der italienischen Oper und in der Tragédie lyrique bringt der Echo-Artikel in der ersten Auflage der MGG. Hans Engel: Art. „Echo“, in: Friedrich Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (=MGG1), Bd. 3 (DAQUIN-FECHNER), Kassel u.a.: Bärenreiter 1954, Sp. 1076–1983.

Opernbühne bildet.⁷⁹ Wie schon bei Guarini liegt die Funktion des Echos in der emphatischen Wiederholung und Verstärkung von Kernaussagen, die in der Opera buffa für gewöhnlich Komik erzeugen. Darüber hinaus kann das Echo aber auch als formal strukturierendes Element interpretiert werden, das die jeweilige dramatische Situation in einzelne Sinneinheiten unterteilt. Das Echo hat also eine dramatische Funktion und ist im Regelfall nicht im Personenregister verzeichnet; im Gegensatz zur typischen Aria con pertichini ist das Echo also keine wirkliche Person der Handlung und wird auch nicht namentlich personalisiert benannt.

Auch die Arie „Gigi! Gigi! Gigi! Gigi!“ selbst fügt sich nicht gänzlich in die Tradition der Echo-Arie. Die Szene beginnt mit Tullos Cavatina „Messer Giove, obligatissimo!“, in der dieser sein Schicksal eines Schiffsbrüchigen thematisiert. Das folgende Recitativo secco spezifiziert und konkretisiert die Folgen des Schiffsbruchs für Tullo, nämlich den Verlust seiner Geliebten Gigi, was bei Tullo zu einem Gefühl der Hilfslosigkeit führt, ihn aber gleichzeitig auch motiviert, sie zu suchen und wiederzufinden. Seine suchenden Rufe werden aber entgegen seiner Erwartungen nicht durch Gigi erwidert, sondern durch ein Echo:

TUL	Proviamo un po' a chiamarla – Gigi! Gigi! Gigi! Gigi! – obbligato, Eco gentile! Ma ci sfatiamo in van, nessun risponde. (<i>Cesare in Farmacusa, I/2</i>)	(<i>chiama, e l'Eco risponde.</i>)

Die Nummer, die im Anschluss an dieses Rezitativ folgt, ist von Salieri im Autograph als Duett bezeichnet worden.⁸⁰ Dies setzt allerdings Gigis Anwesenheit voraus, die zu Anfang der Nummer aber noch nicht zugegen ist, so dass Tullos suchende Rufe zuerst nur das Echo evozieren:

⁷⁹ Art. „Echo“ in der *MGG Online*.

⁸⁰ Siehe Salieris Anmerkung im Einband des Autographs „Il duetto – Gigi – Gigi è tutto di scena, e ben giocato ha fatto e farà sempre effetto.“ sowie die Notiz auf der letzten Seite des vorangehenden Recitativo secco: „Segue duetto Gigi Gigi.“ Antonio Salieri: *Cesare in Farmacusa: Opera eroico-comica in due atti*, A-Wn Mus.Hs.16513/1, fol. 1^r respektive fol. 33^v.

TUL	Gigi!		
ECO	Gigi!		
TUL	Gigi!		
ECO	Gigi!		
TUL	Non risponde. Gigi!		
ECO	Gigi!		
GIG	Tullo!		(da lontano.)
ECO	Tullo!		
TUL	È lei per Bacco!		
	Gigi!		
ECO	Gigi!		
GIG	Tullo!		(più vicino.)
ECO	Tullo!		
GIG	Tullo!		(visibile sopra una balza.)
TUL	Gigi!		
GIG	Tu!		
TUL	Tu!		
a2	Tu!		

(Cesare in Farmacusa, I/3)

Nach dieser Passage folgt kein weiteres Echo, die beiden Schiffsbrüchigen haben sich wiedergefunden und brauchen sich nicht mehr gegenseitig zu rufen. Vielmehr drücken sie nun zuerst ihre Freude über ihre Wiedervereinigung aus und artikulieren danach die potentiellen Folgen ihres Schiffsbruchs auf der Pirateninsel. Salieri vertonte den Text diesen drei verschiedenen Episoden entsprechend als rezitativischen Abschnitt (T. 1–19) gefolgt von zwei Sätzen (T. 20–63 und T. 64–109), die das eigentliche Duett bilden. Das Recitativo secco mündet dabei direkt in die einleitende rezitativische Passage der Nummer (siehe Notenbeispiel 6.10) die im Gegensatz zu den folgenden Sätzen keine Tempoangabe enthält und durch lange, sich aus dem Tonmaterial der harmonischen Progression ergebenden Haltenoten der Streicher, Hörner, Oboen und Fagotte begleitet wird. Salieri verarbeitete das Echo an dieser Stelle also nicht thematisch, indem er einzelne Motive nacheinander in verschiedenen Stimmen erklingen lässt, sondern lediglich in der Gesangsstimme. Im Gegensatz zu anderen Arie con pertichini wird die Handlung in diesem Fall allerdings nur mittelbar vorangetrieben.

[illegible]

Notenbeispiel 6.10: *Cesare in Farmacusa*.

Duett Tullo und Gigi: „Gigi! Gigi! Gigi! Gigi!“ (I/2)

Das nicht vertonte Libretto *Orlando furioso* bietet in der neunten Szene des zweiten Akts ein vergleichbares Beispiel, das im Gegensatz zu „Gigi! Gigi! Gigi! Gigi!“ aber deutlich dramatischer angelegt ist. Wie bereits Tullo ist auch Orlando auf der Suche nach seiner Geliebten und zieht sie lautstark rufend durch die Lande. Orlandos Reflexion seiner Situation ist in settenari und endecasillabi und damit im typischen Versmaß eines Rezitativs gehalten und wird insgesamt vier Mal durch Einwürfe eines Schäferchors unterbrochen, dessen letzte Zeile jedes Mal von einem Echo wiederholt wird. Im Gegensatz zum Echo in „Gigi! Gigi! Gigi! Gigi!“ wird hier also nicht etwa eine Zeile des Protagonisten wiederholt, sondern die eines die Situation kommentierenden, außenstehenden Chors, der auf einer

abstrakten Ebene mit einem pertichino vergleichbar ist. Das Echo formt die für Orlandos Suche zentrale Aussage „Ita è lontan“, die er dann auch selbst wiederholt:

ORL Invan per ogni loco
 Cerco della mia bella,
 Ne chiedo invan novella,
 Che nessun m’insegna e mi risponde:
 Dove andò l’idol mio, dove s’asconde?

CORO Invan Letizia
 Cerchi in amore
 Quando dal core
 Ita è lontan.

ECO Ita è lontan.

ORL Oh quai dolci concenti pastorali
 Odo suonar d’intorno
 A questo solitario ermo soggiorno!

CORO Quando dal core
 Ita è lontan.

ECO Ita è lontan.

ORL Ita è lontan!... ohimè qual tormentoso
 Tristo presagio in queste
 Ripetute parole
 Vienmi la mente a empir d’idee funeste!
 (*Orlando furioso*, II/9) (*con sorpresa.*)

Auch wenn man hier mit Sicherheit nicht von einer typischen Aria con pertichini sprechen kann, so kann das Rezitativ, das aufgrund seiner dramatischen Funktion sehr wahrscheinlich mit Orchesterbegleitung vertont worden wäre, als in dem Sinne außergewöhnlich bezeichnet werden, als dass zumindest das Echo, wenn nicht sogar der Chor als die Situation und Orlandos Verhalten reflektierender Stichwortgeber die Aktion vorantreibt.

Zum Abschluss soll noch auf ein Phänomen eingegangen werden, das zwischen zwischen Arie und Ensemble steht und dessen Ambivalenz eine Dramatisierung der Arie darstellt. In seinem „Il mio parere“ zur Oper *Cesare in Farmacusa* beschreibt Salieri die Nummer „Per la musica vocale“ (I/8) als Aria concertata con più voci.⁸¹ Die Situation ist

⁸¹ Der vollständige Kommentar lautet: „Ecco un’altro gran pezzo; un’aria concertata con più voci – Per la musica vocale – aria di grande effetto per l’azione ed anche per il canto.“ Antonio Salieri: *Cesare in Farmacusa: Opera eroico-comica in due atti*, A-Wn Mus.Hs.16513/1, fol. 1^v Auch das Uraufführungslibretto

schnell erklärt: Tullo und Gigi sind von den Piraten gefangen genommen worden, während aber Gigi in der Gunst von Megistone und Nicanore steht, soll Tullo Sklaventätigkeiten ausüben. Tullo hingegen, der die Rolle des faulen, hungrigen und ängstlichen Dieners bestens erfüllt, weicht auf die Fragen, in welchen körperlichen Tätigkeiten er besonders gut sei, aus und erklärt, er sei vor allem in den freien Künsten versiert.⁸² Nach einem kurzen Recitativo secco folgt die Arie des Sklavenaufsehers Nerbote „C'è appunto bisogno“ (I/8), woraufhin sich nach einem erneut kurzen Recitativo secco „Per la musica vocale“ (I/8) anschließt. Die Begleitung der Arie setzt sich aus Hörnern in Es, Oboen, Flöten, Fagotten und Streichern zusammen, die entgegen der Bezeichnung der Arie allerdings nicht obligat, sondern entweder als klassische Begleitung geführt werden oder die Gesangsmelodie doppeln. Während Megistone, Nicanore und Nerbote noch als *pertichini* interpretiert werden können, die nicht in die Handlung eingreifen, sondern vielmehr kommentieren, wird Gigi von Tullo nach jeder seiner Strophen angesprochen und um ihre Meinung zum soeben Gesagten gebeten und so direkt in die Arie integriert:

TUL	Per la musica vocale Son d'Orfeo più bravo assai; E ogni volta che cantai Feco ognuno stupefar. Dillo tu, cara Sorella, Dillo tu, s'io so cantar.
GIG	Questo poi nol so negar. Ci ha un talento singolar.
MEG & NIC a2	Noi non ne sappiam che far.
NER	Ci vuol altro che cantar.
TUL	(Che poteste qui schiattar!) Nel suonar varj strumenti Non ritrovasi il secondo; E se Anfion tornasse al Mondo Lo saprei capacitar. Dillo tu, cara Sorella, Dillo tu, s'io so suonar.
GIG	Ve ne posso assicurar: Ei la prova ne può dar.

konstatiert in der szenischen Anweisung im Anschluss an die letzte Zeile des Texts, dass die Nummer eine Arie sei. *Cesare in Farmacusa: dramma eroicomico in due atti per musica. Da rappresentarsi ne' teatri imperiali l'anno 1800*, Wien: Schmidt 1800, A-Wn 641437-A.17.Adl.2, S. 28.

⁸² Die Arie erinnert an „A Parigi profumato“ (II/11) aus dem *Orlando paladino* (1777), in dem der Diener Pasquale ebenfalls davon berichtet, wie sehr er in der französischen Lebensweise und vor allem im Gesang versiert ist.

MEG & NIC a2	(c.s.)	
NER	(c.s.) [Ci vuol altro che suonar.] ⁸³	
TUL	(c.s.)	
	Fin d'Olimpia un Danzatore	
	Sfido a stare al mio confronto:	
	Lesto, snello, agile, e pronto	
	Fo miracoli in ballar.	
	Dillo tu, cara Sorella,	
	Se le gambe so adoprar.	
GIG	Neppur ciò si può negar:	
	Ci ha una grazia singolar.	
MEG & NIC a2	(c.s.)	
NER	(c.s.) [Ci vuol altro che ballar.] ⁸³	
TUL	(c.s.)	
	Sorellina, mia carina,	
	(Deh! m'ajuta, Malandrina!)	
	Tu lo puoi testificar.	
GIG	(Non vo' farti sospettar.	(p. a Tullo.)
	Dell'ingiusto suo sospetto	
	Lo vo' un poco castigar.)	(d.s.)
NIC&MEG	(Non la lascio più scappar.)	(guardando Gig.)
TUL	E con tanti miei talenti	
	Pur dovrò fare il facchino?	
	Sorte rea! Tullo meschino!	
	Quasi meglio era affogar.	

*(Finita l'aria, e verso la fine della medesima, Nerbote vuol condur via Tullo, il quale si scher-
nisce. Gigi va in atto supplichevole verso Nic., e Mag.: in questo sopraggiunge Cesare.)*

(Cesare in Farmacusa, I/8)

Die sich wiederholenden Reaktionen von Gigi, Megistone, Nicanore und Nerbote auf Tullos Aufzählungen seines künstlerisch-kreativen Könnens strukturieren die Nummer sowohl inhaltlich als auch formal. Der Aufbau des Texts, A-B-A'-B'-A''-B''-C, ließe eine Interpretation als Rondò zu, ein Blick in die Vertonung zeigt jedoch, dass die einzelnen Textabschnitte keine unterschiedlichen Tempi aufweisen. Die Arie ist vielmehr in drei separate Sätze (T. 1–105, T. 105–145, T. 146–170) gegliedert, wobei der erste Satz bereits den gesamten Arientext umfasst und die letzten beiden Sätze lediglich Textwiederholungen bringen. Erklingen die einzelnen Gesangsstimmen zu Beginn noch sukzessive, werden sie im weiteren Verlauf und insbesondere im dritten Satz zusehends auch in Terz- oder Sextparallelen oder sogar unisono geführt. Diese Stimmbehandlung lässt Zweifel an der Defi-

⁸³ Partiturvariante.

nition der *Aria concertata con più voci* als Arie aufkommen; nähme man Christine Villingers Unterscheidung zwischen *Aria con pertichini* und *Aria con due* bzw. *con tre*, die sich von ersterer durch das Charakteristikum des Duetts, die Stimmen gegen Ende parallel zu führen,⁸⁴ als Grundlage einer Typifizierung, so müsste man die Nummer folgerichtig als Ensemble bezeichnen. Auf der anderen Seite hat Salieri die Nummer selbst als mehrstimmige Arie bezeichnet, womit ebenso die Möglichkeit besteht, sie als überdurchschnittlich dramatisierte, also formal und musikalisch an die Handlung angepasste Arie zu interpretieren.

Die behandelten Beispiele geben Aufschluss über die zunehmende Dramatisierung der Arie im Wiener *Dramma eroicomico*. Entsprechend der jeweiligen dramatischen Situation werden dabei unterschiedliche formale Lösungen eingesetzt, die zwischen der Verbindung von Arie und Rezitativ auf der einen Seite und der Verbindung von Arie und Ensemble auf der anderen Seite angesiedelt sind. Durch die Öffnung der Arie in beide Richtungen weg von der reinen Solonummer können die zugrunde liegenden Handlungselemente der jeweiligen dramatischen Situation entsprechend ausgedrückt und musikalisch erfahrbar gemacht werden.

⁸⁴ Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 167. In der *Aria con pertichini* wird Parallelführung vermieden, da eine deutliche Abgrenzung zwischen den Charakteren erzielt werden soll und keineswegs eine harmonische Finalwirkung. Zur Unterscheidung von *Aria a due* und Ensemble siehe weiterhin Reinhard Wiesend: „Zwischen *Aria a due* und Ensemble. Zum Duett in der *Opera buffa* der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Markus Engelhardt: *Bericht / Convegno Italo-Tedesco: ‚Mozart, Paisiello, Rossini & l’opera buffa‘. Rom 1993*, Laaber: Laaber 1998 (*Analecta musicologica* 31), S. 259–292.

6.2 AUF DEM WEG ZUR ROMANTIK: DIE SUKZESSIVE AUFLÖSUNG DER NUMMERNSTRUKTUR UND DIE ENTWICKLUNG DES ENSEMBLESZENENKOMPLEXES IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

Wie eingangs bemerkt entwickelte sich das Wiener Damma eroicomico in einem musikalischen Spannungsfeld unterschiedlicher Operngattungen, das durch die besonderen kulturpolitisch bedingten Produktionsbedingungen der Wiener Opernlandschaft entstanden war. Die ersten Drammi eroicomici – *La secchia rapita* und die Rittersujet-Opern, also *Il cavaliere errante* sowie die beiden *Orlando paladino*-Versionen – fallen in den Zeitraum vor der Singspielpause, in welchem neben immer mehr Opern buffe und zunehmend weniger Opern serie ebenfalls französische Opern und Theaterstücke auf den Spielplänen standen. Nachdem das Nationaltheaterexperiment, während dessen keine neuen italienischen Opern für Wien geschrieben wurden, gescheitert war, begann der viel beschriebene Siegeszug der Opera buffa in Wien und damit auch die zweite Phase des Wiener Damma eroicomico. Bezeichnenderweise war das erste für Wien vollständig neue Werk Castis und Paisiellos 1784 geschriebenes Damma eroicomico *Il re Teodoro in Venezia*. Im restlichen Jahrzehnt, welches die Hochphase der Wiener Opera buffa markiert, entstanden mit *Teodoro in Corsica* und *Cublai, gran kan de' Tartari* jedoch nur zwei weitere heroisch-komische Werke, die allerdings nie auf der Bühne zu sehen waren. Erst 1794, also zu einem Zeitpunkt, zu dem wieder mehr Opern serie in Wien zu sehen waren, begann mit dem Import der *Griselda* die dritte und damit letzte, aber produktivste Phase des Wiener Damma eroicomico. Es verwundert also nicht, dass die „Gattung“ des Damma eroicomico in Wien im Verlauf des betrachteten Zeitraums, also zwischen den Jahren 1772 und 1800, und vor dem Hintergrund dieser musikalischen Entwicklungen verschiedensten Einflüssen ausgesetzt war. Die Werke besitzen keine distinkte übergreifende Formsprache, sondern changieren irgendwo zwischen Buffa und Seria und einzelnen formalen Einflüssen der französischen Oper.

Betrachtet man die formalen Anlagen der Werke, stellt man schnell fest, dass diese nicht einheitlich strukturiert sind oder Regelmäßigkeiten folgen. Zwar lässt sich – stark vereinfacht und pointiert ausgedrückt – festhalten, dass das Damma eroicomico in Wien zuerst eher von der Opera buffa und später eher von der Opera seria beeinflusst war. Eine eingehendere Betrachtung der Libretti und Partituren erweckt hingegen schnell den Eindruck, dass in den Wiener Drammi eroicomici umfangreich neue Freiheiten in Anspruch genommen und formale Experimente gewagt werden konnten. Die sukzessiv freiere und

flexiblere Struktur und Form, die sich immer weniger an wiederkehrenden Schemata, sondern vielmehr zunehmend am inhaltlichen Geschehen ausrichtete, kann dabei auch durch die besondere Position des *Dramma eroicomico* im Gefüge der italienischen Oper erklärt werden. Wie in Kapitel 2.1.3 beschrieben hatten sowohl *Opera buffa* als auch *Opera seria* als distinkte Gattungen einen stark schematisierten Aufbau entwickelt, der sich zwar im Laufe ihrer Entwicklung veränderte, sich vor diesem Hintergrund aber mehr oder weniger stark individualisiert durch jedes einzelne Werk zieht. Im Gegensatz dazu musste sich das *Dramma eroicomico* als „Gattung“ erst finden und einen festumrissenen und abgrenzbaren formaldramaturgischen Aufbau entwickeln, wovon jedes einzelne der hier betrachteten Werke Zeugnis ablegt. Die Zwitterstellung des *Dramma eroicomico* irgendwo zwischen *Buffa*-Anspruch und *Seria*-Parodie eröffnete seinen Librettisten und Komponisten dabei einen Möglichkeitsraum, in welchem sie sich nicht auf den recht festgelegten Form-Kanon entweder der *Opera buffa* oder der *Opera seria* reduzieren mussten, sondern aus dem gesamten Formenrepertoire schöpfen konnten.¹

Beispielhaft für diese formalen Freiheiten sind die Eröffnungen und Aktschlüsse, die nicht immer wie in der *Opera buffa* und zunehmend auch *Opera seria* Introduktionen beziehungsweise *Finali* sind, sondern auch individueller gestaltet sein können. In *La secchia rapita* beispielsweise kontrastiert ein *Seria*-Aufbau – das Werk hat keine Ensembles, eine ausgeprägte Rezitativ-(Abgangs-)Arien-Struktur und nur ein einziges Duett – mit einer typischen *Buffa*-Introduktion und entsprechenden *Buffa*-*Finali*. Zwar bildet die Verwendung von Introduktionen und *Finali* grundsätzlich den Standard für die späteren *Drammi eroicomici*, es gibt aber durchaus auch auffällige Abweichungen von dieser Norm. So setzen spätere Werke zum Auftakt des ersten Akts auch auf einzelne kürzere Arien oder Chornummern, an welche sich Rezitative anschließen, wie dies in den ersten Szenen im *Teodoro in Corsica* und im *Cublai, gran kan de' Tartari* der Fall ist. *Orlando furioso* hingegen steigt mit einem langen, 68 Zeilen umfassenden Rezitativ direkt in die Handlung ein, woraufhin Ferraùs Arie „Di Marte in campo aperto“ (I/1) und erneut drei, die Szene abschließenden Rezitativzeilen folgen. Kann an dieser Stelle aufgrund der fehlenden Vertonung keine Aus-

¹ Die im Folgenden diskutierten Phänomene dürfen trotzdem nicht losgelöst von der allgemeinen Entwicklung der italienischen Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts betrachtet werden und folglich auch nicht als einzigartig interpretiert werden. Viele der folgenden Erörterungen und Beispiele zu der Verwendung des *Recitativo accompagnato* oder des Chors, der Entwicklung des Szenenkomplexes und dem Einsatz von Massenszenen lassen sich, zumindest ähnlich/prinzipiell, auch in anderen im gleichen Zeitraum entstandenen *Opere serie* und *buffe* finden und sind damit, auch wenn sie hier vielleicht besonders intensiv auffallen mögen, als exemplarisch für die Fortentwicklung der italienischen Oper im Allgemeinen zu verstehen.

sage darüber getroffen werden, ob es sich um ein orchesterbegleitetes oder Basso continuo-begleitetes Rezitativ handeln würde, sieht dies beim ebenfalls unvertonten Libretto *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso* bereits anders aus. Die erste Szene des ersten Akts beginnt mit einem fünfzeiligen Rezitativ, das im Librettomanuskript mit dem Vermerk „con istrumenti“ versehen ist und dass in die ebenfalls fünfzeilige Solonummer „Contro un nemico audace“ von Torquato Tasso mündet. Im folgenden Recitativo, erneut „con istrumenti“, liest Torquato die ersten sechs Verse seines soeben vollendeten „Madrigale a Colei che m’innamora“, nämlich „Cantava in riva al fiume“. Die Szene endet hingegen mit einer Nummer, die sich nach dem Eintreffen von Don Gherardo aus einer Arie in ein Duett entwickelt. Im Gegensatz zum *Orlando furioso* kann dieser Beginn sicherlich als introduktionsartig interpretiert werden, wobei die Recitativo-accompagnato-Abschnitte in diesem Fall als Abweichung von der Buffa-Norm zu bezeichnen wären.

Zwar sind die meisten der Aktschlüsse „klassische“ Buffa-Kettenfinali, einige Werke enthalten aber auch interessante formale Abweichungen. Besonders innovativ ist bereits *Il re Teodoro in Venezia*, dessen erstes Finale mit der Konvention bricht, alle Charaktere am Ende des Akts sukzessive auf der Bühne zu versammeln und das Finale mit einem Schluss-Tutti zu beenden. Anstatt dessen gehen nach der stretta alle Charaktere nach und nach ab und lassen den verwirrten Gastwirt Taddeo alleine zurück, der die Situation in einem Recitativo accompagnato kommentiert, bevor der Vorhang fällt. Das zweite Finale hingegen, das insgesamt fünf verschiedene Bilder umfasst, bricht bis zu einem gewissen Grad mit der Regel des Lieto fine: Die Titelfigur wird aufgrund nicht bezahlter Schulden verhaftet und im vorletzten Bild alleine im Kerker gezeigt.²

Einzelne Opern enden auch mit geschlossenen Nummern oder instrumentalen Abschnitten und nicht mit Buffa-Finali. Beispielsweise beginnt die letzte, ohnehin nicht sehr lange Szene des ersten Akts im *Orlando furioso* (I/10), die die Schlachtvorbereitung der Franken gegen die Mauren in einem separaten Bild vor den Toren von Paris schildert, mit einem Rezitativ und endet mit dem Terzett mit Chor „Guidaci al fier cimento“. Es folgt die Schlacht, die im Falle einer Vertonung musikalisch untermalt worden wäre – der Akt wäre

² Allein schon der Kerker ist kein für die Buffa typisches Bühnenbild, und auch die Inhaftierung des Titelhelden ist im Rahmen dieser ansonsten typischen Buffa-Oper als Neuerung zu bezeichnen. Letzten Endes werden aber auch hier am Ende der Oper die karnevalesken Zustände wieder korrigiert und der Normalzustand wiederhergestellt: Der nicht dynastisch legitimierte Teodoro ist nicht mehr in der Position eines Königs, was der Rest des Ensembles am Ende der Oper auch kommentiert: „Come una ruota è il mondo // Chi in cima sta, chi in fondo; // E chi era in fondo prima // Poscia ritorna in cima: // Chi salta, chi precipita, // E chi va in sù, chi in giù. // Ma se la ruota gira, // Lascisi pur girar. // Felice è chi fra i vortici // Tranquillo può restar.“ (*Il re Teodoro in Venezia*, II/20)

somit instrumental beendet worden.³ Der zweite Akt wiederum schließt mit einer Szene (II/16), in der auf Orlandos Arie „No, non temer ben mio“ ein Rezitativ und dann ein relativ kurzer Coro di Villani, „Olà pescatori“, folgt.⁴

Abseits dieser formalen Abweichungen setzten die Librettisten und Komponisten der Wiener Drammi eroicomici auch andere Mittel ein, die in Richtung einer beginnenden, sukzessiven Überwindung der prinzipiell natürlich immer noch gewährten Settecento-Nummernoperstruktur weisen und die in den folgenden vier Unterkapiteln kurz umrissen werden sollen. So ist im Betrachtungszeitraum eine deutliche Zunahme in der Verwendung orchesterbegleiteter Rezitative zu beobachten, deren Einsatz wie in der ersten, oben beschriebenen Szene in *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso* zu einem Verschwimmen der Grenze zwischen Rezitativ und geschlossener Nummer führen können. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Entwicklung von umfangreicheren Szenenkomplexen, in denen sich mehrere formale Abschnitte wie Arien, Ensembles, Rezitative, Chor- und Instrumentalpassagen aneinanderreihen. Auffällig ist auch der immer intensivere Einsatz des Chors. Dieser wird auf der einen Seite immer mehr individualisiert, indem einzelne Chormitglieder in Chornummern und sogar in Rezitativen solistisch agieren oder Teile des Chors separiert und mit anderen Teilen oder dem gesamten Chor kontrastiert werden. Darüber hinaus ist auch die sukzessive Integration des Chors in alle anderen Teile der Opern, also in Arien oder Ensembles, zu beobachten. Die Werke werden also nach und nach „vom Chor durchdrungen“. Letztlich finden sich vor allem in den späteren, seria-näheren Werken immer mehr Massenszenen, die irgendwo zwischen Tableau und Spektakel changieren und eines größeren szenischen Aufwands bedürfen. Zumindest bis zu einem gewissen Grad überschneiden sich diese Entwicklungen miteinander: Der zunehmende Einsatz orchesterbegleiteter Rezitative ist beispielsweise eines der Mittel zum sukzessiven Aufbruch der Nummernoper, und Chorpassagen finden auch in Szenenkomplexen und vor allem in Massenszenen Verwendung. Dies erscheint allerdings nur in Bezug auf eine saubere

³ Die Anweisung im Librettomanuskript lautet: „Orlando da una parte e Rinaldo dall'altra vanno ad assalire l'accampamento nemico al suono di guerriera strepitosa sinfonia. Si vede in lontananza l'assalto. Parte dei Mori condotti da Ferraù respingono i Franchi. La pugna s'incalorisce. Allora si muove Carlomagno, e va addosso al nemico, che sempre più s'ingrossa. Nel maggior calore del combattimento si chiude la scena e termina l'Atto primo.“ *L'Orlando furioso, Dramma eroicomico dell'abate Casti P.C.* (I/8), F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 15^v.

⁴ Vor dem Chor steht die recht umfangreichere Szenenanweisung: „Orlando corre furiosamente sul ponte addosso a Ferraù che lo attende a piè fermo, gli si serra sotto, e dopo diversi sforzi si getta dal ponte attaccato a Ferraù, ed allora i villani che da lontano erano stati spettatori di quella zuffa, cantano il seguente coro.“ Ebd., fol. 36^f.

Trennung der einzelnen Unterkapitel zu diesen formalen Innovationen problematisch, was sich allerdings nicht abschließend lösen lässt.

6.2.1 DAS RECITATIVO ACCOMPAGNATO

Auch wenn die Nummernstruktur in den besprochenen Werken selbstverständlich prinzipiell gewahrt bleibt, führt der innovative Einsatz der Recitativi accompagnati jedoch in einigen Fällen zu einer Marginalisierung der Grenzen zwischen den jeweiligen Rezitativen und den geschlossenen Nummern und weicht ihre bislang strikte Trennung bis zu einem gewissen Grad auf. Diese Entwicklung vollzieht sich auf mehreren Ebenen. Beispielsweise werden die konkreten Übergänge zwischen den Rezitativen und den Nummern fließender gestaltet. Darüber hinaus werden sukzessive auch Recitativi accompagnati in geschlossene Nummern und umgekehrt auch geschlossene Nummern in Recitativi accompagnati integriert und auch in den Finali wird in einigen Fällen von Recitativi accompagnati Gebrauch gemacht.

Ein Beispiel eines fließenden Übergangs nicht nur zwischen geschlossener Nummer und orchesterbegleitetem Rezitativ, sondern auch zwischen zwei Szenen bieten die sechste und siebte Szene des ersten Akts im *Il re Teodoro in Venezia*. Die sechste Szene schließt mit Gafforios Abgangsarie „Queste son lettere scritte in inglese“, in der der Korse versucht, Taddeos Zweifel bezüglich Teodoros Identität mittels eines Registers von Herrschaftsinsignien auszuräumen:

GAF Vuoi prove: eccolo qua: guarda e stupisci.

Queste son lettere
Scritte in inglese,
Questi capitoli
Stesi in francese;
Patti prammatiche,
Trattati autentici,
Editti ed ordini,
E atti di Regia
Autorità.

(*tira di tasca un gran sigillo.*)

Mira di Corsica,
L'armi, e il sigillo,
Osserva, esamina,
Per tutti scorgonsi
Le marche, e i titoli
Di maestà.

(*parte.*)

SZENE 7

TAD Gli editti... gli ordini... (attonito da se.)
 L'armi... il sigillo...
 Le marche... e i titoli
 Di maestà.
 (Il re Teodoro in Venezia, I/6 bis I/7)

Im direkt an die Arie anschließenden Recitativo accompagnato,⁵ das bereits in die nächste Szene fällt, greift Taddeo nicht nur einige der Schlagworte der vorangegangenen Arie auf, sondern auch deren Gesangsmaterial, das über einer identischen Basslinie leicht verändert wiederholt wird.

13

2 Oboen

2 Fagotte

2 Hörner in B

I

Violinen

II

Bratschen

Gafforio

Basso continuo

pat - ti, pram - ma - tic-che, trat - ta - ti au -

Notenbeispiel 6.11: *Il re Teodoro in Venezia*.

Arie des Gafforio: „Queste son lettere scritt'in inglese“ (I/6)⁶

⁵ Im Uraufführungsmanuskript ist dieses Rezitativ zwar nicht eindeutig als solches markiert, wird aber demgemäß interpretiert, da Taddeo in der gleichen Szene Text und musikalisches Material exakt wiederholt. Bei dieser Wiederholung findet sich tatsächlich der Vermerk „recitativo accompagnato“, weswegen hier – äquivalent zur Darstellung in Robinsons kritischer Ausgabe – davon ausgegangen wird, dass es sich hier auch schon um ein orchesterbegleitetes Rezitativ handelt.

⁶ Die Rechtschreibung des Gesangstexts folgt dem Partiturmanuskript.

16

Ob.

Fg.

Hn.

Vl. I

Vl. II

Br.

Gaf.

Bc.

ten - ti-ci, e - dit - ti ed or - di-ni e

Notenbeispiel 6.12 (Fortsetzung)

2 Oboen

2 Fagotte

2 Hörner in B

Violinen I

Violinen II

Bratsche

Taddeo

Basso continuo

Gli e - dit - ti, gli or - di - ni,

Notenbeispiel 6.12: *Il re Teodoro in Venezia*.

Recitativo accompagnato Taddeo: „Gli editti... gli ordini...“ (I/7)

Ob.

Fg.

Hn.

VI I

VI II

Bra.

Taddeo

Basso continuo

l'ar - mi, il si - gil - lo...

Notenspiel 6.13 (Fortsetzung)

Durch den direkten Anschluss des Recitativo accompagnato an Gafforios Abgangsarie und dessen Weiterführung sowohl des Textes und des musikalischen Materials verschwimmen nicht nur die Grenzen der sechsten und siebten Szene, sondern auch die Grenze zwischen Arie und Rezitativ. In der Summe kann man an dieser Stelle also durchaus von einer interessanten formaldramaturgischen Innovation sprechen.

Nach einem Gespräch zwischen Taddeo und Lisetta, in der der Vater seine Tochter über Teodoros Heiratspläne aufklärt und den soeben gehörten rezitativischen Abschnitt erneut wiederholt, endet die Szene mit Taddeos Arie „Figlia, figlia, il Ciel ti destina“ (I/7), in welcher Paisiello erneut seinen innovativen Umgang mit orchesterbegleiteten Rezitativen unter Beweis stellt. Die erste Strophe thematisiert Taddeos Freude, dass seine Tochter bald eine Königin ist und dass er bald königliche Enkelkinder haben wird. Die zweite Strophe entwickelt diesen Gedankengang weiter:

TAD

E scherzando i nipotini
Tutti intorno a me verranno;
O che cari pargoletti!
Che graziosi principini!
Ed i popoli soggetti
Tutti omaggio presteranno
Alla figlia, e al genitor.

(*Il re Teodoro in Venezia, I/7*)

Die zweiteilige Vertonung wiederholt nicht nur buffa-typisch einzelne Wörter, Wortgruppen oder Zeilen, sondern im zweiten Teil auch den gesamten Text. Paisiello komponierte die oben markierten Zeilen in dieser Wiederholung als rezitativischen Abschnitt, nach welchem der Rest der Arie folgt:

Recitativo

107

2 Flöten

2 Oboen

2 Fagotte

Violinen I

Violinen II

Bratschen

Taddeo

Basso continuo

sud - di - ti l'a - mor. Oh! Che ca - ri par - go - let - ti! Che gra -

Notenbeispiel 6.13: *Il re Teodoro in Venezia.*

Arie des Taddeo: „Figlia! Il ciel ti destino“ (I/7)

a tempo

111

Vl.

Br.

Tad.

B.c.

(Ritenuito)

p *f* *p* *p* *f* *p*

zio - si prin-ci - pi - ni! Oh!Che ca - ri, ca - ri, ca - ri par-go - let - ti! Chegra-

Notenbeispiel 6.14 (Fortsetzung)

115

Fl.

Bg.

Tr.

Vl.

Br.

Tad.

B.c.

a2 *(p)* *p* *p* *p* *p*

zio-si, che gra-zio-si prin-ci - pi - ni! Ed i po - po-li sog

Notenbeispiel 6.14 (Fortsetzung)

Im Anschluss an Taddeos Arie bleibt Lisetta alleine auf der Bühne zurück. In der folgenden Szene (I/8) bringt sie in einem Recitativo accompagnato ihre Verwunderung über die Entwicklung zum Ausdruck und sinniert über ihren bisherigen Verlobten Sandrino und die sich nun ergebenden Probleme. Auf dieses Rezitativ folgt ihre Rondo-Arie „Come lasciar potrei“, in welcher die Wirtstochter ihre Zweifel und Traurigkeit, aber auch ihre Beständigkeit und ihren Anstand thematisiert. Das die Szene eröffnende Rezitativ, das bereits Tempo, Tonart und Taktart für die folgende Arie und den Rest der Szene festlegt, bildet dabei quasi einen Prolog zur Arie, auf welche sich wie ein Epilog das nächste, die Szene abschließende Recitativo accompagnato anschließt. Die formal-dramaturgische Besonderheit der Szene ergibt sich vor allem durch die Anlage der Arie als Rondò, deren einzelne Abschnitte durch Generalpausen voneinander getrennt sind. Dadurch werden beide Generalpausen zwischen der Arie und den beiden Rezitativen nivelliert und es entsteht der Eindruck, die Rezitative wären Teil der Arie.

In den drei Szenen I/6 bis I/8 werden die orchesterbegleiteten Rezitative also auf unterschiedliche Weisen eingesetzt. Zwar bleibt die Nummernstruktur dem Prinzip nach unangetastet, der innovative Einsatz der orchesterbegleiteten Rezitative marginalisiert aber den Unterschied zwischen Rezitativ und Nummer und lässt ihre vormals strikte Grenze zunehmend verschwimmen. Dies stellt einen wichtigen Schritt in Richtung des Szenenkomplexes dar.

Der innovative Gebrauch des Recitativo accompagnato ganz am Ende des ersten Finales im *Il re Teodoro in Venezia* wurde eingangs bereits erwähnt. Neben dem durch Teodoros Inhaftierung unvollständigen Lieto fine ist das zweite Finale⁷ auch deswegen auffällig, weil Paisiello hier an zwei dramaturgisch wichtigen Punkten gleich zwei orchesterbegleitete Rezitativpassagen integrierte. Zu Beginn des Finales versammeln sich nach und nach alle Beteiligten im Atrium von Taddeos Gasthof, um dessen Beförderung und Verlobung mit Lisetta zu feiern. Bei Tisch wird über die am vergangenen Abend gegebene Oper und die Sängerbesetzung gesprochen, und Teodoro erschrickt, als er hört, dass sich unter den ausländischen Gästen des Opernabends auch Genueser befunden hätten.⁸

⁷ Es ist bemerkenswert, dass dieses Finale mit 1082 Takten das längste in Paisiellos Buffa-Œuvre ist. Siehe Villinger: *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, S. 254. Dies lässt sich neben anderen Faktoren wie den vielen Bühnenbildwechseln im Laufe des Finales mit Sicherheit auch auf den Einsatz der Recitativi accompagnati zurückführen.

⁸ Genua hatte sich zur Schutzmacht Korsikas erklärt und betrachtete Korsika als abtrünnige Region. Als korsischer König war Teodoro also in einer offenen Rebellion gegen Genua und musste auch aus diesem Grund seine Inhaftierung und ein potentiell daraus resultierendes Todesurteil fürchten.

Nachdem alle Beteiligten beisammen sind und auf die Verlobung von Teodoro und Lisetta angestoßen haben, trifft gleich einem Deus ex machina der Messer Grande, also das Oberhaupt der venezianischen Gerichtsdienerschaft, mit seinem Gefolge ein. Bis zu diesem Zeitpunkt ist das Finale als typisches Kettenfinale in einer Abfolge aus dialogischen Aktionsabschnitten und kontemplativen Tutti umgesetzt. Das Erstaunen der Gäste und die Furcht von Teodoro und Gafforio wurden von Casti und Paisiello als orchesterbegleitetes Rezitativ umgesetzt, das in der Partitur auch dementsprechend benannt ist. Die Ankunft des Messer Grande und der restlichen Justiziere ist durch einen Szenenwechsel gekennzeichnet. Die neue Szene beginnt mit einem Adagio, das größtenteils dialogisch angelegt ist und quasi-rezitativische Wirkung ausstrahlt. Die folgende Passage, in welcher der Messer Grande die lange Schuldenliste vorliest, ist hingegen direkt in endecasillabi gehalten. Die Aufzählung

L'istesso tempo

2 Fagotte

Violinen I

Violinen II

Bratschen

Messer Grande

Basso continuo

p

332

(Cava di tasca un foglio, e lo legge)

Ven-ti-mi-la gi-glia-ti ai Tu - ne - si-ni, quat-tro mi-la e sei-cen-to ai Li - vor - ne-si

336

Fg.

VI. I

VI. II

Br.

Mes.

Bc.

ghi-neequin-di-ci-mi-la edue scel - li - ni per più cam-bia-li aine-go-zian-ti In - gle-si

Notenbeispiel 6.14: *Il re Teodoro in Venezia.*

Accompagnato-Passage im Finale II (II/18)

ist in der Partitur zwar als „L'istesso tempo“ (d.i. Andante) markiert, aber in der Manier eines orchesterbegleiteten Rezitativs umgesetzt (siehe Notenbeispiel 6.14).⁹

Auch andere Finali setzen in ihren Schlüsselmomenten auf den Gebrauch von Recitavi accompagnati. Das zweite Finale von *Palmira, regina di Persia*, das in der letzten Szene (II/8) die Kämpfe von Alderano, Oronte und Alcidoro gegen das Monster, den Sieg und die Verlobung von Palmira und Alcidoro schildert, enthält beispielsweise gleich mehrere Rezitativpassagen. Diese Rezitative besetzen dramaturgisch wichtige Punkte, indem sie den Konflikt auflösen und damit das Lieto fine vorbereiten. Zu Beginn der Oper hat man erfahren, dass ein Monster Persien bedroht, und das Land nur seinen Frieden finden kann, wenn dieses Monster im Zweikampf besiegt wird. Dem Sieger wurde die persische Prinzessin Palmira als Belohnung versprochen. Palmira aber liebt den indischen Prinzen Alcidoro, der ihre Liebe erwidert und nun natürlich auch gegen das Monster antreten und sich gegen seine zwei Mitbewerber Oronte und Alderano durchsetzen muss, um dadurch Palmiras Hand für sich zu gewinnen. Nachdem ein Orakelspruch die Reihenfolge festgelegt hat, findet im Finale des zweiten Akts der Kampf der drei Prinzen gegen das Monster statt.

Der Verlauf und Ausgang der einzelnen Kämpfe werden durch fünf Chöre geschildert, die die Informationen sowohl Palmira als auch dem Publikum zugänglich machen. Palmira hingegen kommentiert die einzelnen Chorpassagen und schildert ihre emotionalen Reaktionen auf die jeweiligen Kämpfe in entsprechenden rezitativischen Abschnitten. Nach der Flucht des ängstlichen Alderano und der Niederlage des überheblichen Oronte kann Alcidoro den Kampf für sich entscheiden. Da das Monster nun besiegt ist, ist das Lieto fine gewährleistet: Alcidoro erhält die von beiden Liebenden ersehnte Belohnung und Palmira und er können sich gemeinsam über ihre Verlobung freuen.

Ein weiteres Beispiel eines gezielt eingesetzten Recitativo accompagnato im Finale des zweiten Akts bietet das Dramma eroicomico *Cesare in Farmacusa*, welches gleich zweifach von orchesterbegleiteten Rezitativen Gebrauch macht. In der Szene 17 des zweiten Akts wird das Finale mit einem Chor eröffnet, in welchem die eintreffenden Römer den Piraten gegenüberstehen und abwechselnd singen. Direkt im Anschluss kommentiert der von den Piraten gefangengenommene Julius Cäsar den Rettungsversuch und den damit verbundenen Kampf der beiden Parteien in einem umfangreichen Recitativo accompagnato und springt

⁹ Für eine umfangreiche Analyse der beiden Finali siehe das Kapitel 6 meiner Magisterarbeit *Das Dramma eroicomico ‚Il re Teodoro in Venezia‘ von Giambattista Casti und Giovanni Paisiello*, Freie Universität Berlin 2011.

zur moralischen Unterstützung seiner Truppen aus seiner Gefangenschaft im Turm in das darunter liegende Meer.¹⁰

Wenngleich es sich – zumindest in Bezug auf das Versmaß – nicht um ein richtiges Rezitativ handelt, entfaltet auch diejenige Passage im zweiten Finale des *Orlando furioso* rezitativische Wirkung, in welcher der soeben mit seinem Hippogryphen gelandete Astolfo in einem langen und immer wieder von zweizeiligen Choreinwürfen kommentiertem Monolog seine Erlebnisse und Abenteuer berichtet. Auch dieser Moment ist von grundlegender dramaturgischer Bedeutung: Während seiner Reisen fand Astolfo Orlandos Verstand in einer Flasche auf dem Mond, die in der Folge eingesetzt wird, um Orlandos Wahnsinn zu heilen. Auch in dieser Oper wird an diesem Punkt die für das Ende der Oper notwendige Konfliktlösung herbeigeführt und das *Lieto fine* eingeleitet.

Die Rezitative in den besprochenen Finali unterbrechen an den entsprechenden Stellen den musikalischen Fluss und drosseln bis zu einem gewissen Grad das Tempo der Handlung. In allen vertonten Beispielen werden lediglich Streicher verwendet, womit eine Kontrastwirkung zu den mehr Instrumente einsetzenden Abschnitten davor und danach erzeugt wird, und in einigen Fällen wird darüber hinaus auch das Tempo reduziert. Dies dient letztlich dem Zweck, die Aufmerksamkeit von der Musik weg auf den Inhalt zu lenken und dadurch die Wirkung der Rezitative als Transportmittel für entweder die Vorbereitung der Konfliktauflösung oder für die Auflösung des Konflikts selbst sicherzustellen.

6.2.2 DER SZENENKOMPLEX

Als Szenenkomplex wird in dieser Arbeit eine aus mehreren, sich aneinanderreihenden Abschnitten bestehenden Szene bezeichnet, die in ihrer Kettenstruktur zwar Ähnlichkeiten zu Introduktionen oder Finali aufweist, aufgrund ihrer Position in der Oper aber keine Introduktion oder Finale ist. Grundsätzlich handelt es sich bei diesen Abschnitten um Rezitative und („geschlossene“) Nummern wie Arien, Ensembles, Chor- oder Instrumentalnummern, die zwar separat voneinander stehen können, durch die Einbindung in einen größeren Komplex zwar nicht als offen, aber zumindest als im Fluss der Szene eingebunden wahrzunehmen und zu verstehen sind. Damit bilden diese Szenen einen Kontrast zur typischen

¹⁰ In der zwanzigsten Szene der Oper ist Cäsars Ansprache an die unterlegenen Piraten als *Recitativo accompagnato* gehalten, in welchem er die Konsequenzen für die Überlebenden kommuniziert. Diese Stelle ist zwar nicht unwichtig für die Auflösung, aber für das *Lieto fine* nicht zwingend notwendig und könnte theoretisch auch gestrichen oder gekürzt werden.

Nummernoper, in welcher eine Szene normalerweise eine bis maximal zwei geschlossene und vom Rezitativ eindeutig getrennte Nummern aufweist.¹¹ Für gewöhnlich determiniert ein Auftritt oder Abgang den Szenenwechsel, dies ist allerdings beim Szenenkomplex nicht unbedingt der Fall, in welchem oft genug Auftritte und Abgänge auch innerhalb der Szene stattfinden.

Im Gegensatz zu den meist in Introduktionen oder Finali angesiedelten Massenszenen, die grundsätzlich öffentlicher Natur sind,¹² finden die hier beschriebenen Szenenkomplexe im Privaten statt. Dafür spricht die reduzierte Anzahl der Handelnden, die eine mittlere Ensemble-Größe meist nicht überschreiten und für gewöhnlich sowohl Chor als auch umfangreichere Statisterie vermissen lassen. Die jeweiligen Bühnenbilder sind häufig Privatgemächer, womit eine Privatheit der Szene unter Ausschluss der Öffentlichkeit gewährleistet werden kann. Auch werden hier nur selten für die Öffentlichkeit wichtige, staatstragende Angelegenheiten besprochen, sondern vielmehr private, d.i. zwischenmenschliche oder Liebesfragen.

1	Quintett	Gafforio, Teodoro, Bertaccio, Rodegonda, Elisa	Guarda, guarda, Bertaccio
2	Rezitativ	Gafforio, Teodoro, Bertaccio, Rodegonda, Elisa	In voi si scorge, o belle
3	Arie (mit rez. Einwurf)	Bertaccio (und Elisa)	Elisa mia bellissima
4	Rezitativ	Gafforio, Teodoro, Bertaccio, Rodegonda, Elisa	Che tuono è quello
5	Arie	Rodegonda	È ver che a nascer donna
6	Rezitativ	Gafforio, Teodoro, Bertaccio	Un gran diavolo è quello.

Tabelle 6.5: *Teodoro in Corsica*. Formale Struktur der Szene I/10

Das erste Wiener Damma eroicomico, in dem sich ein solcher Szenenkomplex finden lässt, ist *Teodoro in Corsica*. In der zehnten Szene des ersten Akts haben sich Teodoro, Gafforio, Bertaccio, Rodegonda und Elisa in Gafforios Privatgemächern zusammengefunden und verhandeln die Verlobung von Bertaccios Töchtern Elisa und Rodegonda mit Teodoro und Gafforio. Die Szene besteht aus insgesamt sechs Abschnitten (siehe Tabelle 6.5), von denen drei Rezitative sind. Eine Verbindung der einzelnen Nummern untereinander durch die

¹¹ An dieser Stelle sei erneut auf *La secchia rapita* verwiesen, die zwar Buffa-Introduktionen und -Finali enthält, deren Szenenkonstruktion mit ihrer Kombination aus Rezitativen und einzelnen geschlossenen Nummern die einer typischen Nummernoper ist.

¹² Vergl. Kapitel 6.2.4.

Vertonung der Rezitative als Recitativi accompagnati und damit die Herstellung eines größeren musikalischen Komplexes ähnlich dem eines Finale ist zwar denkbar, aufgrund der fehlenden Vertonung des Librettos aber nicht nachweisbar. Ein mögliches Indiz auf eine solche Vertonung bietet hier allerdings die aus zwei distinkten Strophen bestehende Arie von Bertaccio, „Elisa mia Bellissima“:

ELI Permetti, o genitor, ch'io mi ritiri? (in atto di partire.)
BER Ferma: perchè vuoi togliermi?

BER Elisa mia Bellissima
 Il gusto, che in guardandoli
 M'imbalsama le viscere
 E l'anima m'inzucchera
 E mi candisce il cor!

ELI Baron che parli?

BER Un certo non so che
Da te trapassa in me
E non so dir cos'è
Conciosia cosa che...

ELI Che tuono è quello
 Impertinente e stolto
 Lasciami omai...
(Teodoro in Corsica, I/10)

Die Nummer wird mit einem eindeutig als solchem zu identifizierendem Rezitativ eingeleitet. Die erste Strophe besteht aus ottonari sdrucchioli und schließt mit einem senario tronco. Noch vor der zweiten Strophe wirft Belisa die Frage auf, was Bertaccio genau meine, und unterbricht damit inhaltlich und metrisch den Fluss der zweistrophigen Arie exakt in deren Mitte. Zwar ist diese Zeile kein settenario oder endecasillabo und damit für sich genommen metrisch nicht eindeutig als Rezitativ auszumachen, der quinario-Vers könnte allerdings zusammen mit dem vorangegangenen senario-Vers als Rezitativ interpretiert werden. Das gleiche gilt für Elisass auf Bertaccios zweite Strophe folgende Replik, deren erster Vers mit dem letzten Vers der Arie ebenfalls einen endecasillabo bildet. Es liegt also durchaus im Bereich des Möglichen, dass an dieser Stelle die Grenzen zwischen Rezitativ und Arie verschwimmen.

1	Rondò/Cavatina ¹³	Memma	Più dell'argento
2	Recitativo secco	Memma, Bozzone	Buon dì Memma, buon dì: così ti voglio
3	Arioso	Memma	Lungi la speme
4	Recitativo secco	Memma, Bozzone	Oh oh! Questo è un po' forte
5	Duett > Terzett ¹⁴	Memma, Bozzone, Cublai	Olà, Cublai
6	Recitativo secco	Memma, Bozzone, Cublai	Via Memma sii buonina. // E tu...
7	Arie (mit „pertichino“) Recitativo accompagnato	Memma, (Cublai) Memma, Bozzone	Col tuon sì feroce Savissimamente
8	Recitativo secco	Memma, Bozzone, Cublai	Via veniamo una volta
9	Terzett	Memma, Bozzone, Cublai	Non vuoi la barba?

Tabelle 6.6: *Cublai, gran kan de' Tartari*. Formale Struktur der Szene I/8

Ein weiteres Beispiel eines solchen Szenenkomplexes ist die Szene I/8 im *Cublai, gran kan de' Tartari*, die den Beginn des dritten Bilds der Oper markiert. Cublai schläft in Bozzones und Memmas Privatgemächern¹⁵ seinen Rausch aus, wird aber schließlich von der renitenten Memma geweckt. Es entsteht eine typische Buffa-Situation, die in einem Terzett gipfelt. Die Szene besteht aus insgesamt neun distinkten Abschnitten (siehe Tabelle 6.6), von denen fünf musikalische Nummern und vier diese Nummern verbindende Rezitative sind. Diese Rezitative sind mit Ausnahme der wenigen Takte am Ende der Nummer „Col tuon sì felice“ allerdings nur durch ein Basso continuo begleitet. Zwar bezeichnete Salieri „Col tuon sì felice“ in der Partitur erneut als Cavatina (vor der Nummer) beziehungsweise als Aria di Memma (nach der Nummer), was auf eine lockere Verwendung und teilweise Übereinstimmung in seinem Gebrauch der beiden Begriffe hindeutet, die Cavatina kann aber in diesem Fall auch als eine Art elaboriertes Recitativo accompagnato interpretiert werden. Dies wird bereits daraus deutlich, dass die „Cavatina“ gar keine Solo-Arie ist: Memmas zweimal zwölf Zeilen umfassender Monolog wird nämlich durch vier Verse von Cublai

¹³ Zwar bezeichnet Salieri „Più dell'argento“ an gleich zwei Stellen des Autographs als Cavatina, die formale Struktur jedoch ist letztlich die einer Rondò-Arie mit einem A-B-A'-B'-Aufbau.

¹⁴ Zu Beginn der Nummer schläft Cublai immer noch. Nachdem Memma ihn aber vom Canapé heruntergezogen und dadurch geweckt hat, entwickelt sich die Nummer vom Duett zum Terzett.

¹⁵ Die Anweisung lautet: „Camere di Bozzone e di Memma. Memma occupata a fare abiti di Corte da donna in caricatura, con alcune altre donne che vanno e vengono, l'ajutano, ed eseguiscano i di lei ordini. Varii abiti sopra tavolini, o appesi. Cublai in abito di confidenza, che dorme sdrajato sopra un canapé indi Bozzone. Memma lavora, e canta.“

unterbrochen (siehe Notenbeispiel 6.15), von denen die ersten zwei „da se“, also reflektierend, und die letzten zwei direkt an Memma gerichtet sind.

10 **Andante**

2 Hörner in Es

Violinen I

Violinen II

Bratschen

Memma

Basso continui

Coi bur - be - ri tuoi mo - dac - ci cat - ti - vi con cui tut - ti ac -

14

Hr.

Kl.

VI. I

VI. II

Br.

Fg.

Mem.

Bc.

con - ti chesem - bra tu vo - gli man-giar - te - li vi - vi pre - ten - der tu

Notenbeispiel 6.15: *Cublai, gran kan de' Tartari.*

„Cavatina“ der Memma: „Col tuon sì feroce“ (I/8)

18

Hr.

Kl.

mf *p* *f* *p*

VI.

I

II

Br.

Fg.

mf *p* *f* *p*

Mem.

puo - i da un lab - bro sin - ce - ro il ve - ro as-col - tar.

Cub.

Bc.

Chebel com-pli-

23

Hr.

VI.

I

II

Br.

f *f* *f*

Mem.

Cub.

men - to mi sen - toin - fil - zar. Hai al-tre in-so - len - ze an-co - ra a spa - rar?

Bc.

f

Notenbeispiel 6.16 (Fortsetzung)

56 **Andante** **Più allegro**

2 Hörner in Es

2 Klarinetten *f*

2 Fagotte *f*

Memma **Andante** *f*
mi - ta e sa - rai più gran - de na - zion. **Più allegro**

Cublai

Basso continuo *f*
Dani - u-no

61 **Recitativo**

VI. I *f* *p*

II *f* *p*

Br. *f* *p*

Mem. *f* *p*
Non v'è da far nien - te con ques - tomam -

Cub. *f* *p*
Cu - blai non pren - de le - zion. **Recitativo**

Boz. *f* *p*
Sa-vis - si-ma - men - te.

Bc. *f* *p*

Notenbeispiel 6.16: Cublai, gran kan de' Tartari.

„Cavatina“ und Recitativo accompagnato (I/8)

Auch die musikalische Gestaltung fällt rezitativisch aus, so ist die gesamte Begleitung wortwörtlich begleitend und entbehrt einer zielgerichteten Melodik oder zumindest einer wiederkehrenden Motivik. Darüber hinaus erinnert die Gesangslinien äußerst vage an ein Rezitativ. Die dünn instrumentierte Begleitung wird über weite Teile entweder unisono oder in langen Haltetönen geführt und bricht bei Cublais Gesangszeilen komplett weg. Das Ende der Nummer ist ebenfalls mehr als unkonventionell für eine Cavatina. Der zweite Teil von Memmas Dialog mündet wiederum in einen kurzen Kommentar des brüskierten Khans (siehe Notenbeispiel 6.16), der das Tempo vom Andante zum Più allegro anhebt. Direkt im Anschluss geht die Arie in ein orchesterbegleitetes Rezitativ¹⁶ über, in welchem Bozzone mit einem spöttischen „savissimamente“ zum Geschehen hinzutritt, bevor Memma die Nummer mit zwei weiteren Versen zum Abschluss bringt.

Auch wenn „Col tuon sì feroce“ erneut die zunehmende Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Accompagnato-Rezitativen und „geschlossenen“ Nummern vor Augen führt, sind die einzelnen Nummern allerdings nur durch Secco-Rezitative miteinander verbunden, so dass die Szene keinen durchkomponierten Eindruck macht. Formal betrachtet ist die Szene natürlich länger und umfangreicher als gewöhnlich, was bis zu einem gewissen Grad zumindest insofern als irrelevant erscheint, als dass man bei einer Aufführung ohnehin nicht hören könnte, ob es sich hier um eine oder um mehrere Szenen handelt. Aus einer formaltheoretischen Perspektive heraus ist die große Anzahl der einzelnen Elemente jedoch bemerkenswert und weist wie die im vorherigen Kapitel erörterte innovative Verwendung des Recitativo accompagnato in Richtung einer Evolution der bisherigen Nummernoper.

¹⁶ In der Partitur ist diese Passage tatsächlich als „recitativo“ markiert, welches durch die spärliche, aber immerhin vorhandene Orchesterbegleitung als Recitativo accompagnato interpretiert werden muss.

1

Palmira

Ah sì, del-la vir - tù, del-lara-gio-ne la vo-ce as-col-te-rò. Scor-dia-mo o - ma-i chidimescor-

Basso continuo

5

Pal.

dò. Laves-te is-tes - sa già des-ti - na - ta a u-no sper-giu-ro in do - no, s'of-fra aquel de' due

Bc.

8

Pal.

Pren-ci, che del-la des-tra mi - a più deg-no cre-de - rò. Chepiùri-tar-di, in-gan - na - ta Pal-mi-ra? Ah

Bc.

12

Pal.

sì, ri-sol-vi. Van - ne, e da te sem-pre si ab-ban - do - ni e si scor-di l'in-fe-de-le Al-ci -

Bc.

15

Allegretto **Più Allegro** **Più lento** **Allegro con moto**

I

VI.

II

Br.

Pal.

do-ro...

Alc.

Scor - dar-mi...ab-ban-do-nar-mi...? Odel cor spe-megra - di - ta, ri-co-

Bc.

f *p* *p*

Notenbeispiel 6.17: Palmira, regina di Persia.

Recitativo secco, Recitativo accompagnato und
Duett Palmira/Alcidoro „O del cor speme gradita“ (I/8)

1	Recitativo secco > Recitativo accompagnato	Palmira Palmira, Alcidoro	Ah sì, della virtù, della ragione Scordarmi... abbandonarmi...?
2	Duett	Palmira, Alcidoro	O del cor speme gradita
3	Recitativo secco > Recitativo accompagnato	Palmira, Alcidoro Palmira, Alcidoro	Caro, vorrei ... ma come... Ma un feroce mostro
4	Duett	Palmira, Alcidoro	Coppia sì tenera
5	Recitativo secco	Palmira, Alcidoro	Esser l'ora non può lungi, in cui deggio
6	Arie mit Chor (a2) ¹⁷ > Recitativo secco	Palmira, Due Dame Palmira	Coppia sì tenera Ah più nol veggio!

Tabelle 6.7: *Palmira, regina di Persia*. Formale Struktur der Szene I/8

Der Szenenkomplex in *Palmira, regina di Persia* (I/8) spielt wie die zwei vorherigen Beispiele auch im privaten Raum¹⁸ und beschränkt sich ebenfalls auf wenig Personal. Im Gegensatz zu den beiden anderen Beispielen wird jedoch durch Palmiras zwei Hofdamen eine Art kleiner Chor integriert, der allerdings nur in der Reprise von Palmiras und Alcidoros Duett „Coppia sì tenera“ in Erscheinung tritt. Die Szene weist mit den beiden Nummern und der Reprise weniger Abschnitte als die vorangegangenen Beispiele auf, weil die beiden Abfolgen von Secco- und Accompagnato-Rezitativ nahtlos ineinander übergehen und aus diesem Grund nicht als einzelne Abschnitte zu werten sind.

Die Reprise des Duetts, in welchem die beiden Damen Alcidoros Part übernehmen, ist ein Beispiel für einen individualisierten Chor, dessen Verwendung im folgenden Kapitel eingehender untersucht werden soll. Die beiden Damen werden in der Liste der Personaggi nicht als handelnde Figuren geführt, sondern stehen unterhalb derselben in der Auflistung des Chors und der Statisterie; allerdings sind die beiden Sopranistinnen kein richtiger Chor, sondern vielmehr Chorsolistinnen, die aus der Gänze des Chors heraus individualisiert werden. Ihre Funktion wird an dieser Stelle dementsprechend als individualisierter Chor interpretiert, der (nicht nur) im Wiener Drame eroicomico häufiger zu finden ist.

¹⁷ Diese Reprise des vorangehenden Duetts „Coppia sì tenera“ von Palmira und Alcidoro, in welcher die beiden Damen nun Alcidoros Part übernehmen, steht lediglich in der Partitur und ist im Text nicht vorangelegt. Dies ist der einzige Moment, in der die beiden Damen in dieser Szene Anteil am musikalischen Geschehen haben, im Rest der Szene fungieren sie hingegen lediglich als Statisten.

¹⁸ Die Szenenanweisung zum dritten Bild (I/5–9) lautet: „Appartamento di Palmira. Porta che introduce in un Gabinetto.“

6.2.3 DIE VERWENDUNG DES CHORS

Vergleicht man die beiden bisherigen Beispiele aus der *Palmira, regina di Persia* zum Recitativo accompagnato (II/8) und zum Szenenkomplex (I/8) miteinander, so fällt die innovative Verwendung des Chors auf. Dies ist wie bereits bemerkt kein singuläres Phänomen, sondern vielmehr Teil einer Entwicklung, die in der zweiten Phase des Wiener Drame eroicomico begonnen hatte und sich bis in das Jahr 1800 zieht. Betrachtet man die in diesem Zeitraum entstandenen heroisch-komischen Opern genauer, so stellt man schnell fest, dass der Chor immer intensiver und gezielter eingesetzt wurde. Der Chor wurde zunehmend als Akteur begriffen, aus der Handlung heraus motiviert und in die Handlung integriert. Dies führte im Verlauf der Entwicklung des Wiener Drame eroicomico zu einer absoluten Zunahme der Chorpässagen in den Werken, die den Chor nicht nur in separaten Chornummern – die hier keine Aufmerksamkeit erfahren sollen – auf die Bühne brachten, sondern ebenso in Rezitativen oder sowohl als Teil als auch als Ersatz von Introduktionen und Finali sowie in Kombination mit Arien und Ensembles.

Die Verwendung des Chors im Rezitativ lässt sich als eine Art der Vergemeinschaftung desselben verstehen, also einer Tendenz weg vom Prinzip des Individuell-Dialogischen, das für gewöhnlich die sukzessive Progression innerhalb des Rezitativs bestimmt, hin zum Kollektiv-Simultanen, das durch die Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen im Rezitativ entsteht. Diese Gleichzeitigkeit entwickelt sich beispielsweise durch das Bündeln mehrerer Solorollen zu einer chorischen Gruppe, aber auch durch Einbindung des ganzen Chors, aus dem ganzen Chor separierter Teile oder der Unterstützung einzelner Charaktere durch den Chor.

In der sechzehnten Szene des ersten Akts von *La secchia rapita* verhandeln die Bologneser und die Modeneser im Foro curiale von Modena über die Bedingungen eines möglichen Friedens, also über die Rückgabe des gestohlenen Eimers und die Auslieferung Renoppias an Antibo. Direkt vor dem Finale des ersten Akts kommt die bisherige Entwicklung durch die simultanen Aussagen erst der Modeneser und darauf der Bologneser zu einem vorläufigen inhaltlichen wie formalen Kulminationspunkt:

(*La Secchia rapita*, I/16)

schem Wortlaut:

(*Teodoro in Corsica*, I/1)

Orcano durch den Tartarenchor begleitet werden:

(Cublai, gran kan de' Tartari, I/1)

bekunden. Dies führt zu einer Vergemeinschaftung einzelner Aussagen, die im Gegensatz

zum rezitativischen Prinzip des Individuellen und Dialogischen steht, und damit zu einer markanten Verstärkung der transportierten Aussage. Neben zwei Rezitativen in *Palmira, regina di Persia* (I/4) und im *Orlando furioso* (III/3), die ebenfalls vom Einsatz des Chors Gebrauch machen, setzt auch *Teodoro in Corsica* (I/4) Choristen im Rezitativ ein. Die formaldramaturgische Situation ist hier aber eine gänzlich andere, hier werden nämlich einzelne Teile des Chors individualisiert und treten in einen Dialog, bevor sie am Ende wieder zusammengeführt werden:

LA GUARDIA	Chi è la, chi approda?	
MARINARI	Amici.	
LA GUARDIA	Onde venite?	
NOCCHIERO	D’Affrica.	(colla tromba anch’egli.)
LA GUARDIA	Chi cercate, e chi vi manda?	
NOCCHIERO	Teodoro è il nostro Duce, Che ajuta a voi conduce.	(in questo mentre esce Gafforio.)
GAFFORIO	Ecco, o bravi compagni, Ecco il vostro campion: su, su allo sbarco Porgete pronto ajuto. Ed innalziam l’acclamator salute.	
CORO	Viva di Corsica Il difensor. Ei vien per renderci Lieti, e felici Degli inimici Egli è il terror. Riempia l’aere Il mar, la riva, Di lieti evviva L’alto clamor.	(al canto del coro siegue lo sbarco, e Teodoro s’avanza, e Gafforio gli va incontro.)
	(Teodoro in Corsica, I/4)	

An dieser Stelle werden einzelne Sänger*innen, die im Register der Personaggi gesondert aufgeführt sind, aus der Gesamtheit des Chors separiert und individualisiert.¹⁹ Das Phänomen des Aufbruchs der chorischen Gemeinschaft und der Herauslösung solistischer Individuen ist damit nicht gleichzusetzen mit der in den Drammi eroicomici natürlich genauso wie

¹⁹ Auf dieses Phänomen, dass nämlich einzelne Teile des Chors aus der Gesamtheit separiert und entweder als Solisten oder als „Parte“ integriert werden, wurde bereits am Ende des vorherigen Unterkapitel aufmerksam gemacht.

in anderen Opern dieser Zeit auftretenden unterschiedlichen Chorgruppierungen mit unterschiedlichen Bezeichnungen wie Diener*innen, Krieger, Jäger oder ähnlichen, die teils auch einzelnen Charakteren zugeordnet werden können. Dies vergegenwärtigt zum Beispiel ein Blick auf die in Kapitel 6.2.2 bereits erwähnten Hofdamen von Palmira in *Palmira, regina di Persia* (I/6, I/8), die im Gegensatz zum Chor der Ancelle in *Angarda, regina di Boemia* solistisch behandelt werden. Besonders deutlich wird dieses Phänomen in *Il pianeta di Giove*, in welchem die beiden Mägde Cleopatras, Ira und Carmione, namentlich individualisiert sind. Zwar sind Ira und Carmione grundsätzlich als Solistinnen angelegt, sie treten aber immer wieder gemeinsam mit dem Coro di Ancelle auf:

IRA e CAR a2	Cosa tu nomini La smorfia Ottavia, Quella svenevole Berta stucchevole
IRA, CAR e CORO DI ANCELLE	Che all'ammirabile Regina Egizia Paragonabile Mai non sarà.
MOM	Dite benissimo; La vostra Egizia Quel ch'ebbe Ottavia Mai non avrà.
IRA, CAR e ANC MOM	Spiegati. Subito.

(*Il pianeta di Giove*, I/4)

In der Entwicklung des Drame eroicomico fällt wie auch in anderen Werken des gleichen Zeitraums die zunehmende Vermischung von Chornummern mit Arien oder Ensembles auf. Dies kann grundsätzlich als ein weiteres Merkmal der sukzessiven Auflösung der Nummernstruktur, aber auch als einer der wesentlichen Schritte in Richtung der Massenszene interpretiert werden. Durch die Integration des Chors in bislang Solist*innen vorbehaltenen Nummern wird zudem die formale Gestaltungsvielfalt erhöht. So können in einer Arie mit Chor lediglich zwei Teile – ein solistischer Abschnitt und ein Chorteil – miteinander verbunden werden, wie dies zum Beispiel im *Orlando furioso* (II/12) der Fall ist, in welchem Orlandos Soloabschnitt „Silenzio pastori“ nahtlos an den Chor „Pastori correte“ anschließt. Möglich sind auch formal komplexere Nummern wie die Canzoni von Lisetta, ihren Donzelle und dem im späteren Verlauf hinzutretenden Sandrino „Oh giovinette inamorate“

(I/4) im *Il re Teodoro in Venezia*,²⁰ deren Form sich als Rondò entwickelt. In anderen Fällen werden Chorist*innen ähnlich wie *pertichini* in Arien integriert, wie dies zum Beispiel in der Arie „Voi che le cifre e i simboli“ (II/5) in *Palmira, regina di Persia* der Fall ist. Nachdem Alderano die anwesenden Magier direkt adressiert, schalten sich die Angesprochenen am Ende der Strophen ein und beantworten seine Fragen.

ALD	Guardate la mia mano Se v'è segno fatale; Cosa vi sembra?
CORO	Male.
ALD	Squadrate ben la mia Real fisionomia; Temere, o sperar deggio? Cosa ne dite?
CORO	Peggior.
ALD	Gli astri che mai predicono? Cosa vi annunzia Venere, Il Cancro, il Capricorno, La Libra, il Sagittario, Il Toro, over l'Aquario, Saturno con Mercurio?
CORO	Un sanguinoso augurio.

(*Palmira, regina di Persia*, II/5)

Umgekehrt werden in „Lode al Romuleo“ (II/10) aus *Il pianeta di Giove* Abschnitte eines Solisten in eine Chornummer integriert. Nachdem der Chor der Poeten einen vierstrophigen Lobgesang mit jeweils vier Zeilen auf den in ihrer Mitte stehenden Antonio angestimmt hat, bringt dieser seine Verwunderung mit einer ebenfalls vier Zeilen umfassenden Strophe darüber zum Ausdruck, auf den der Chor erneut antwortet, bevor Antonio und der Chor gemeinschaftlich die Szene beenden. Chöre werden aber nicht nur in Solonummern integriert, sondern auch in Duette und Ensembles, wie dies beispielsweise in „Venite, mie Carine“ (I/5) in *Cesare in Farmacusa* der Fall ist, wo neben Megistone, Nerbote und Zosmia auch ein Sklavenchor auftritt.²¹

²⁰ Diese Nummer scheint formal wie inhaltlich das Modell für das Duett mit Chor „GiovINETTE che fate all'amore“ (I/7) von Zerlina, Masotto und dem Chor der Contadine respektive Contadini aus dem ein Jahr später entstandenen *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito* zu sein.

²¹ Die Nummer „Il mio Signor l'arbitrio“ (II/6) in *Torquato Tasso, o sia La corona del merito* ist an dieser Stelle besonders erwähnenswert, weil ihre Einordnung recht schwierig ist. Die aus Neapel, Rom beziehungsweise Venedig stammenden Deputati Don Carlo, Don Orazio und Don Curino treten zwar vorher und nachher auch separat auf, singen aber in dieser Nummer ausschließlich gemeinsam, womit man sie als Mini-Chor und die Nummer folglich als Quintett mit Chor interpretieren könnte. Anderenfalls liegt, und dies ist in der italie-

Wie eingangs schon bemerkt können Chöre auch die Introduction eröffnen oder ersetzen. *Teodoro in Corsica* beginnt beispielsweise mit dem Freiheitschor „Scuotasi il giogo indegno“ (I/1), der dann in ein umfangreiches Introductionsemble mündet. Auf den Anfangschor „Cantiam lodi al Gran Cublai“ (I/1) im *Cublai, gran kan de' Tartari* hingegen folgt direkt ein Recitativo accompagnato. Im *Orlando furioso* enden parallel dazu die ersten beiden Akte mit Chören, die die jeweiligen Finali ersetzen: Im ersten Akt schließt dabei an den Chor noch an ein Terzett an, der zweite Akt endet nach einem Rezitativ ebenfalls mit einem Chor.

6.2.4 ZWISCHEN TABLEAU UND SPEKTAKEL: DIE MASSENSZENEN

Die Massenszene im Wiener Drama eroicomico ist durch wiederkehrende Merkmale geprägt und überschneidet sich dabei mit Tableau- und Spektakelszenen. Wie auch in anderen Opern ist der Ort der Handlung einer Massenszene meist von öffentlichem Interesse, das Bühnenbild stellt also öffentliche Plätze vor Palästen oder Tempel, Thronsäle oder Tempelhallen dar. In der Regel werden in diesen Massenszenen weniger persönliche oder psychologische Konflikte, sondern vielmehr allgemeine politische oder gesellschaftliche Entscheidungen wie diejenigen nach Krieg oder Frieden verhandelt oder im Falle von Hochzeiten, Verbannungen oder Bedrohungen des Königreichs dem Volk verkündet. Dies impliziert die Anwesenheit einer Herrscher*innenfigur, die in den meisten Fällen mit der Titelfigur übereinstimmt. Neben weiteren untergebenen Führungspersönlichkeiten treten darüber hinaus oftmals auch Unterhändler oder Abgesandte der opponierenden Interessensgruppen auf. Es lässt sich also beobachten, dass im Regelfall die im Drama eroicomico ohnehin sozial tendenziell höherstehenden Personaggi in diesen Massenszenen gebündelt auf die Bühne gebracht werden.

Es leuchtet ein, dass über diese Einzelfiguren hinaus mehr Personal nötig ist, um sinnvoll von einer Massenszene sprechen zu können. Dieses Personal wird über große Gruppen des Hofstaats wie Diener*innen oder Wachen oder auch ganz generell des Volks integriert, die entweder in Form meist umfangreicher Statisterie oder als Chor auftreten. In der Summe werden also viele Personen auf die Bühne gebracht, deren Bühnenraum damit im Gegensatz zu anderen Szenen recht ausgefüllt ist. Neben dem großen personellen Aufwand und den

nischen Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts selten und im betrachteten Repertoire ein Unikum, ein Oktett vor.

pompösen Bühnenbildern erfordern diese Massenszenen im *Dramma eroicomico* häufig auch umfangreiche Requisiten wie zum Beispiel lebendige Tiere und Bühnenmaschinerie beispielsweise für die Darstellung von Seeschlachten oder für den Auftritt eines *Deus ex machina*. Dieser Eindruck wird durch umfangreiche Bühnenbild- und Szenenanweisungen nicht nur am Anfang der jeweiligen Szenen, sondern auch in deren Verlauf verstärkt. Für diese Massenszenen ist also im Regelfall eine überdurchschnittlich aufwändige szenische Ausstattung notwendig, die einer gewissen Spektakelwirkung für die Zuschauer schlechterdings nicht entbehrt.

Die Massenszenen bestehen aus einer Abfolge aus meist orchesterbegleiteten rezitativen Abschnitten, Arien, Ensembles, Chorpässagen und Instrumentalteilen. Aufgrund ihrer Länge und formalen Komplexität ähneln sie nicht nur dem Szenenkomplex, sondern können als eine Form desselben interpretiert werden. Im Gegensatz zum oben besprochenen Szenenkomplex²² werden in den Massenszenen aber für gewöhnlich – schon aufgrund des umfangreicheren Personals – mehr distinkte Abschnitte integriert, die dabei aber im Regelfall deutlich kürzer sind.²³ Weil diese Abschnitte oftmals mehr oder weniger nahtlos ineinander übergehen, entstehen übergreifende szenisch-musikalische Zusammenhänge, die wie durchkomponiert wirken können. Einzelne dieser Abschnitte oder Teile derselben werden manchmal zu einem späteren Zeitpunkt wiederholt, womit die dargestellte Zeit über die in der Oper ohnehin übliche Dehnung hinaus und teils sogar bis zum gefühlten Stillstand verlangsamt wird.

Damit rückt die Massenszene in eine gewisse Nähe zu Tableauszenen-Arrangements, die sich eben durch große statische Bilder mit einer spürbaren Verlangsamung der Handlungszeit und einen überdurchschnittlichen szenischen Aufwand mit Spektakelwirkung auszeichnen und die weniger die psychologische Entwicklung einzelner Charaktere als vielmehr eine Massenwirkung in den Vordergrund stellen. Ebenso wie die Tableauszenen der französischen Oper sind auch die Massenszenen in vielen Fällen am Anfang der Oper oder am Ende der Akte positioniert.²⁴

²² Vergl. Kapitel 6.2.2.

²³ Darüber hinaus sind die geschilderten Situationen statt im Privaten im Öffentlichen verhaftet und die psychologischen Konflikte sind nicht zwischenmenschlich, sondern vielmehr staatstragend und von öffentlichem Interesse. Es handelt sich in den meisten Fällen um handlungstragende Momente, womit sich auch erklären lässt, warum diese Massenszenen häufig am Anfang oder am Ende eines Aktes stehen. Auch dies ist vergleichbar mit den Tableau-Introduktionen und Finali in der französischen Oper.

²⁴ Es stellen sich an dieser Stelle allerdings die in einer späteren Arbeit zu diskutierenden Fragen, ob und inwiefern sich große Ensembles, die nicht dezidiert Aktionsensembles, Introduktionen oder Finali sind, von Tableau-Szenen unterscheiden beziehungsweise ob Tableauszenen in der Oper formalhistorisch betrachtet nicht ohnehin eine Weiterentwicklung dieser Art von Ensembles sind. Der Zusammenhang zwischen stehenden

In der ersten Szene im *Teodoro in Corsica* erfolgt die Konfliktextposition nicht auf zwischenmenschlicher oder psychologischer Ebene zwischen wenigen Hauptfiguren, sondern wird in den öffentlichen Raum versetzt. Dass ein politisch zukunftsweisender, fast schicksalhafter Moment verhandelt wird, wird bereits aus der Bühnenbildbeschreibung deutlich: „Congresso de’ principali Capi de’ Corsi sotto gran Tenda, Gafforio e Ciaferro in luoghi distinti, poi Carlone, indi Pinello con piccolo seguito.“ Gleich zu Beginn erfährt man durch den Chor der Rebellen vom Wunsch der Korsen nach Unabhängigkeit von Genua und der bevorstehenden Ankunft. Im folgenden Ensemble „A questo inclito congresso“ (I/1) präsentiert Gafforio den korsischen Anführern seinen Plan, die Freiheitsbestrebungen durch die Ernennung des westfälischen Barons Theodor zum korsischen König durchsetzen zu können. Dies wird selbstverständlich nicht von allen Anwesenden begrüßt, insbesondere der „capo de’ malcontenti“ Ciaferro spricht sich dagegen aus, und auch der die genuesische Schutzmacht repräsentierende Abgesandte Pinello befürchtet nicht weniger als eine offene Rebellion. Im folgenden Rezitativ stellt Pinello also die Frage, ob die Korsen Krieg oder Frieden bevorzugen, und kommentiert ihre Entscheidung für ersteres mit der Arie „Se il nome di pace“ (I/1). Damit umfasst diese Szene insgesamt nur vier distinkte Abschnitte.

Dass keine eigentliche Herrscherfigur abwesend ist, hängt mit der in dieser Szene exponierten und verhandelten Situation der Korsen zusammen, die zu dem Zeitpunkt noch keinen König haben. Der Schauplatz ist allerdings von öffentlichem Interesse in dem Sinne, als dass er ein Gemeinplatz ist, und auch die korsischen Anführer sowie ein Vertreter der Gegenseite sind anwesend. Darüber hinaus ist durch den Anfangschor auch das Volk anwesend, womit der Bühnenraum ausreichend gefüllt ist. Im Gegensatz zu Teodoros Landung

Bildern und Ensembleszenen wird kurz in Michele Calella: *Das Ensemble in der Tragédie lyrique des späten Ancien régime*, Eisenach: Wagner 2000, S. 131–132, thematisiert; in Bezug auf die Tableauszenen in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts liegt ohnehin wenig wissenschaftliche Literatur vor – und für den Zusammenhang zwischen (italienischem!) Ensemble und Tableau meines Wissens nach gar keine. Zur Einführung in die Geschichte des Tableau in der Oper siehe Pierre Frantz: *L’esthétique du tableau dans le théâtre di XVIIIe siècle*, Paris: Presses Univ. de France 1998, und auch die MGG-Artikel David Charlton u.a.: Art. „Libretto“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., veröffentlicht November 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11534>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020, wie auch Gerd Rienäcker: Art. „Introduktion“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14380>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020 sowie Gerd Rienäcker: Art. „Finale“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12547>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020 gehen am Rande auf das Thema Tableau ein. Darüber hinaus seien an dieser Stelle noch die Einzelfallstudien in den Kapiteln 5.3, 7 sowie 8.1 in Elisabeth Schmierer: *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis: Zur Synthese französischer und italienischer Oper im späten 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 18) sowie im Kapitel 9.3 in Armin Schuster: *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers*. Bd. 1: *Il Crociato*, Marburg: Tectum 2003 erwähnt.

(I/4), seiner Krönung im ersten Finale und seiner Absetzung im zweiten Finale ist hier in der Introduktion – wie auch in der Verschwörungsszene, in der die *malcontenti* unter Ciaferros Führung Teodoros Absetzung planen – keine Spektakelwirkung festzustellen.²⁵

Auch die erste Szene im *Cublai, gran kan de' Tartari* kann als Massenszene interpretiert werden, und auch hier wird der Hauptkonflikt des Werks exponiert, der sich um die geplante und letztlich nicht durchgeführte Hochzeit von Alzima und Cublais schwachsinnigen Sohn entwickelt. Anstatt mit einem Freiheitschor am Strand beginnt das Werk im Thronsaal mit einem Huldigungschor der Tartaren auf den großen Herrscher Cublai, der gegen dessen Ende mit seinem Zeremonienmeister Orcano, dem Hohepriester Posega und weiteren hochrangigen Höflingen auftritt. Wie bereits beschrieben²⁶ mündet dieser Chor in ein Rezitativ, in welchem sowohl die Zuschauer als auch die anwesenden Tartaren von der Ankunft der bengalischen Prinzessin und der bevorstehenden Hochzeit zwischen ihr und Lipi erfahren und das mehrfach durch kurze Chorpassagen, in denen Orcano und Posega durch den Tartarenchor unterstützt werden, unterbrochen wird.

Mehr noch als die erste Szene von *Palmira, regina di Persia*, in der der Hohepriester im Tempel des Jupiter dem persischen Volk und Adel die Bedrohung des Königreichs durch ein Monster verkündet, und auch mehr noch als die Ankunft der Prinzen Oronte und Alde-rano und deren erstmaligem Auftritt auf der „Gran piazza“ in der zweiten²⁷ respektive dritten

²⁵ Alle drei dieser Szenen spielen vor dem gleichen Bühnenbild, einem Strand der Insel. Teodoros Ankunft auf Korsika in der fünften Szene des ersten Akts exponiert den Schauplatz (Bild 2: I/4–7) das erste Mal: „Veduta del mare, fra erte montagne. Torre sulla spiaggia. Nave che s'avvicina con lieta sinfonia, e giunta al lido, la guardia del Torre le parla colla tromba marina, e intanto guige da diverse parti il popolo, i Capi, Ciaferro, e poi Gafforio, e Carlone.“ Seine Krönung im ersten Finale (I/17) findet vor der gleichen Kulisse (Bild 4: I/15–17) statt: „Campagna con veduta della marina come alla scena IV. Trono con baldacchino preparato per l'incoronazione di Teodoro. Palchi rustici all'intorno ornate di festoni di fronde e di fiori per comodo degli spettatori. Gente e artisti che preparano il bisognevole per la cerimonia. Popolo in fondo del Teatro chi entra ed esce per osservare e che prende luogo per trovarsi presente all'incoronaz.e.“

Im Gegensatz dazu fällt die Beschreibung des zwölften Bilds, in das Teodoros Absetzung fällt, (II/16–25) reduzierter aus: „Veduta del mare come alla scena IV del primo Atto.“ Während seine Landung die weiter oben diskutierte Individualisierung des Chors beinhaltet, fällt das erste Finale vor allem durch seinen komischen Einschlag auf: Als das korsische Volk und alle Solisten endlich eingetroffen sind, Teodoro auf dem Thron sitzt und gekrönt werden soll, ist die Krone unauffindbar und es entwickelt sich eine typische Buffa-Szene mit allgemeiner Verwirrung und Verblüffung. Die Absetzung von Teodoro im zweiten Finale hat hingegen eine andere Qualität und entbehrt trotz (oder vielleicht sogar aufgrund) der Auflösung der karnevalesken Zustände – der zuvor gekrönte König wird davongejagt – nicht einer gewissen Tragik, die das *Lieto fine* bis zu einem gewissen Grad infrage stellt. Insbesondere der in Szene 21 vorbereitete und in der folgenden Szene stattfindende Bühnenkampf zwischen den Königstreuen und den Unabhängigkeitsvertretern sowie die Flucht Teodoros von der Insel, dessen Schiff von den Verfolgern mit Kanonen beschossen wird, evozieren dabei eine spektakelähnliche Stimmung des zweiten Finales.

²⁶ Vergl. Kapitel 6.2.3.

²⁷ Die Szene ist insbesondere deswegen erwähnenswert, da sich an das lediglich durch ein Basso continuo begleitetes Anfangsrezitativ eine einzelne Nummer anschließt, die aus insgesamt neun Abschnitten besteht, in welchen sich der Chor und verschiedene Solisten abwechseln. Von diesen neun Teilen sind vier „tacente“-

Szene des ersten Akts, ist die zehnte Szene des ersten Akts hinsichtlich ihrer formalen Konzeption ein Paradebeispiel einer Massenszene. Zentral für diese Szene ist die Darstellung des Zeremoniells, in welchem König Dario die drei Prinzen Alderano, Oronte und Alcidoro offiziell am Hof empfängt und begrüßt. Dementsprechend umfangreich ist auch die Beschreibung zu Anfang der Szene, die nicht nur ein pompöses Bühnenbild fordert, sondern parallel dazu auch die Anwesenheit einer größeren Menschenmenge auf der Bühne:

„Magnifico Terreno di figura ovale con grand’Arco di trionfo nel fondo, che lascia libera la veduta d’una vasta piazza all’intorno ripiena di Popolo. Nella sommità del Salone Galleria ricolma di spettatori, dalla quale pendono dei coloriti tappeti. La volta del Salone è dipinta d’azzurro seminato di stelle d’oro rappresentati le costellazioni e i pianeti. Alla destra trono. Dario e Palmira stanno in soglio. Una linea di reali Guardie sta schierata all’intorno. A sinistra Satrapi, Grandi e Generali. A destra Dame e paggi“.²⁸

Bereits zu Beginn sind neben Dario und Palmira der Chor der Satrapi, Grandi, Generali, Dame und Paggi anwesend, die bei der Aufführung durch umfangreiche, das persische Volk darstellende Statisterie unterstützt worden sein dürften; im Laufe der Szene treten aber nacheinander auch Alderano, Oronte und Alcidoro mitsamt ihrem Gefolge auf. Die drei entsprechenden Bühnenanweisungen geben nicht nur über diese drei Auftritte und den damit verbundenen szenischen Aufwand Aufschluss, sondern auch grundsätzlich über die formale Anlage der Szene (siehe Tabelle 6.8), die die Integration mehrerer Märsche und damit instrumentaler Passagen erfordert:

„Al suono di marcia caratteristica comparisce dal fondo sopra un cammello Alderano in abito reale. Lo seguitano i donativi, dopo i quali ne viene una squadra di Soldati Egizi. Un Drappello di Maghi lo precede. Giunto Alderano sotto il grand’Arco, scende dal cammello, e si Avanza con tutto il seguito, arrestandosi dinanzi al trono.

[...]

Al rimbombo di barbari strumenti sopra un elefante si avanza Oronte coperto pure da regal vesta. Lo precede uno stuolo di Guerrieri, indi ne vengono i donativi. Una truppa di Sciti astati lo accompagna. Disceso dall’elefante s’inoltra egli pure al piè del trono.

[...]

Rezitative umgesetzt und kommen folglich ohne Instrumentalbegleitung aus. Dadurch wird die dramatische Situation unterstützt und eine Intensivierung der jeweiligen Aussagen des Prinzen Alderano erreicht.

²⁸ *Palmira, regina di Persia* (I/10).

Al seguito d'una marcia più amabile che guerriera comparisce Alcidoro sopra un cavallo magnificamente bardato. Un Drappello d'Indiane lo precede. Dopo ne vengono i presenti, e in seguito una schiera di Soldati Indiano. Smontato da cavallo si accosta al trono.“²⁹

(Palmira, regina di Persia, I/10)

Diese drei Szenenanweisungen unterteilen die Szene gewissermaßen in insgesamt fünf große Abschnitte. Der Eingangschor trägt zur Monumentalität der Szene bei,³⁰ markiert die Einleitung der Szene und führt gleichermaßen in die Grundstimmung ein.

Es schließt sich ein Marsch an, während welchem Alderano und sein Gefolge auftreten; im folgenden Abschnitt stellt sich der ägyptische Prinz Dario dem Hof vor, wobei die letzte Zeile seines Solos zweimal vom Chor der Magier wiederholt wird. Nach der in der Partitur nicht ausgeschriebenen Wiederholung des Marschs richtet der persische König Dario nun einige Willkommensworte an Alderano, die als Recitativo secco vertont sind.

Der Auftritt des Skythenprinzen Oronte verläuft formal parallel zum Auftritt von Alderano, wobei die bereits im Libretto geforderten „barbari strumenti“ von Salieri im Stil der damals populären Janitscharenmusik als große Trommeln und Becken umgesetzt wurden.³¹

Alcidoros Auftritt hingegen bricht mit dem bisherigen Schema: Nach dem Eingangsmarsch ändern sich die Taktart vom bisherigen 2/4-Takt in einen 3/4-Takt und das Tempo vom Andante maestoso zum Andante. Die damit einhergehende Wirkung einer leichten Verlangsamung während der Vorstellung des indischen Prinzen steht dabei im Kontrast zu dessen Länge – umfassten die Soloabschnitte von Alderano und Oronte noch 19 beziehungsweise 16 Takte, sind es bei Alcidoro bereits 43 Takte, was etwas weniger als einem Fünftel der ausgeschriebenen Musik der Szene entspricht.

²⁹ *Palmira, regina di Persia* (I/10).

³⁰ Rice: *Antonio Salieri*, S. 550.

³¹ Die in der Partitur ursprünglich ausgeschriebenen Pauken in C sind später offenbar wieder gestrichen worden.

#	Takte	Funktion	Personal	Incipit	Tempo	Tonart	Taktart	Instrumentation	Notizen
1	1-41	Chor	Capitani, satrapi, grandi, sacerdoti, dami, paggi (SACD)	Alto Signor di Persia	Allegro maestoso	C-Dur	Alla breve	SACD, 2 tr, 2 ob, 2 vl, vla, fag, bc.	
2	42-61	Marsch	---	---	Andante maestoso	F-Dur	2/4	2 tr in C, 2 cr in F, 2 ob, 2 vle, vle, bc	
3	62-81	Soloabschnitt/ Arie? mit Chor	Alderano (B), Chor der Magier (B)	Alderano a voi presenta	k.A. ¹ (Andante maestoso)	F-Dur	2/4	2 tr in C, 2 cr in F, 2 ob, 2 vle, vle, bc	da capo tutta la marcia, poi segue
(4	nicht aus- geschrieben	Marsch	---	---	Andante maestoso	F-Dur	2/4	2 tr in C, 2 cr in F, 2 ob, 2 vle, vle, bc	nicht ausgeschrieben)
5	82-86	Secco	Dario (B)	Dario, e Palmira accettano	k.A.	k.A.	k.A. (4/4)	bc	
6	87-101	Marsch	---	---	Nel tempo dell'altra (Andante maestoso)	D-Dur	2/4	2 tr in C, 2 ob, 2 vl, vla, fag, piatti, tamburo gr, bc	
7	102-118	Soloabschnitt/ Arie?	Oronte (B)	Al piè vostro conduco, e tributo	k.A. (Andante maestoso)	D-Dur	2/4	2 tr in C, 2 ob, 2 vl, vla, fag, bc	qui pure si rivale tutta la marcia, poi segue subito
(8	nicht aus- geschrieben	Marsch	---	---	Nel tempo dell'altra (Andante maestoso)	D-Dur	2/4	2 tr in C, 2 ob, 2 vl, vla, fag, piatti, tamburo gr, bc	nicht ausgeschrieben)
9	119-122	Secco	Dario (B)	Generosa è l'offerta. Il genitore,	k.A.	k.A.	k.A. (4/4)	bc	
10	123-138	Marsch	---	---	Lo stesso tempo delle altre due (Andante maestoso),	Es-Dur	2/4	2 tr in B, 2 ob, 2 cr in B, 2 cl, 2 vl, vla, fag, timp, bc	
11	139-182	Arie	Alcidoro (T)	A voi d'avante	Andante	Es-Dur	3/4	2 tr in B, 2 ob, 2 cr in B, 2 cl, 2 vl, vla, fag, bc	
12	183-186	Secco	Dario (B)	Parlano del cor vostro ai nostri cori	k.a.	k.A.	k.A. (4/4)	bc	da capo la terza marcia poi segue sub. Recit. str.to
(13	nicht aus- geschrieben	Marsch	---	---	Andante maestoso	Es-Dur	2/4	2 tr in B, 2 ob, 2 cr in B, 2 cl, 2 vl, vla, fag, timp, bc	nicht ausgeschrieben)
14	187-205	Accomp.	Dario (B), Palmira (S)	Principi, io degno adesso	k.A.	C-Dur	Alla breve	2 vl, vla, bc	
15	206-221	Terzett	Alderano (B), Oronte (B), Alcidoro (T)	Colla man sul regio petto	Un poco andante	G-Dur	2/4	2 cor in G, 2 vl, 2 vla, 2 fag, timp, bc	
16	222-258	Secco	Palmira (S), Alcidoro (T), Oronte (B), Alderano (B), Dario (B)	In me sempre più cresce	k.A.	k.A.	k.A. (4/4)	bc	

Tabelle 6.8: Palmira, regina di Persia. Formale Analyse der Szene I/10³²

³² Die erste Spalte mit der Bezeichnung # gibt die Nummer des jeweiligen Formteils an.

Im Anschluss an Alcidoros Auftritt folgt denn auch nicht etwa die Wiederholung des Marschs, sondern zuerst Darios Recitativo secco, in welchem dieser Alcidoro willkommen heißt. Nachdem der Marsch wiederholt wurde, folgt der letzte Teil der Szene mit Darios Versprechen, dem Sieger Palmira zur Frau zu geben, das als Recitativo accompagnato umgesetzt ist. Nachdem die drei Prinzen im folgenden kurzen Terzett ihrem jeweiligen Charakter entsprechend versprochen haben, sich des Monsters anzunehmen, schließt die Szene mit einem Secco-Rezitativ, in welchem Oronte, Alcidoro und Alderano darüber auseinandersetzen, wer denn nun als erstes gegen das Monster antreten dürfe.

Insbesondere diese Massenszenen gaben dem Werk in der Uraufführungsserie den Reiz eines Bühnenspektakels. Diese Wirkung wurde durch die szenisch aufwändige Gestaltung unterstützt, die neben dem notwendigen Chor und den unzähligen Statisten, umfangreichen Kulissen und einem seria-ähnlichen Bühnenbild sogar lebende Tiere inkludierte.³³

Weitere Drammi eroicomici, die von Massenszenen Gebrauch machen, sind *Orlando furioso*, *Torquato Tasso*, *Il pianeta di Giove* und *Angarda, regina di Persia*. Hervorzuheben wäre hier insbesondere die bereits zum Schlussfinale gehörende zweite Szene des dritten Akts im *Orlando furioso*, in welcher Astolfo auf seinem Hippogryphen außerhalb der Pariser Stadtmauer landet und in einem 107 Zeilen langen rezitativischen Monolog, der lediglich von verwunderten Einwüfen oder Nachfragen aller Anwesenden – Carlomagno, Rinaldo, Gano, Ferraù, Eginardo und Chöre der Pariser Höflinge, Paladine und Bauern – unterbrochen wird, von der Rettung von Orlandos Verstand vom Mond berichtet und damit die Auflösung der Handlung in Gang setzt.

³³ Karl Graf von Zinzendorf hielt am 22. Oktober 1795 in seinen Memoiren fest: „au nouvel opera Palmyre, Reine de Perse... [...] Le Spectacle est beau, les decorations belles, les habillemens de la Sessi et de mombelli tres jolis, le chameau et le cheval vont tres bien.“ Diesen Tagebucheintrag hat offenbar zuerst Rice: *Antonio Salieri*, S. 558 inkl. Fn. 42 ediert und publiziert. Das gleiche gilt für die Zinzendorfs Tagebucheinträge zu dem Werk vom 5. November 1795 sowie vom 8. Februar 1796, ebd., inkl. Fn. 43 und 44. Johann Wolfgang von Goethe hingegen hebt die szenische Brillanz einer Folgeaufführung in Frankfurt in seinem Briefwechsel mit Friedrich Schiller auf ein abstrakteres Niveau: „Man sieht die Studien einer großen Schule und die Überlieferungen mehrerer Menschenleben in einem unendlichen Detail und man darf wohl sagen, daß diese Kunst hier auf dem höchsten Grad steht [...]“. Brief von Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt a.M.) an Friedrich Schiller (o.O.) vom 14. August 1797, S. 390, in: Manfred Beetz (Hrsg.): „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805“, S. 389–390, in: Karl Richter u.a. (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Bd. 81.: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, München / Wien: Carl Hanser 1990. Die Oper hat ihren Erfolg also allem Anschein nach auch dem seria-ähnlichen Ausstattungsbedarf zu verdanken.

Die Massenszenen setzen sich im Wiener Drame eroicomico also sukzessive durch und machen insbesondere in den späten Jahren einen elementaren Bestandteil der musikalischen Dramaturgie aus. Die einzelnen Elemente, die für die Massenszenen ausschlaggebend sind, werden allerdings schon früher eingeführt und nach und nach miteinander kombiniert.

7 GENRE- UND GESELLSCHAFTSKRITIK IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

Ein wesentliches stilistisches Merkmal der heroisch-komischen Dichtung, und damit auch des Wiener *Dramma eroicomico*, ist die Koexistenz von Parodie als Ausdruck einer Genrekritik auf der einen Seite und von Satire als Ausdruck von Herrschafts- und Gesellschaftskritik auf der anderen Seite, die grundsätzlich gleichberechtigt nebeneinanderstehen und dabei gleichzeitig untrennbar miteinander verwoben sind. Damit aber die Parodie und die Satire gleichermaßen funktionieren können, bedarf es eines geeigneten künstlerischen und sozialen Umfelds, und wenngleich es auch nicht als zwingend zu bewerten ist, dass das *Dramma eroicomico* in dieser Form im ausgehenden 18. Jahrhundert und in Wien entstanden ist, sind Entstehungszeit und Entstehungsort bei näherer Betrachtung allerdings auch keinesfalls zufällig. Die Entstehung der hier untersuchten Werke ist also im Hinblick auf die speziellen kulturpolitischen und soziohistorischen Voraussetzungen zu lesen und zu interpretieren,¹ die nicht nur zur Kulmination der *Opera buffa* führten, sondern die auch die Entwicklung des Wiener *Dramma eroicomico* prädestinierten.² Vor diesem Hintergrund kann, ja muss das Wiener *Dramma eroicomico* als Ausprägung der nachmetastasianischen Oper³ und letztlich auch als musiktheatralischer Ausdruck der Spätaufklärung interpretiert werden.

Wien war mehr als ein halbes Jahrhundert lang Lebensmittelpunkt und Wirkungszentrum des habsburgischen Poeta cesareo Pietro Metastasio gewesen. Die zwei für das Wiener *Dramma eroicomico* wichtigsten Librettisten Giambattista Casti und Giovanni de Gamerra, die beide auf eine Berufung als sein Nachfolger hofften, gingen dabei auf unterschiedliche Weise mit seinem librettistischen Erbe um.⁴ Versuchte de Gamerra vor allem in seinen frühen Schaffensjahren noch zumindest bis zu einem gewissen Grad, an die metastasianische Ästhetik anzuknüpfen und sie weiterzudenken, bevor er dann allmählich mit ihr

¹ Vergl. zu dieser Entwicklung vor allem Kapitel 4.1.

² Auch Arnold Jacobshagen bemerkt hierzu: „Dass Wien zum wichtigsten Zentrum einer italienischen Operngattung [d.i. das *Dramma eroicomico*] werden konnte, erklärt sich aus dem Zusammentreffen der Traditionen italienischer, französischer und deutscher Theaterformen, den spezifischen institutionellen Voraussetzungen sowie der engen persönlichen Bindung einzelner Librettisten und Komponisten an die Habsburgermetropole.“ Arnold Jacobshagen: *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, München Steiner 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57), S. 31.

³ Rudolph Angermüller: „Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos“, in: Lippmann, Friedrich (Hrsg.): *Colloquium ‚Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden‘ (Rom 1978)*, Laaber: Laaber 1982 (*Analecta musicologica* 21), S. 193–236.

⁴ Für die Biographien der beiden Literaten vergl. Kapitel 4.2.

brach, machte Casti auf eine andere Art zu seinem Ausgangspunkt, indem er sie bereits in seinen ersten Wiener Libretti parodistisch verwertete und satirisch konnotierte.

Gleichzeitig ist das Wiener Damma eroicomico aber auch nicht ohne das Poema eroicomico denkbar, vielmehr konnte es überhaupt erst vor dessen literarischen Hintergrund entstehen. Wie bereits in Kapitel 2.2 ausführlich dargestellt wurde, nutzte das Poema eroicomico die Metrik – Versmaß und Strophenaufbau –, Sprache und Rhetorik des Poema eroico zur komischen Verzerrung und karnevalesken Umkehrung gängiger Stereotype der klassischen heroischen Literatur und integrierte dabei in der allfälligen Satire vor allem der Herrscherklasse, die in der heroischen Literatur sonst verherrlicht wurde, gleichzeitig einen konstanten, wenngleich auch nicht immer offensichtlichen, Gegenwartsbezug. Eine direkte und unvermittelte Übertragung der heroisch-komischen Parameter vom Poema zum Damma eroicomico und deren gleichberechtigter Untersuchung wird allerdings durch die selbst mit einem dekonstruktivistischen Gattungsverständnis nicht vollends zu negierenden unterschiedlichen poetologischen Eigenschaften von Epik und Oper eingeschränkt.⁵ Trotz der Nähe des Damma eroicomico zum Poema eroicomico liegt es auf der Hand, dass sich Form, Stil und Dramaturgie des Damma eroicomico an den Notwendigkeiten einer musikalischen anstatt an einer epischen Behandlung orientieren. Das Wiener Damma eroicomico ist damit als spezifisch musikalische Ausprägung der Heroikomik zu begreifen und nur vor dem Hintergrund der Gattung der Oper, ihrer historischen Entwicklung und ihrer Gesetzmäßigkeiten zu bewerten und zu interpretieren.

Im Grunde zielt die Heroikomik des Damma eroicomico also auf die Offenlegung der dramaturgischen und inhaltlichen Schwächen und die Dekonstruktion der heroisch-pastoralen Opera seria und hier insbesondere des metastasianischen Damma per musica, aber auch anderer wesentlicher Ausprägungen wie vor allem der Wiener „Reformwerken“ von Calzabigi und Gluck ab. Diese formalstrukturelle Kritik wird mittels intertextueller Bezugnahme, in diesem Fall also durch komisch-parodistisches Aufgreifen der Opera seria und ihrer Spezifika, erreicht. Die Grundlage der jeweiligen Parodiemöglichkeiten bildet damit äquivalent zum Poema eroicomico – zwar nicht nur, aber eben auch – das Vokabular, die Rhetorik und die Formsprache der Opera seria. Anstelle des regelmäßigen Aufbaus der

⁵ Dies schließt nicht aus, dass beispielsweise Diderot die französische Oper als ein „in Aktion und Spektakel umgesetztes Heldengedicht“ bezeichnete – hier wird vielmehr einer der grundlegenden Unterschiede in der ästhetischen Konzeption von italienischer und französischer Oper gegenübergestellt; gleichzeitig spielte Diderot mit Sicherheit auch auf die gängige Praxis an, Opernlibretti stark an der epischen Stoffgeschichte zu orientieren und deren Sujets zu entlehnen/adaptieren/weiterzudenken. Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 308.

Ottava rima wird im *Dramma eroicomico* anfangs (beispielsweise in *La secchia rapita*) die Da capo-Arie zur formalen Grundlage der Parodie, später werden aber auch formal vielfältigere Arienanlagen der *Opera seria* parodiert. Anstatt des strikten endecasillabo Versmaßes des *Poema eroicomico* und der immer wiederkehrenden, gleichsam repetitiven Ottava rima-Strophenform kann das *Dramma eroicomico* dabei auf vielfältigere und deutlich variablere Versschemata und auf unterschiedliche Arienformen und -typen der italienischen Oper zurückgreifen und diese parodistisch verarbeiten.

Die Parodie im *Dramma eroicomico* lässt sich grob in zwei Arten unterteilen. Auf der einen Seite kann man von einer allgemeinen Parodie sprechen, die sich auf unterschiedlichste, sich oftmals auch überlagernde Systeme von losen Anklängen, Allusionen und Stereotypen bezieht. Auf der anderen Seite steht die spezifische Parodie, die zielgerichtet auf konkrete Vorbilder rekurriert. Waren dies im *Poema eroicomico* im Normalfall noch bekannte Stenzen populärer Epen, so wird im *Dramma eroicomico* auf einzelne Abschnitte – und hier meist Incipits – bekannter Opernarien von fast ausschließlich Metastasio und Calzabigi-Gluck Bezug genommen. Im Gegensatz zum *Poema eroicomico*, das ausschließlich sprachliche Aspekte parodieren kann, ist die Parodie im *Dramma eroicomico* durch die Möglichkeit, auch musikalische Facetten zu integrieren, also grundsätzlich komplexer.⁶ Das intellektuelle Ziel der parodistischen Kritik, nämlich die stereotypisierte Heldenlandschaft und Handlungsdramaturgie, ist im *Poema eroicomico* und im *Dramma eroicomico* aber grundsätzlich identisch. Die Darstellung der Heldenfiguren in alltäglichen statt in tragischen Situationen, als unentschlossene bzw. ängstliche Antihelden oder mit bis zur Absurdität gesteigerten Übertreibung ihrer heroischen Qualitäten führt dabei zu einem ästhetischen und inhaltlichen Bruch mit ihrer ursprünglichen Konzeption, der sich allerdings erst im Vergleich mit ihren tragisch-heroischen Vorlagen offenbart. Durch diese Kontrastierung zur Heroik bzw. Tragik werden vor dem Hintergrund der ursprünglichen Formsprache die Handlungen und das Heldenverhalten der Lächerlichkeit preisgegeben.

Das Wiener *Dramma eroicomico* entwickelte sich in einer Zeit zunehmender politischer und sozialer Spannungen, die ihren offensichtlichsten Ausdruck in der französischen Revolution fanden, sich dabei aber gleichzeitig auch auf den restlichen europäischen Kontinent und dessen kulturelle Entwicklung auswirkten. Wie in Kapitel 2.1.3 ausführlich beschrieben wurde, war die Oper, und hier insbesondere die *Opera seria*, eine Repräsentationskunstform; in ihr wurde der Herrscher idealisiert und konnte sich selbst auf

⁶ Mögliche Differenzierungskriterien werden ausführlich in Kapitel 2.3 erörtert.

der Bühne wiederfinden. Eine Kritik der metastasianischen und Calzabigi-Gluckschen Operndramaturgie und der entsprechenden Werke, die sich in der Parodie derselben und der heroisch-komischen Heldendarstellung ausdrückt und in einer karnevalistischen Umkehrung ihrer Heldenästhetik und Herrschaftsmotivik mündet, muss in der Folge also auch als Kritik an den Adressaten dieser Repräsentationskunstform interpretiert werden. Besonders intensiv ausgeprägt ist diese Kritik bei Casti, der sogar so weit ging, einzelne Titelfiguren seiner Libretti mit zeitgenössischen Herrschern zu identifizieren; so wird beispielsweise im *Il re Teodoro in Venezia* in der Figur des Teodoro der schwedische König Gustav III.⁷ und im *Cublai, gran kan de' Tartari* in der Figur des Cublai der russische Zar Peter I.⁸ dargestellt. Andere Wiener Drammi eroicomici beziehen ihre konstitutive Heldendekonstruktion hingegen auf allgemeinere negative Eigenschaften wie Grausamkeit, Hartherzigkeit, Ungerechtigkeit, Lasterhaftigkeit oder Kriegstreiberei.

Es liegt auf der Hand, dass es trotz zunehmender künstlerischer Freiheiten auch während der Spätaufklärung nicht möglich war, weltliche oder kirchliche Würdenträger offen und direkt zu kritisieren.⁹ Dennoch findet sich in einzelnen Libretti sogar satirische Karikaturen der katholischen Kirche und des Klerus als ausführendem Organ. Auch die heroisch-komischen Libretti mussten vor einer Aufführung erst die Wiener Zensur passieren, so dass die Librettisten ihre Despotismuskritik mittels der bereits erwähnten Allusionen oder durch die Wahl exotischer Charaktere und Settings maskieren mussten. Doch trotz der versteckten Anspielungen kam beispielsweise Castis und Salieris vollständig vertontes Drame eroicomico *Cublai, gran kan de' Tartari* aufgrund seiner politischen Brisanz nicht zur Aufführung, und es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass viele der nicht vertonten Libretti nicht in Musik gesetzt wurden, weil die Gefahr bestand, dass ihnen das gleiche Schicksal zuteilgeworden wäre.¹⁰

Parodie und Satire sind also inhärente und konstitutive Merkmale der Heroikomik und mit dieser unmittelbar und untrennbar verbunden. So befindet auch Helen Geyer-Kiefl, die in der heroisch-komischen Oper folgende Arten parodistischer Entfremdung feststellt:

⁷ Rossana Caira Lumetti: „Gustavo III di Svezia e ‚Il re Teodoro in Venezia‘ del Casti“, in: *Critica letteraria* 16/1 (1988), S. 13–30.

⁸ Maurice Chales de Beaulieu: „Composed but never staged: the Drame eroicomico ‚Cublai, gran kan de' Tartari‘ (1786–88)“, in: Antonio Caroccia (Hrsg.): *Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, Avellino: Il Cimarosa 2017, S. 163–187.

⁹ Vergl. Kapitel 8.1 zur Zensur in Wien.

¹⁰ Das Fallbeispiel in Kapitel 8 zum Cublai setzt sich neben der ungewöhnlichen Quellensituation stellvertretend mit eben jenem Problem der satirischen Brisanz und der Wiener Zensur ausführlich auseinander.

- „– eine Illusionszerstörung innerhalb eines mythischen Stückes, wobei immer wieder das Spiel im Spiel deutlich wird,
- die Karikatur eigener Zeitumstände;
- ein schonungsloses Aufzeigen von charakterlichen Schwächen heldischer oder auch göttlicher Protagonisten,
- eine sprachliche Deformierung oder Übertreibung, wobei Sprache und Handlung oft in bezeichnendem Widerspruch zueinander stehen;“¹¹

Die „Karikatur eigener Zeitumstände“, also Satire, und „ein schonungsloses Aufzeigen von charakterlichen Schwächen heldischer oder auch göttlicher Protagonisten“, mit anderen Worten Heroikomik, stellen für die Autorin Arten parodistischer Entfremdung dar. Wenig später postuliert Geyer-Kiefl denn auch die „Gleichsetzung von heroisch-komisch und parodistisch“¹², was sie durch einige zeitgenössische Zitate belegt. Auch wenn sich dies nicht unbedingt mit der in dieser Arbeit gegebenen Parodie-Definition¹³ deckt, so wird an dieser Stelle trotzdem die Schwierigkeit offensichtlich, eine eindeutige und exakte Unterscheidung von Satire, Heroikomik und Parodie zu treffen und diese drei Aspekte systematisch und voneinander getrennt zu untersuchen.

Wenngleich sich das Poema eroicomico auf das Poema eroico und damit auf eine reguläre, singuläre Gattung bezieht, ist das Drama eroicomico hingegen im Gattungsgeflecht der Oper verankert. Damit bewegt sich das Drama eroicomico im Gegensatz zum Poema eroicomico in einem grundsätzlich binären System zwischen Tragik und Komik und erhält in der Folge Impulse aus beiden Richtungen. Anders als die Epik, die kein originär komplementäres, dichotomes System unterschiedlicher Gattungen aufweist,¹⁴ hat die Dramatik mit der Tragödie und der Komödie ein weitaus differenzierteres Grundsetting, das viele verschiedene Mischformen und unterschiedliche poetologische Bezugnahmen zulässt. Dies macht es im Gegensatz zum Poema eroicomico bedeutend schwieriger, einzelne Phänomene des Drama eroicomico richtig einzuordnen.

¹¹ Helen Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper. Ca. 1770–1800*, Bd. 1, Tutzing: Schneider 1987 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 9), S. 157–158.

¹² Ebd., S. 159.

¹³ Vergl. Kapitel 2.3.

¹⁴ Natürlich existieren mit dem Poema eroicomico, dem hudibrastischen Epos und der komischen Ritterspik der Renaissance auch komische Verzerrungen des heroischen Epos, diese bilden aber nicht wie die Komödie zur Tragödie eine antithetische Grundform, sondern sind vielmehr als Parodie des heroischen Epos zu verstehen.

Als Konsequenz dieser Problematik soll das *Dramma eroicomico* in dieser Arbeit vor dem Hintergrund der *Opera buffa* betrachtet werden.¹⁵ Dadurch wird es möglich, die in Kapitel 2.3 aufgestellte Definition von Parodie als „Gesamtheit aller intertextuellen Bezüge auf die *Opera seria*, die das Erzeugen von Komik zum Ziel haben“,¹⁶ zu verwenden. Wie auch im Rahmen der *Opera buffa* lassen sich im Bereich des *Dramma eroicomico* die Kategorien nicht effektiv voneinander trennen, so dass beispielsweise eine Parodie eines Topos, eines Archetyps oder Klischees auch eine musikalische, textliche oder aber eine musikalisch-textliche Allusion sein könnte. Diese Schwierigkeit kann an dieser Stelle nicht abschließend gelöst werden, daher soll hier anstatt einer rein statistisch-quantitativen Aufzählung vor dem Hintergrund des in Kapitel 2.3 entworfenen Schemas der Versuch einer qualitativen Einordnung der Parodien in den Gesamtkontext des jeweiligen Werks und der Geschichte des Wiener *Dramma eroicomico* unternommen werden.

¹⁵ Zur nahen Verbindung des *Dramma eroicomico* mit der *Opera buffa* vergl. Kapitel 3.4.

¹⁶ Vergl. Kapitel 2.3, hier insbes. S. 82.

7.1 HEROIKOMIK UND PARODIE IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

In ihrer Abhandlung der heroisch-komischen Oper begegnet Helen Geyer-Kiefl der Schwierigkeit einer systematischen Klassifizierung der Parodie, sich mit einer konkreten Unterteilung der einzelnen Untersuchungsparameter auseinandersetzen zu müssen, indem sie die Parodie in der heroisch-komischen Oper hinsichtlich ihrer Stoffe unterteilt. Den Ausgangspunkt ihrer Ausführungen bildet die Feststellung, dass die „verfestigte und stereotypisierte Anwendung antiker Themen auf Opernstoffe“ und „mittlerweile steril wirkende Götter- und Heldenwelt“ zur Parodie historischer und mythologischer Stoffe geführt habe.¹ Die in der Folge entstehenden Werke bilden grundsätzlich eine Parodiegruppe, die erstens durch Personenkarikatur und zweitens durch die „verzerrte, von der üblichen Tradierung abweichende Wiedergabe eines bestimmten Stoffes oder bestimmter (historischer/mythischer) Ereignisse“ definiert wird,² und die sie anschließend in eben jene drei Unterkategorien unterteilt. Diese drei Stoffgruppen sind nach Geyer-Kiefl die „Parodien auf mythologische und antike Themen“, „Parodien auf historische Stoffe der näheren Vergangenheit“ und „Parodien auf literarische Werke“, die von der Autorin auch durch zahlreiche Beispiele belegt werden.³

Die in dieser Arbeit betrachteten Drammi eroicomici stellen eine örtlich und zeitlich begrenzte Teilmenge der von Helen Geyer-Kiefl untersuchten heroisch-komischen Opern dar und können den drei Stoffgruppen größtenteils recht einfach zugeordnet werden. *Cesare in Farmacusa* und *Il pianeta di Giove* lassen sich der ersten Gruppe, also den Parodien auf mythologische und antike Themen, zurechnen, wie allein schon aus dem Kontrast zwischen handelndem Personal – zum Beispiel Cäsar respektive Cleopatra – und Handlungsort – der Pirateninsel Farmakonisi respektive dem Planeten Jupiter – deutlich wird. Auch *Palmira, regina di Persia* gehört zu dieser Gruppe, da hier Heldenparodie, die sich aus dem Nebeneinander des traditionellen Helden Alcidoro mit den heroisch-komischen Helden Oronte und Alderano erschließt, und Antikenparodie auf einer Stufe stehen und sich gegenseitig ergänzen.

¹ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 157.

² Ebd., S. 160–161. Das Musterbeispiel dieser Parodiegruppe stellt tatsächlich *La secchia rapita* dar, „da hier der direkte Zusammenhang zwischen komischem Epos (Tassoni) und eroicomico unbestreitbar ist“; aber auch „andere beliebte dramatische antike Themen (Telemach, Caesar, Semiramis) und Opernstoffe (Griselda)“ werden als stoffliche Grundlage der Parodiegruppe herangezogen. Ebd.

³ Ebd., S. 165.

Zur zweiten Gruppe, den Parodien auf historische Stoffe der jüngeren Vergangenheit, zählen die Teodoro-Opern *Il re Teodoro in Venezia* und *Teodoro in Corsica*, die beide die historische Persönlichkeit des 1736 zum König der Korsen gekrönten Theodor Baron von Neuhoﬀ auf die Bühne bringen. *Cublai, gran kan de' Tartari* ist hingegen nicht so einfach dieser Gruppe zuzurechnen, da es sich hierbei einerseits um einen geschichtlichen Stoff handelt, der weder der Antike noch der jüngeren Vergangenheit, sondern dem Mittelalter entnommen ist,⁴ das auf der anderen Seite aber als Satire auf den zeitgenössischen russischen Zarenhof gelesen werden kann. Einen Grenzfall stellt *Angarda, regina di Boemia* dar, da das Werk ebenfalls im frühen Mittelalter spielt und in seiner Anlage nur eingeschränkt parodistisch oder heroisch-komisch ist.

Mehr Probleme bereitet hingegen das Zuordnen von Werken zur dritten Gruppe, der Parodien auf literarische Werke. Zumindest *La secchia rapita* lässt sich noch bis zu einem gewissen Grad noch als Parodie auf ein literarisches Werk bezeichnen, da das gleichnamige Poema eroicomico als Parodie auf Tassos *Gerusalemme liberata* verstanden werden kann. Auch bei *Cublai* sowie *Orlando paladino* und *Orlando furioso*, die beide auf Ariostos komischem Ritterepos basieren, könnte man noch argumentieren, dass die jeweiligen Vorlagen ebenfalls, zumindest bis zu einem gewissen Grad, selbst parodistisch verfahren. Die problematische Bezeichnung der Gruppe wird hingegen vor allem an *La Griselda* sichtbar, die Geyer-Kiefl auch den Parodien auf literarische Werke zuordnet,⁵ obwohl das Werk wie viele der venezianischen Drammi eroicomici auch keine parodistischen Züge trägt. Zumindest in Bezug auf die hier betrachteten Werke wäre es demnach sinnvoller, die dritte Gruppe anstatt als Parodien auf literarische Sujets vielmehr als Drammi eroicomici nach literarischen Sujets zu bezeichnen, was Geyer-Kiefl in diesem Fall nicht macht.

In Kapitel 2.3 wurde die Parodie als „Gesamtheit aller intertextueller Bezüge auf die Opera seria, die das Erzeugen von Komik zum Ziel haben“, definiert und in der Folge mehrfach auf die inhärenten Schwierigkeiten einer Systematik hingewiesen, die einzelnen paro-

⁴ Kublai Khan lebte von 1215 bis 1294 nach Christus. Zum biographischen Überblick seines Lebens siehe beispielsweise Morris Rossabi: *Khubilai Khan. His Life and Times*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1988.

⁵ Helen Geyer-Kiefl merkt hierzu in ihrer Untersuchung zur heroisch-komischen Oper in einer Fußnote an: „Die *Griselda* Piccinis [sic] ist eine Parodie auf die Zenosche Vorlage. Neu eingeführt wird die Person der Duchessa; sie, nicht wie bei Zeno das Volk, stellt Forderungen an den Marchese, die Griselda betreffen. Dies ist die parodistische Verzerrung. Piccini [sic] hat dieses Drama auf Grund dessen als *dramma eroicomico* verstanden, wogegen Paer [sic] seine Vertonung desselben Librettos (also Anellis), 1798, nicht als ein *dramma eroicomico* klassifiziert hat. Der Grund dafür war sicher sein umfassenderes (und anderes) Verständnis des *eroicomico* (Heldenrelativierung), wie er es in seiner Oper *Sargino* dann entwickeln sollte.“ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 165 Fn. 29.

distischen Parameter nicht ausreichend voneinander trennen zu können, ohne eine viel zu große Anzahl unterschiedlicher Kategorien zu erhalten. Ein Zitat, also die Übernahme eines Hypotexts in einen Hypertext, könnte so beispielsweise nach dem Grad seiner Abänderung – entweder wörtlich oder mehr oder weniger stark abgeändert –, nach der Unterscheidung zwischen Musik und Text – entweder nur Text, nur Musik oder einer Kombination aus Musik und Text – oder aber auch nach der Länge des Zitats – einer ganzen Arie oder nur Teilen derselben – unterteilt werden, womit sich letzten Endes insgesamt zwölf verschiedene Kategorien ergeben würden.⁶ Durch die Kombination mit anderen Parodieparametern würde sich diese Anzahl so weit erhöhen, dass eine ausreichend differenzierte, exakte und vor allem vollumfängliche statistisch-quantitative Einteilung aller unterschiedlicher Parodiemomente in den vorliegenden Werken als nicht sinnvoll erscheint. Aus diesem Grund soll mit Hilfe bzw. in Anlehnung an die entworfene Systematik eine qualitative Analyse und Einordnung verschiedener Phänomene versucht werden.

Die parodistischen Zitate in den Wiener Drammi eroicomici sind zumeist bekannte Arien-Incipits aus Opern nach Metastasio-Libretti oder von Calzabigi-Gluck.⁷ Bereits John A. Rice hat sich in seiner Monographie *Antonio Salieri and Viennese Opera* intensiv mit Incipit-Parodien beschäftigt. Ab den 1760er Jahren wurden in Wien immer mehr Drammi giocosi per musica von Goldoni gespielt, die auch Parodien der Parti serie der metastasianischen Oper auf die Bühne brachten. Diese Parodien waren zwar oftmals beabsichtigt, aber sie verspotteten die Opera seria nur selten offen und ließen dem goldonianischen Dramma giocoso immer noch genügend Spielraum für den üblichen Seria-Pathos. Goldoni setzte bei der Seria-Parodie fast ausschließlich auf das Zitieren einzelner Verse aus Meta-

⁶ Die sich aus der Kombination dieser drei Unterteilungen ergebenden Kategorien wären demnach:

- Kategorie 1:** Parodie einer ganzen Arie, nur der Text, wörtliches Zitat.
- Kategorie 2:** Parodie einer ganzen Arie, nur der Text, abgeändertes Zitat.
- Kategorie 3:** Parodie einer ganzen Arie, nur die Musik, wörtliches Zitat.
- Kategorie 4:** Parodie einer ganzen Arie, nur die Musik, abgeändertes Zitat.
- Kategorie 5:** Parodie einer ganzen Arie, Text und Musik, wörtliches Zitat.
- Kategorie 6:** Parodie einer ganzen Arie, Text und Musik, abgeändertes Zitat.
- Kategorie 7:** Parodie eines Teils einer Arie, nur der Text, wörtliches Zitat.
- Kategorie 8:** Parodie eines Teils einer Arie, nur der Text, abgeändertes Zitat.
- Kategorie 9:** Parodie eines Teils einer Arie, nur die Musik, wörtliches Zitat.
- Kategorie 10:** Parodie eines Teils einer Arie, nur die Musik, abgeändertes Zitat.
- Kategorie 11:** Parodie eines Teils einer Arie, Text und Musik, wörtliches Zitat.
- Kategorie 12:** Parodie eines Teils einer Arie, Text und Musik, abgeändertes Zitat.

⁷ Die Kenntnis und das Erkennen des Hypotexts sind für die Parodie von essentieller Bedeutung – nur wenn das Publikum die Vorlagen erkennt, kann die Komik an der jeweiligen Stelle im Hypertext ihre Wirkung entfalten. Die Komik entsteht hierbei entweder durch das Abändern der ursprünglichen Verse oder den Versatz der ursprünglichen Verse in einen vom Original stark abweichenden Kontext.

stasios Libretti, die er entweder deutlich abänderte oder in einen vom Original stark abweichenden Kontext setzte und dadurch Komik erzeugte. Parodistische Arien-Incipits finden sich in Goldonis Libretti aber insgesamt recht selten,⁸ was auf die zunehmende Integration der Parti serie in die Haupthandlung und die dadurch erfolgende sukzessive Auflösung ihrer individuellen Merkmale zurückzuführen sein dürfte,⁹ die sich immer weiter verringernde parodistische Möglichkeiten zur Folge hatte.

Das von Mary Hunter untersuchte Repertoire von 80 Opere buffe, das auf den Zeitraum zwischen 1765 und 1790 begrenzt ist und 50 Werke aus Venedig sowie 30 aus Wien, Rom und dem restlichen Europa enthält, weist insgesamt nur zehn parodistische Arien-Incipits auf.¹⁰ Natürlich machen auch andere Buffa-Opern Gebrauch von der Parodie der Opera seria, wie zum Beispiel bereits in Kapitel 2.3 oder in Kapitel 3.4 bemerkt wurde. Eine Aufzählung dieser Werke ist zu diesem Zeitpunkt aber nicht wirklich zielführend, aufschlussreich ist vielmehr die Ratio zwischen den von Rice und Hunter identifizierten Seria-Parodien und den Seria-Parodien des Wiener Drame eroicomico. Wie John A. Rice an anderer Stelle feststellt, zitiert bereits das erste Wiener Drame eroicomico, *La secchia rapita* von Boccherini und Salieri, insgesamt neun Arien-Incipits aus nicht weniger als sieben Metastasio-Libretti¹¹ und enthält darüber hinaus zahlreiche weitere komische Allusionen und Anspielungen auf die Opera seria sowie andere heroisch-komische Metaphern.¹² *La secchia rapita* ist freilich auch im Kontext des Wiener Drame eroicomico ein Extremfall: Kaum ein anderes Drame eroicomico enthält so viele direkte und offensichtliche Seria-Parodien. Dennoch kann das 1772 entstandene Werk als beispielhaft für die Konzentration und die Verwendung von wörtlichen Seria-Zitaten im Wiener Drame eroicomico betrachtet werden.

Anhand Metastasios Drame per musica *Didone abbandonata* sollen einige Beispiele der zitathaften Seria-Parodie im Wiener Drame eroicomico näher erläutert werden.¹³

⁸ Rice: *Antonio Salieri*, S. 91–93.

⁹ Siehe hierzu Sabine Henze Döhring: *Opera seria, Opera buffa und Mozart's Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1986 (Analecta Musicologica 24).

¹⁰ Mary Hunter: „Some representations of opera seria in opera buffa“, in: *Cambridge Opera Journal* 3/2 (1991), S. 89–108.

¹¹ Dies sind *Ezio*, *Semiramide*, *Didone abbandonata*, *Demetrio*, *Antigono*, *L'Olimpiade* und *La Clemenza di Tito*. Siehe dazu auch John A. Rice: „La secchia rapita“. An experiment in the sustained parody of opera seria“, S. 137, in: Angermüller, Rudolph / Biggi Parodi, Elena (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 135–152.

¹² Ebd.

¹³ Neben diesen auf *Didone abbandonata* Bezug nehmenden Parodien finden sich auch zahlreiche parodistische Zitate aus anderen und Allusionen auf andere metastasianischer Opern in den Wiener Drammi eroicomici, die hier aber nicht einzeln aufgezählt werden sollen.

Metastasios Libretto folgt einer Episode aus Vergils *Aeneis* und ist damit im Gegensatz zu beispielsweise *Orfeo ed Euridice* eher antikenhistorisch-mythologisch als allegorisch-mythologisch orientiert. Entgegen der Konvention des *Dramma per musica* endet das Werk mit dem Selbstmord der Titelfigur und damit ohne eindeutiges *Lieto fine*. Metastasios 1724 geschriebenes und insgesamt mindestens 69 Mal vertontes Libretto ist auch außerhalb der heroisch-komischen Oper verhältnismäßig oft parodiert worden. So stellt beispielsweise Giuseppe Imers *Il trojano schernito in Cartagine* aus dem Jahr 1743 eine der seltenen Fälle in der italienischen Operngeschichte dar, in denen ein Libretto vollständig parodiert wurde. Auch einzelne Teile wurden öfter als Grundlage für eine komische Verwertung herangezogen, wie zum Beispiel in Petrosellinis und Salieris *La dama pastorella*, in welchem die Arie des Basso Buffo Pancrazio „Padre son e son tutore“ (I/9) auf Didones berühmte Arie „Son regina e son amante“ (I/5) zurückgreift.¹⁴ In dieser Arie wird der zentrale Konflikt der Oper zwischen Liebe und Ehre bzw. Pflicht symptomatisch zusammengefasst und zum Ausdruck gebracht. Der Ausdruck dieses Wertekodexes der *Opera seria* wird in der *Opera buffa* „entweder den Vornehmen zugeteilt, oder aber den komischen Helden, bei denen der Zwiespalt entsprechend unangemessen wirkt“,¹⁵ und zweiteres gilt auch für die beiden Parodien der Arie in *La secchia rapita* und in *Il re Teodoro in Venezia*, wobei beide dezidiert nicht „den Vornehmen zugeteilt“ sind.

In *La secchia rapita* parodiert die amazonenhafte adlige Kriegerin Renoppia, deren Rollenkonzeption recht eng an Didone angelehnt ist, gleich zu Beginn des ersten Finales mit „Son guerriera, e son amante“¹⁶ (I/16) Didones Arie „Son regina, e son amante“ (I/5).

¹⁴ Rice: *Antonio Salieri*, S. 439.

Von besonderem Interesse ist die Einlagearie „Son regina, e sono amante“ in der vorletzten Szene des zweiten Akts der Wiener Fassung von Cimarosas *L'impresario in angustie* aus dem Jahr 1793, in der Fiordesina Didones berühmte Arie verballhornt. Auch Gilardone und Donizetti parodieren diese Arie im Triumphmarsch mit Chor (I/7) in ihrem Metamelodrama *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*. Astarittas *Fra i due litiganti il terzo gode* hingegen greift den Schluss von *Didone abbandonata* auf, hier wird „Precipiti Cartago, // Arda la reggia, e sia // Il cenere di lei la tomba mia“ zu „...precipiti il cartaro, // Arda la seggia, e sia // La cetera di lei la tromba mia.“ Siehe Wolfgang Osthoff: *Die Opera buffa*, S. 701, in: Wulf Arlt u.a. (Hrsg.): *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bd.1, Bern / München: Francke 1973, S. 678–743. Hingegen konnte Roland Pfeiffer nachweisen, dass in der Mailänder Uraufführung von Giuseppe Sarti's Oper *I pretendenti delusi* anstatt der ursprünglich vorgesehenen Arie des Titta „Quel che mi bolle in testa“ (I/9) mit „Quando saprai chi sono“ eine Parodie der gleichnamigen Arie aus *Didone abbandonata* erklang, die sich wohl auch für zahlreiche weitere Aufführungen belegen lässt. Roland Pfeiffer: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802)*, Kassel: Bosse 2007 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 51–52. Parodien einzelner Arien oder Passagen explizit dieser Oper waren im Bereich der *Opera buffa* also weit verbreitet.

¹⁵ Ruth Müller-Lindenberg: *Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra comique im Vergleich zur Opera buffa (1750–1790)*, Bd. 1, Berlin: Lit-Verlag 2006, S. 122.

¹⁶ Mit den gleichen Worten beginnt übrigens auch Eufelias Arie (III/4) in Alessandro Scarlatti's Frühwerk *Giustiniano*, die allerdings gänzlich anders weitergeführt wird: „Son guerriera e son amante // Quell'arcier ch'è

Boccherini verkürzte die zwei dreizeiligen Strophen seiner Vorlage allerdings zu einer einzelnen vierzeiligen Strophe:

DID	Son regina, e son amante, E l'impero io sola voglio Del mio soglio e del mio cor. Darmi legge invan pretende Chi l'arbitrio a me contende Della gloria e dell amor. (<i>Didone abbandonata</i> , I/5)	REN	Son guerriera, e sono amante, E vuol far quel, che vogl'io: Sulla destra, e sul cor mio Tutta io vuol l'autorità. (<i>La secchia rapita</i> , I/16)

Die direkte Gegenüberstellung macht bereits die Diskrepanz zwischen beiden Arientexte deutlich. Didone ist trotz ihrer – ihren Herrschaftspflichten entgegenlaufenden – emotionalen Bedürfnisse eine selbstbewusste und stolze Herrscherin, die sich bei der Herrschaft über sowohl ihr Reich als auch ihr Herz von niemandem beeinflussen lassen will. Renoppias Aussage ist vom Grundtenor her zwar tendenziell gar nicht so weit entfernt von der karthagischen Königin, trotzdem drückt sie ihr Seelenleben deutlich weniger nobel aus: Sie ist gleichzeitig Kriegerin und Liebende und kann tun und lassen, was sie möchte – Hauptsache, sie kann Autorität ausüben. Mit anderen Worten: Obwohl die Aussagen beider Arien in etwa deckungsgleich sind, strahlt Didone Reife und Tugend aus, Renoppia hingegen vielmehr Trotz und Egoismus. Neben dem Kontrast von Renoppias Ausdruck und sozialem Rang ist es genau jene Divergenz zwischen Original und Parodie, die beim kundigen Hörer an dieser Stelle die komisch wirken muss.

Die komische Wirkung wird durch die Position von Renoppias Parodie in Boccherinis Libretto zu Beginn des ersten Finales verstärkt. Im Vorwort des Uraufführunglibrettos von *La secchia rapita* weist Boccherini – wie bereits öfters zitiert – daraufhin, dass „si è voluto imitare nella Condotta delle scene, e nelle espressioni delle Arie, le Opere Eroidiche più famose, e più conosciute, coll'intenzione di scegliere pensieri capaci di piacere nuovamente al Pubblico, ancorchè mascherato dallo stile giocoso“.¹⁷ Dass die Metastasio-Parodie jetzt genau am Beginn des ersten Finales, ja sogar des ersten Ensembles der Oper und damit dezidiert eben nicht „nella condotta delle scene“ der „Opere Eroidiche più famose“ steht, bricht mit der Tradition derselben. Dies wird dem Librettisten Boccherini mit Sicherheit

cieco è ignudo // Fa ch'io segua usbergo e scudo // Per seguir un bel sembiante.“ Es dürfte aber bezweifelt werden, dass es sich hierbei um eine (komische) Parodie handelt.

¹⁷ *La secchia rapita. Dramma eroicomico di Gio: Gastone Boccherini Poeta Arcade da rappresentarsi ne' Teatri Privilegiati di Vienna l'anno 1772*, Wien: Kurtzbeck 1772, A-Wn 641432-A8,10, S. 6–7.

bewusst gewesen sein, so dass die Position der Didone-Parodie ebenfalls zu einem wichtigen Faktor für die Wirkung der Parodie wird und die komische Intention der Parodie unterstreicht.¹⁸

Zwölf Jahre später nutzten Casti und Paisiello in ihrem *Il re Teodoro in Venezia* dieselbe Arie als Grundlage für eine Parodie. Die Situation ist eine völlig andere als in *La secchia rapita*, so ist bereits der Darsteller männlich anstatt weiblich: Aus einem Sopran ist ein Bass geworden. Bereits zu Beginn der Oper erfährt man, dass der unter falschem Namen reisende Teodoro der abgesetzte und geflohene König der Korsen ist, unter akuten Geldsorgen leidet und sich gerade auf der Flucht vor seinen Gläubigern befindet. Mit der karthagischen Herrscherin Didone, auf deren Arie hier zurückgegriffen wird, verbindet ihn die Situation, in einem Zwiespalt zwischen den königlichen Pflichten und der Liebe zu stehen und möglicherweise die Kontrolle über die jeweilige Lage zu verlieren. Im Gegensatz zu Teodoro glaubt Didone sich aber zum Zeitpunkt der Arie noch der Liebe ihres Geliebten Enea sicher und vermittelt dem Maurenkönig Jarba, der mit Geschenken und Erpressung ihre Hand und damit das ganze Königreich für sich gewinnen will, dass sie immer noch selbst über ihr Herz und ihr Reich gebietet. Wo Didone ihr Schicksal also noch im Griff zu haben scheint, ist Teodoro vielmehr seiner Angst vor Meuchelmördern, die ihm aufgrund seiner übermäßigen Schulden auflauern könnten, ausgeliefert. Der geflohene korsische König ist zum Zeitpunkt der Arie sogar in der Situation, dass er noch nicht einmal die Rechnung des Wirtes begleichen kann, in dessen Tochter er sich verliebt hat. Im *Il re Teodoro* existiert zudem sowohl ein Standes- als auch ein Altersunterschied zwischen Teodoro und seiner Angebeteten, der in *Didone abbandonata* nicht vorhanden ist. In *Didone abbandonata* ist es also ein Seria-Konflikt, im *Il re Teodoro* tendiert der zugrundeliegende Konflikt vielmehr in Richtung Buffa. Auch die Stoßrichtung des Konflikts ist im *Il re Teodoro in Venezia* eine völlig andere: Bei Metastasio wird die Beziehung der beiden Liebenden auf die

¹⁸ Bereits Antibos direkte Antwort auf Renoppias Aussage, „Meglio tu rifletti al core // D’un campione innamorato: // Un Amante, ed un Soldato // Pensa ben che far saprà.“ (I/16), ist erneut eine Parodie auf eine Metastasio-Arie, in diesem Fall auf Alessandros Arie „Meglio rifletti al dono // d’un vincitor regnante; // ricordati l’amante // ma non scordarti il re. // Chi si ritrova in trono // di rado invan sospira // e dell’amore all’ira // lungo il cammin non è.“ (I/10) aus *Antigono*. Nur wenig später im gleichen Finale folgt erneut eine parodistische Stelle, die allerdings kein direktes Zitat ist, aber dafür den vier adligen Charakteren Lorenzo, Manfredi, Renoppia und Conte della Culagna zugeordnet ist: „Come Borea conquassabile // Che fracassa le Campagne // A mangiarvi le Castagne // Tutta Modena verrà.“ Die Komik entsteht hier durch die Mehrdeutigkeit des Wortes „Castagne“ und die dadurch entstehende Kontrastwirkung zum ansonsten recht pastoraltragischen Stil. Boccherini schreibt zwar in einer Fußnote „Realmente in Bologna si fa gran consumo di castagne e di farina di esse.“, auf der anderen Seite wies bereits John A. Rice darauf hin, dass „Castagne“ ebenfalls ein obszönes venezianisches Synonym für die männlichen Hoden ist. Rice: „La secchia rapita“, S. 146.

Probe gestellt und letztlich von Enea beendet, bei Casti versucht Teodoro zu dem Zeitpunkt überhaupt erst einmal, Lisetta für sich zu gewinnen und gleichzeitig aber auch seine Probleme zu ordnen und sein Leben in den Griff zu bekommen. Dadurch offenbart er sich als charakteristischer heroisch-komischer Held:

DID	Son regina e sono amante e l'impero io sola voglio del mio soglio e del mio cor. Darmi legge invan pretende chi l'arbitrio a me contende Della gloria, e dell'amor. (<i>Didone abbandonata</i> , I/5)	TEO	Io re sono, e sono amante. Il mio amor è un brutto affanno. Il mio regno è un bel malanno. Ma la taglia è peggio ancor. Quando volgo il mio pensiero Alla mia crudel Lisetta, Par che irato amor mi metta Mille diavoli nel cor. Ch'io son Re poi mi rammento E dai stimoli di Gloria Cose a far degne d'istoria Infiamar mi sento allor. Ma la solita paura Smorza amor, la gloria oscura, E aver parmi sulla groppa Il sicario che m'accoppa, E con qualche botta ria Mi risana in sempiterno Dall'eroica pazzia Della gloria, e dell'amor. (<i>Teodoro in Venezia</i> , I/3)

Wie bereits in Kapitel 5.1.1 ausführlich diskutiert wurde, wird Teodoro hier als Mischung aus König, Liebendem und Angsthase dargestellt. Er versucht zwar weiterhin, Souveränität auszustrahlen, schafft dies aber aufgrund seiner Schulden und seiner Liebe zu Lisetta im Gegensatz zu Didone nicht wirklich. Teodoros Arie, deren Inhalt sowohl Seria- als auch Buffa-Elemente aufgreift, schwankt darüber hinaus sowohl textlich als auch musikalisch zwischen unterschiedlichen stilistischen Ebenen, und zwar im Speziellen zwischen Lyrik und Komik, und folgt auch formalstrukturell keiner typischen Arienform. „Io re sono, e sono amante“ fällt explizit in den Bereich des Heroisch-Komischen und kann vielleicht sogar, auch aufgrund der satirischen Ambitionen – Teodoro dürfte den schwedischen König Gustav III. darstellen¹⁹ – als Paradigma einer heroisch-komischen Arie bezeichnet werden.

¹⁹ Siehe ausführlich Rossana Caira Lumetti: „Gustavo III di Svezia e ‚Il re Teodoro in Venezia‘ del Casti“, in: *Critica letteraria* 16/1 (1988), S. 13–30.

Eine weitere Arie aus *Didone abbandonata*, nämlich Eneas „Se resto sul lido“ (I/19), bildet ebenfalls in *La secchia rapita* die Grundlage von Manfredis „La sposa se cedo“ (II/7).²⁰ „La sposa se cedo“ zitiert Eneas Arie dabei aber nicht direkt, sondern imitiert vielmehr Versmaß und -rhythmus sowie den sprachlichen Stil und Duktus und dürfte laut John A. Rice somit nur von wahren „cognoscenti“ erkannt worden sein.²¹ In seiner Parodie ersetzte Boccherini Eneas Pflichtgefühl und Tugend gegenüber seinem – noch zu erobernden – Vaterland mit der Fixierung auf den gestohlenen Eimer, so dass der Konflikt zwischen Liebe und Tugend bzw. Ehrgefühl zum Konflikt zwischen Liebe und dem gestohlenen Eimer mutiert:

ENE	Se resto sul lido, Se sciolgo le vele Infido, crudele Mi sento chiamar. E intanto confuso Nel dubbio funesto, Non parto, non resto Ma provo il martire Che avrei nel partire Che avrei nel restar.	MAN	La sposa se cedo, La secchia se rendo, Speranza non vedo Di pace, e d'onor. E intanto indeciso La scelta sospendo, Tradisco, ed offendo La Gloria, e l'Amor. (<i>La secchia rapita</i> , II/7)
	(<i>Didone abbandonata</i> , I/19)		

Ebenfalls keine Zitate, sondern wesentlich eher Archetypenparodien sind diejenigen Arien, die Unentschlossenheit und Zögern des Sängers ausdrücken. Wie ein Blick auf Didones Arie „Vado... Ma dove? ... Oh dio!“ (III/13) zeigt, ist dieser Archetypus in der Opera seria an den Stellen relevant, an denen der Held oder die Heldin vor einem tragischen Dilemma steht, das nicht ohne weiteres gelöst werden kann und das im Falle von *Didone abbandonata* in einer Katastrophe endet. In der Opera buffa, aber insbesondere auch im *Dramma eroicomico*, wird diese Unentschlossenheit im Gegensatz zur Opera seria als Schwäche inszeniert. Beispiele aus dem *Dramma eroicomico* wären Guidos Arie „Vorrei... Non so... pavento...“ (I/13) aus *Il cavaliere errante* oder Medoros Arie „Parto. Ma oh dio. Non posso.“ (I/4) aus *Orlando paladino*.²²

²⁰ Rice: „La secchia rapita“, S. 148–149. Bemerkenswert ist auch die letzte Zeile, die auf die letzte Zeile von Didones Arie „Son regina, e son amante“ (I/5) rekurriert.

²¹ Ebd.

²² Diese Arien sind bereits in Kapitel 5.3 analysiert worden. Siehe zudem Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 49–53.

Zur Zielscheibe der heroisch-komischen Librettisten und Komponisten wurden aber bei weitem nicht nur Metastasios Libretti, sondern auch die italienischen Wiener „Reformwerke“ von Calzabigi und Gluck und hier insbesondere *Orfeo ed Euridice* (1762). Zwar ist die in der venezianischen Fassung von *Il cavaliere errante* noch enthaltene Parodie auf „Che farò senza Euridice“ (II/3) in der Wiener Fassung des Werks gestrichen worden und wird. Bis auf Tullos Gesang „Sul verde margine“ (II/7) für die Piraten in *Cesare in Farmacusa*, der allerdings nur sehr entfernt an *Che farò senza Euridice* erinnert, wird die Arie ansonsten in keinem weiteren Wiener Drama eroicomico parodiert. Hingegen werden die Echo-Szenen der Azione teatrale, die ebenfalls in einer pastoralen Tradition stehen, mehrfach parodistisch aufgegriffen. So erinnert beispielsweise die fünfte Szene im zweiten Akt in *Orlando paladino* an den Schluss der ersten Szene aus *Orfeo ed Euridice*:

ORF Euridice, Euridice!
 Ombra cara, ove sei? Piange il tuo sposo.
 Ti domanda agli Dei.
 A' mortali ti chiede.
 E sparse a' venti
 Son le lacrime sue, i suoi lamenti.

Chiamo il mio ben così
 In queste ove morì
 Funeste sponde.
 Ma solo al mio dolor,
 Perchè conobbe d'amor,
 L'eco risponde.
 (*Orfeo ed Euridice*, I/1)

ANG

Aure chete, verdi allori,
 Placid'onde, amici orrori,
 A me dite, ov'è il mio ben.
 Eco sol con flebil tuono
 Chetamente mi risponde,
 Che Medoro all'aure, all'onde
 Ricercare non convien.
 Me infelice ove m'aggirò,
 Io qui piango, qui diliro,
 E dolente abbandonata,
 Disperata ho da penar.

Ah' Medoro! Medoro Anima mia!
 Dove dove sarai?
 Ove t'aggiri mai?
 Ah chi sa forse
 Quanto mi sei lontano,
 Quel barbaro inumano,
 Che da me t'involò
 Sarà contento appieno...
 Ma dove vò? Mi batte il cor nel seno!
 (*Orlando paladino*, II/5 (1775 und 1782))

Ein weitaus expressiveres pastorales Setting wird in der Echoszene in Castis *Orlando furioso* evoziert, in welcher sich neben Bühnenbild²³ und der Integration eines Chores der Schäferinnen und Schäfer und eines Echos auch der sprachliche Duktus und der formale Aufbau der Szene im Rahmen pastoraler Traditionen bewegen. Wenngleich sich die Komik dieser Szene nicht direkt erschließt, so ist sie doch eine unbedingte und notwendige Voraussetzung für Orlandos bereits bei seinem nächsten Auftritt ausbrechenden Wahnsinn und den damit verbundenen Verlust seines Verstandes, seiner Selbstkontrolle und damit letztlich seiner Tugendhaftigkeit und Heldenbefähigung. Die in Kapitel 6.2.3 diskutierten Einwürfe des Chors und des Echos, die laut Librettomanuskript hinter der Bühne erklingen sollen, erinnern aufgrund dieser Platzierung vage an Orfeos „Chiamo il mio ben così“ (I/1), in welchem zwei vom Rest des Orchesters separierte und ebenfalls hinter der Bühne platzierte Chalumeaux die Echofunktion übernehmen.

ORL In van per ogni loco
 Cerco della mia bella
 Ne chiudo invan novella
 Che nessun m'insegna, e mi risponde
 Dov'andò l'idol mio, dove s'asconde.

CORO In van Letizia
 Cherchi in amore.
 Quando del Core
 Ita è lontan.

ECO Ita è lontan.

ORL Oh quai dolci concetti pastorali
 Odo suonar d'intorno
 A questo solitario ermo soggiorno!

CORO Quando del Core
 Ita è lontan.

ECO Ita è lontan.

ORL Ita è lontano! ... Ohimè qual tormentoso
 Tristo presagio in queste
 Ripetute parole.
 Vienni la mente a empir d'idee funeste! (con sorpresa.)

²³ „Campagna con parte di bosco, e qualche capanna sparsa sulle colline. In fondo della Scena una ponte che traversa la Senna.“ *L'Orlando furioso, Dramma eroicomico dell'abate Casti P.C.*, F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 39^v.

CORO In mezzo al torbido
Mondo fallace
Se cerchi pace
La cerchi invan.

ECO La cerchi invan.

ORL La cerchi invano!... Eco crudel! Tu forse
Del mio destino, e degli affanni miei
Annunziator tu sei. (con turbamento.)

CORO Se cerchi pace
La cerchi invan.

ECO La cerchi invan.

ORL Ah che più non poss'io (inquieto.)
Soffrir l'orribil rombo
Dell'odioso rimbombo
Che urta l'orecchie mie: lungi da queste
Contrade infauste: andronne altrove, altrove
Più tranquillo nei boschi, e piani, e colli
Di capanna in capanna
Cercandoandrò la mia bella tiranna. (parte.)

(Orlando furioso, II/9)

Deutlich komischer wirkt die Echoszene in *Cesare in Farmacusa*, die ebenfalls bereits im Zusammenhang mit der Diskussion des Chors im *Dramma eroicomico* in Kapitel 6.2.3 angesprochen wurde, und die unverkennbar auf die Echoszenen der pastoralen Oper und damit auch auf die Echos im *Orfeo ed Euridice* rekurriert:

TUL Gigi!

ECO Gigi!

TUL Gigi!

ECO Gigi!

TUL Non risponde. Gigi!

ECO Gigi!

GIG Tullo! (da lontano.)

ECO Tullo!

TUL È lei per Bacco!

 Gigi!

ECO Gigi!

GIG Tullo! (più vicino.)

ECO Tullo!

GIG Tullo! (visibile sopra una balza.)

TUL Gigi!

GIG Tu!

TUL Tu!

a2 Tu!

(Cesare in Farmacusa, I/3)

In den bisher besprochenen Beispielen bilden sich zahlreiche der in Kapitel 2.3 herausgearbeiteten Parameter unterschiedlicher Parodieformen ab, die teilweise nicht ohne weiteres voneinander trennbar sind – Parodien in der Form von konkreten, veränderten oder abgeänderten Zitaten, Allusionen von spezifischen Archetypen sowie von unterschiedlicher Länge. Einen interessanten Grenzfall – im Sinne einer beispielhaften Gattungskonvergenz²⁴ – bildet die Sinfonia von *Cesare in Farmacusa*, die Salieri aus seinem 22 Jahre zuvor in Mailand uraufgeführten *Dramma per musica Europa riconosciuta* (1778) übernommen hat. Man könnte argumentieren, dass diese erneute Verwendung ebenfalls als Parodie verstanden werden müsse oder zumindest könne; in diesem Fall wäre die Sinfonia im betrachteten Repertoire das einzige Beispiel eines ausschließlich musikalischen Zitats und ebenfalls eines der wenigen Beispiele der Übernahme einer kompletten, wenngleich in einigen Punkten aktualisierten Nummer. Für sich allein betrachtet evoziert die Sinfonia allerdings keine Komik und würde damit auch nicht unter die Parodiedefinition fallen; die komische Wirkung erschließt sich aber aus dem Kontext des Werks. In Verazis Libretto liest man folgende Bühnenbildanweisung:

„Deserta spiaggia di mare. Selva da un lato: rupi dall’altro; fra le quali sterpi, espuglie, e serpeggianti edere adombran l’ingresso d’un’oscura, e profonda caverna. Tempesta con lampi, tuoni, pioggia, sibilo di venti, e fragor di sconvolti tutti. Durante la medesima si vede in lontananza numerosa flotta di legni. Alcuni sommergonsi miseramente nell’onde; altri si perdono affatto di vista. Da un lacero vascello, che viene impetuosamente ad urtar contro il lido, sortono Asterio, Europa, e un picciolo fanciullo, con varie donzelle seguaci d’Europa, ed alcuni guerrieri Cretensi.“²⁵

Demgegenüber heißt es zu Beginn des Librettos von *Cesare in Farmacusa*:

„Veduta di mare. Durante la sinfonia, si vede il mare in burrasca, e si scorgono varie navi, che lottano colle onde. Sulle navi si trovano Megistone, Nicanore, ed altri Pirati, i quali finalmente approdano, assistiti da Termuti e suo seguito dalla parte dell’Isola.

²⁴ Elena Biggi Parodi: „Un caso emblematico della convergenza dei generi: la sinfonia d’introduzione di ‚Europa riconosciuta‘ (Milano, 1778), riutilizzata in ‚Cesare in Farmacusa‘ (Vienna, 1800), quale luogo di sperimentazione della corrispondenza fra musica e gesto“, in: Rudolph Angermüller / Elena Biggi Parodi (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 89–120. Zur Europa riconosciuta sei des Weiteren auf Marita Petzoldt McClymonds: „Salieri and the Franco-Italian Synthesis: ‚Armida‘ and ‚Europa riconosciuta‘“, in: Rudolph Angermüller / Elena Biggi Parodi (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 77–88 verwiesen.

²⁵ *Europa riconosciuta. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo regio ducal Teatro di Milano nella solenne occasione del suo primo aprimento nel mese d’agosto dell’anno 1778*. Mailand: Bianchi 1778, I-Bc Lo.04951.

Durante la scena, si conducono succesivamente a terra sopra vari battelli parecchi Prigionieri Romani, fra' quali Cesare, come pure d'altre Nazioni; da essi battelli si vedranno pure scaricate varie case, forzieri, involti ec., che formano parte della preda ec.“²⁶

Der Unterschied zwischen beiden Anweisungen liegt also darin, dass in *Europa riconosciuta* Asterio und Europa mit ihrem Gefolge das Schiff verlassen, wohingegen in *Cesare in Farmacusa* die Piraten mit ihrem Gefolge und ihren Gefangenen an Land gehen. In *Cesare in Farmacusa* werden im Gegensatz zu *Europa riconosciuta* während der aus der früheren Oper übernommenen Sinfonia eben keine mythologischen Figuren eingeführt, sondern typische Buffa-Charaktere, die in deutlichem Kontrast zu *Europa riconosciuta* in der Folge in einer ebenso recht typischen Buffa-Introduktion auf Buffa-typische Art den Konflikt exponieren.²⁷ Wie schon bei zahlreichen anderen Opern hat Salieri auch bei *Cesare in Farmacusa* sein „Il mio parere“ zu den einzelnen Nummern festgehalten. Die Sinfonia betreffend heißt es dort weiterhin: „La sinfonia forma l'introduzione dello spettacolo [...], e la musica è buona e caratteristica.“²⁸ Wenn die Musik also auf charakteristische Weise tatsächlich und ganz bewusst den Auftritt der beiden buffonesken Piratenanführer untermalt, wäre die Sinfonia hier als heroisch-komisch zu bezeichnen und würde aufgrund der komischen Wirkung auch die Definition der Parodie erfüllen.

Ein weiteres Element der Opera seria, welches im Dramma eroicomico immer wieder parodiert wird, ist die Figur des Helden. Die Heldenfigur im heroisch-komischen Dramma ist von seiner Anlage her prinzipiell parodistisch, was zu einer zunehmenden Individualisierung und einer zwischen unterschiedlichen Stilebenen schwankenden Charakterzeichnung führt.²⁹ Die Parodie klassischer historischer oder mythologischer Helden oder Herrscherfiguren und deren Darstellung in einem komischen Zusammenhang ist seit *La*

²⁶ *Cesare in Farmacusa: dramma eroicomico in due atti per musica. Da rappresentarsi ne' teatri imperiali l'anno 1800*, Wien: Schmidt 1800, A-Wn 641437-A.17.Adl.2.

²⁷ Die beiden Piratenanführer Nicanore und Megistone, zwei ebenso typische Buffa-Charaktere, führen zwar den von ihnen gefangenen Cäsar mit sich, der in der Oper aber vor allem die Funktion hat, die beiden rohen Nicanore und Megistone durch seine majestätische Art der Lächerlichkeit preiszugeben. In dieser Opposition von Nicanore und Megistone zu Cesare drückt sich eine weitere heroisch-komische Ebene der Oper aus: Die beiden Anführer Nicanore und Megistone sind buffonesk gestaltet, während sich der noble Cäsar, der eigentlich einen Rang weit über dem der Piraten hat, ihr Gefangener ist; die komischen Figuren „herrschen“ also bis zu Cäsars Befreiung am Ende der Oper, trotz dessen opponierenden Verhaltens, über den römischen Kaiser.

²⁸ Antonio Salieri: *Cesare in Farmacusa: Opera eroico-comica in due atti*, A-Wn Mus.Hs.16513/1, fol. 1^r. Bezüglich Salieris „Il mio parere“ sei auch auf Rudolph Angermüller: Antonio Salieri. Dokument seines Lebens. Bd. 2: 1787–1807, Bad Honnef: Bock 2000 sowie auf Elena Biggi Parodi: *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri. Gli autografi*, Lucca: LIM 2005 hingewiesen.

²⁹ Vergl. Kapitel 5.1

secchia rapita (1772) ein wesentlicher Bestandteil des Wiener Dramma eroicomico und zieht sich bis *Cesare in Farmacusa* (1800). In den früheren Werken steht vor allem noch die Parodie von Ritterfiguren im Vordergrund, die sich in insbesondere in den späteren Werken in Richtung historischer Staatsmänner und mythologischer Figuren verschiebt; in *Il pianeta di Giove* werden sogar Götter auf die Bühne gebracht und in heroisch-komischen Situationen gezeigt. Im folgenden Kapitel soll die satirische Tragweite dieser Darstellungen erörtert werden.

7.2 HEROIKOMIK, SATIRE UND HERRSCHAFTSKRITIK IM WIENER DRAMMA EROICOMICO

„Dico inoltre che la vera gloria, il vero interesse, la vera potenza d'un principe non consiste in andar carpando, e usurpacciando qualche tratto di terra qua e là per mezzo di enorme spese, di spargimento di sangue innocente e d'invasioni aperte o occulte, e insidiose maneggi. ma nel migliorare i propri stati col commercio, colla cultura, coll'industria, colle manifatture, colle arti, ecc., e coll'affezionarsi i popoli colla dolcezza del Governo, colla saviezza delle leggi, le quali debbono essere poche e necessarie [...].“¹

Die Tradition der Darstellung von Held*innenfiguren in einem komisch-heroischen Kontext hat seit dem Poema eroicomico ebenfalls satirische Implikationen, die sich auch und insbesondere durch die Parodie der klassischen Heldenarchetypen vermitteln. Bezogen auf die Opera buffa beschreibt Helen Hunter treffend, dass „although opera buffa during this period [d.i. 1760–1790] certainly has elements of bourgeois rapprochement between genres, it also uses parody in a way that relies on and reinforces the audience's sense of actual and proper distance between classes.“² Diese sich immer weiter vergrößernde Kluft zwischen den Schichten fand ihren Ausdruck in antimonarchistischen Tendenzen auch der spätabolutistischen europäischen Kulturlandschaft. War beispielsweise die Darstellung sterbender Herrscher*innenfiguren auf der Seria-Bühne während des 18. Jahrhunderts nicht möglich gewesen, bekamen die Zuschauer am Ende des Jahrhunderts zunehmend auch Tyrann*innenmorde und Opere serie ohne Lieto fine zu sehen. Dieser Bruch mit der bisher gültigen Konvention kann als künstlerische Kritik der Selbstverständlichkeit der herrschenden Klasse interpretiert werden, ihre Macht innerhalb der Gesellschaft uneingeschränkt zu

¹ Brief von Giambattista Casti (Mailand) an unbekannt (o.O.) vom März 1790, S. 566, in: Antonio Fallico (Hrsg.): *Giambattista Casti. Epistolario*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984, S. 566–570. Siehe hierzu außerdem Gabriele Muresu: *Le occasioni di un libertino. (G.B. Casti)*, Messina / Firenze: D'Anna 1973, S. 201–203. Castis Briefwechsel zeugt wie bereits erörtert von seiner enormen Abneigung gegenüber Russland sowie gegenüber tyrannischen Potentaten und Besatzungen fremder Länder mit der damit einhergehenden Unterdrückung des Volkes auf. Nachdem Casti bereits zur ersten polnischen Teilung dementisprechende Bemerkungen in Briefen getätigt hatte, spitzt sich seine Position in den kommenden Jahren in immer extremeren Kommentaren zu den Ereignissen der zweiten polnischen Teilung durch Russland und Preußen deutlich zu.

² Mary Hunter: „Some representations of opera seria in opera buffa“, S. 107–108, in: *Cambridge Opera Journal* 3/2 (1991), S. 89–108.

nutzen und sich auch moralisch über die unteren Schichten zu erheben.³ Parallel zu den Geschehnissen der französischen Revolution gingen also auch die Opernhandlungen für die Herrscher*innenrollen nicht mehr in jedem Fall gut aus.

Eine andere Form der Herrscherkritik ist die Satire, die als literarische Schreibweise bereits seit der römischen Antike Bestandteil der komischen Dramatik und Literatur ist. Vermittels des satirischen Narrativs wurde häufig die als verbesserungswürdig kritisierte Wirklichkeit einem Idealbild gegenübergestellt und dadurch gleichzeitig auch eine didaktische Funktion erfüllt, die sich aus dem Kontrast zwischen der satirischen Darstellung und diesem Idealbild ergibt.⁴ In der Geschichte der Satire in der Musik⁵ wird diese Funktion zwar nicht in jedem Fall erfüllt, aber im Bereich der Opera buffa wird sie hin und wieder evident⁶ und im Metamelodrama sind satirische Elemente sogar ein zentraler Bestandteil der gesamten Konzeption.⁷ Dies gilt auch für das *Dramma eroicomico*, das wie eingangs bereits zitiert neben der „Karikatur eigener Zeitumstände“ auch „ein schonungsloses Aufzeigen von charakterlichen Schwächen heldischer oder auch göttlicher Protagonisten“ enthält.⁸ An anderer Stelle wird dies von Helen Geyer-Kiefl präzisiert:

„Diese neue Art der Charakterzeichnung wurzelt im Ideengut der Aufklärung, die eine Zerrüttung der hierarchischen Ordnung zum Ziel hat. Die Dramen des Opernbestandes beschränken sich aber auf eine letztlich konservative, die hierarchische Ordnung nicht erschütternde Weltsicht; man zeigt den Herrscher in aufgeklärter Haltung, d.h. ‚menschlicher‘, und dämpft den bis dahin akzeptierten Absolutheitsanspruch, ohne ihn

³ Siehe Klaus Hortschansky: „Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts“, in: Ders. (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*. Hamburg / Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991, S. 233–253, Marita Petzoldt McClymonds: „The venetian role in the transformation of Opera seria“, in: Muraro, Maria Teresa (Hrsg.): *I vicini di Mozart*. Bd. 1: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*. Florenz: Olschki 1989, S. 221–240 oder auch die vierte Fallstudie „Death oft he Sovereign, Venice 1797“ in: Martha Feldman: *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eigheenth-Century Italy*, Chicago / London: University of Chicago Press 2007, S. 389–486.

⁴ Burkhard Meyer-Sickendiek: Artikel „Satire“, in: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 8: Rhet-St., Tübingen: Niemeyer 2007, Sp. 447–469.

⁵ Als erster Überblick über dieses Thema sei – zwar bereits sehr alt, aber zur Einführung immer noch ausreichend – das Buch Andrea Della Corte: *Satire e Grotteschi di musiche e di musicisti d'ogni tempo*, Turin: Unione Tipografica-Editrice 1946 empfohlen.

⁶ Siehe zum Beispiel Gordana Lazarevich: „Satire und Karikatur im Intermezzo comico per musica“, in: Bert Siegmund (Hrsg.): *Intermezzi per musica – Johann Adolf Hasse zum 300. Geburtstag. XXVII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 30. April bis 2. Mai 1999*, Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein u.a. 2004 (Michaelsteiner Konferenzberichte 61), S. 13–28.

⁷ Kurt Ringger: „Die italienische Oper als Gegenstand von Parodie und Satire“, in: Jürgen Maehder / Jürg Stenzl (Hrsg.): *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Die italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1994 (Perspektiven der Opernforschung 1), S. 7–26.

Dies führt erneut zu der Feststellung, dass *Dramma eroicomico* und Metamelodrama gar nicht so weit auseinanderliegen – aufgrund der konstitutiven Satire und Seriaparodie könnte das Metamelodrama tatsächlich als eine Ausprägung der heroisch-komischen Oper interpretieren.

⁸ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 158.

definitiv außer Kraft zu setzen. Am Ende entspricht der neue Held fast immer dem herkömmlichen Ideal. Ihn betreffende Komik erwächst dabei aus der Diskrepanz von geforderter und insgeheim auch erwarteter Idealität und ihrem vorläufigen Mangel. Demzufolge zweifelt die heroisch-komische Oper als feines, exklusives Spiel die bestehende Herrschaftsform nur vordergründig an und läßt sie eigentlich unangetastet.“⁹

Geyer-Kiefl zufolge ist die Satire in der heroisch-komischen Oper also nur eine vordergründige Kritik, die dem karnevalistischen Prinzip der Verkehrung und später erfolgenden Wiederherstellung der Darstellung der sozialen Welten entsprechen würde; ein tatsächlicher Widerspruch zwischen dem angestrebten Herrscherideal und der historischen Realität wäre also nur im entsprechenden Moment der Handlung möglich und würde am Ende wieder aufgelöst. Von dieser Regel bietet das vorliegende Repertoire allerdings einige Ausnahmen, so wird beispielsweise am Ende von *Teodoro in Corsica* der zuvor zum König gekrönte Teodoro wieder abgesetzt, muss von der Insel fliehen und endet in *Il re Teodoro in Venezia* aufgrund seiner Geldschulden sogar im Kerker. Auch dies stellt in beiden Fällen – wie bereits erörtert¹⁰ – eine karnevaleske Umkehrung dar; doch obwohl in beiden Fällen der Status quo wiederhergestellt wird, geht die Handlung für den Herrscher dennoch nicht positiv aus.¹¹ Gleiches gilt für den heroisch-komischen Prinzen Oronte in *Palmira, regina di Persia*, der trotz seiner überheblichen Siegesgewissheit am Ende der Oper im Kampf gegen das Monster unterliegt und sein Leben verliert.

Im Wiener Drama eroicomico werden die charakteristischen Eigenschaften der Held*innen und Herrscher*innen durch die heroisch-komische Darstellung dieser Figuren, die sich entweder durch ihre Charakterzeichnung oder durch kompromittierende Situationen ergeben, ins Gegenteil verkehrt. Anstatt Stärke, Mut und Zuversicht werden also Schwäche, Ängstlichkeit und Zögern gezeigt, anstelle von Tugendhaftigkeit werden Laster und fehlende Manieren thematisiert. Das Idealbild weicht einer realistischeren Schilderung der Held*innen bzw. der Herrscher*innen als fehlbaren Menschen, deren Verhalten auch kritisiert oder zumindest kritisch dargestellt werden kann. In der Opera buffa sind es in der Regel die Rollen mit niedrigem sozialem Status, deren Charakterschwächen zu ihrem Scheitern führen und die dadurch zum Lachen anregen, in der Opera seria fallen die negativen Eigenschaften vielmehr den Antagonist*innen zu, die notwendig sind, damit

⁹ Geyer-Kiefl: *Die heroisch-komische Oper*, S. 24.

¹⁰ Vergl. Kapitel 5.3.

¹¹ An dieser Stelle könnte man allerdings auch argumentieren, dass, da Teodoro als korsischer König keinerlei dynastische Legitimität hatte, seine Königswürde die eigentliche karnevaleske Umkehrung wäre; somit wäre seine Kerkerhaft am Ende nur die logische Konsequenz der notwendigen Auflösung.

der*die Held*in oder Herrscher*in am Ende der Handlung, im *Lieto fine*, seinen moralischen Sieg davontragen kann. Auch wenn einige Drammi eroicomici durchaus für die Opera seria typische Helden beinhalten – es sei beispielsweise auf Ottaviano in *Il pianeta di Giove* verwiesen – oder wie in *Cesare in Farmacusa* in Gestalt der Piraten Nicanore und Megistone buffoneske Anführer auf die Bühne bringen, sind es die heroisch-komischen Figuren, die Parodie und Satire in sich vereinen und damit die Kritik tragen.

Diese Kritik wurde meist maskiert vorgetragen, da es auch am Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht möglich war, spezifische Herrscher oder Adlige auf der Bühne direkt anzugreifen, was auch auf die Ereignisse rund um die französische Revolution und ihre Auswirkungen auf den Rest Europas zurückzuführen sein dürfte. Die Zuhilfenahme exotischer Charaktere, in denen die Satire verpackt werden konnte, war ein mögliches Hilfsmittel, um dennoch kritische Töne auszudrücken; als Beispiel seien der König der Barbaren Rodomonte, der Khan der Tartaren Cublai, der Prinz der Skythen Oronte oder der ägyptische Prinz Alderano genannt. Eine andere Möglichkeit war die Zuhilfenahme von Allusionen im Sinne der Darstellung historischer Herrscherpersönlichkeiten unter anderem Namen.

Neben Cublai sei hier beispielsweise auch auf Teodoro hingewiesen, mit welchem Casti, wie Giuseppe Goranni berichtet, den schwedischen König Gustav III. lächerlich machen wollte:

„L’Empereur Joseph toujours petit envoya ses ordres aux Commandans [sic] des ses provinces pour quelles Gustave devait passer pour qui on ne lui rendit pas trop d’honneurs; il chargea un Poète de tourner en ridicule le roi de Suède par quelque Opera comique, et c’est dans ce bût que L’Abbé Casti composa sa mauvaise pièce de Théâtre de *Theodore roi de Corse*. La riche robe de chambre de cet aventurier, ses diplomes, ses titres, sa pauvreté n’étaient que des plattes allegories par les quelles le poète ordurier avait voulu prostituer et trainer dans la boue Gustave III, à cause des faible [sic] qu’il avait pour luxe de puissance et pour une vaine obstentation si peu adaptée à la misere de ses états. Joseph faisait naître toutes les occasions possibles pour étaler les ridicules du monarque suédois, il en portait avec un achemement qui terrait du delire [...].“¹²

Andere Textbücher tragen hingegen autobiographische Züge ihrer Librettisten und bringen deren persönliche Meinungen mehr oder weniger unverblümt zum Ausdruck; so dürften sich beispielsweise in Torquato Tasso im gleichnamigen Libretto, das grob vereinfacht den Sieg der Kunst über die Willkür der Macht thematisiert, einige Erfahrungen und die persönliche

¹² Giuseppe Goranni: *Tableaux Philosophiques, Historiques et Critiques des moeurs et de gouvernemens des Peuples de l’Italie*, A-Wn Cod. 5574, fol. 60^v–61^r. Siehe hierzu auch Rossana Caira Lumetti: „Gustavo III di Svezia e ‚Il re Teodoro in Venezia‘ del Casti“, in: *Critica letteraria* 16/1 (1988), S. 13–30.

Haltung von de Gamerra widerspiegeln. In *Il pianeta di Giove* thematisiert hingegen der ehemalige Soldat de Gamerra in Momos Arie „Perchè di folte tenebre“ (I/1) ganz konkret die Sinnlosigkeit von Kriegen:

MOM Ora la guerra
 Ruina, atterra
 Da cima a fondo
 Tutta la terra;
 Giove carissimo,
 Non v'è l'ascondo.
 Oh che bel Mondo!

(*Il pianeta di Giove*, I/1)

In *Orlando furioso* wiederum greift Casti, der pazifistische oder zumindest nicht-kriegerische Einstellungen vertrat, die Kritik an der Gewalt im Namen der Vernunft auf und lässt Angelica auf Carlomagnos Entschuldigung, sie gefangen zu halten, folgendes sagen:

CAR Perdona,
 Bell'Angelica, sai di quanta forza
 Presso tutte le genti ognor sia stato
 Di guerra il dritto, e la ragion di stato.

ANG So che col titol spesso
 Di ragion, e di dritto,
 La violenza copresi, e il delitto.

(*Orlando furioso*, I/4)

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich Casti in seinem Spätwerk *Orlando furioso* in der Figur Eginardos selbst darstellen wollte. In Eginardos Monolog (II/7) kommt dieser, am Ende seiner Karriere angelangt, zu einem recht negativen Resümee, dass man vor dem Hintergrund von Castis Biographie und Wertvorstellungen, die der Librettist auch in seinem umfangreichen Briefwechsel zum Ausdruck gebracht hat,¹³ in der Summe auch als Abrechnung und Kommentar seiner Verbannung vom Wiener Hof verstehen kann:

¹³ Siehe erstmals Emanuele Greppi (Hrsg.): *Lettere politiche dell'Abate Casti scritte da Vienna nell'anno 1793*, Turin: Paravia 1882 und dann später natürlich auch Antonio Fallico (Hrsg.): *Giambattista Casti. Epistolario*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984.

EGI Or, com'io vi dicea, nacqui in Managna,
 Eginardo m'appello,
 E assai noto in Europa è il nome mio.
 Quantique principal mia favorita
 Cura sian stati sempre i dotti studi,
 Pur ne' miei più freschi anni all'armi attesi,
 E acquistai nome di guerrier valente;
 Poi di Francia alla Corte
 Venni, e vissi gran tempo,
 Di Carlo Consiglier, Maestro e amico,
 E onori ottenni e luminosa sorte.
 Non insegnai, non consigliai che il giusto
 E il ver: L'indole sua proclive al bene
 Fe' sì che in tutto vane
 Non fur le cure mie.

ANG Si: di sua Corte
 Forse Carlo è il miglior.

EGI Certo: il più saggio.
 Di nuove idee, di lumi
 E d'utili dottrine io pur tentai
 Lo spirito onorargli ed arricchir la mente,
 Ma sempre involto fra guerrieri imprese,
 Gli erudimenti primi appena apprese.
 Alte radici per l'Europa tutta
 Gettò ignoranza, e tutto
 L'entusiasmo nazional si volse
 A una gloria ideal, che a suo talento,
 A se stesso formò l'uman capriccio
 E consistette allor nel torre altrui
 Una spada, un cimiero od una lancia
 Tutto l'onor d'un Paladin di Francia.

MED Non furon i tempi dunque ognor gli istessi?

EGI Cangiano i tempi e cangia l'uom con essi,
 Ha ciaschedun età le favorite
 Opinioni sue, li suoi costumi,
 I pregiudizj suoi,
 Ma quai sieno i peggiori
 Ancor non lo decisero i Dottori.

ANG Torna, saggio Eginardo, al tuo racconto.

EGI La dottrina, il saper, che me da tutti
 Distingue grandemente,
 Invida e gelosia
 Destò ne' miei rivali, e più che in altri
 In Gano di Maganza,
 Di cui non vidi Cortigian più iniquo,
 Nè ingannator più turbulente e obliquo.

ANG Eppur cotesto Gan, di cui favelli,
 È appunto quei che in libertà mi pose.

EGI Sempre i malvagi, o figlia,
 Anche nel ben che fanno
 Qualche perversa intenzion sempre hanno.
 [...] Allor colla calunnia
 E colla furba insidia
 Dovei lottar continuamente, ond'io
 Diedi alla Corte e alla Città l'addio.
 ANG Molto a Corte di te parlare intesi:
 Ma dimmi, il magno Carlo a te non diede
 Imma sua figlia in sposa?
 EGI Non mi parlar di cosa
 Che amo ognor resti nell'oblio sepolta.
 Sol dirò ch'egli volle,
 Voll'ella, io la sposai, poscia morì:
 E ti basti così;
 Onde rimasto allor senza compagna,
 Mi ritirai soletto alla campagna,
 Qua fra i studi a me cari,
 In un riposo libero e giocondo
 Vivo lontan dalle follie del mondo.
 (*Orlando furioso*, II/7)

Wenn also der Pariser Hof Wien widerspiegeln sollte, so dürfte Carlomagno dem österreichischen Kaiser entsprechen und dann wären auch Ganos Abrechnung mit dem Pariser Hofstaat, Ferraùs Kritik an Carlomagnos Kriegstreiberei und letzten Endes sogar Orlandos Wahnsinn intellektuelle Angriffe auf das Haus Habsburg. Subversiv wären in diesem Fall auch die Kritik an falsch verstandener Vernunft und Tugend, die das Libretto an vielen Stellen wie zum Beispiel in I/7 oder in der stretta in III/4 durchdringt. So kritisiert Gano in einem Anflug von selbstgerechter Rechtfertigung seines eigenen Handelns nicht nur die Abwesenheit der Vernunft bei den Herrschenden, sondern gleich in der ganzen Gesellschaft:

GAN Evviva i pazzi! o Senno, o divin Senno!
Dove diavol sei ito?
In qual pianeta hai tu fisso il tuo seggio?
Fra gli uomin sulla Terra io non ti veggio.

V'è chi ha ingegno, chi ricchezza,
Chi talento, chi bellezza,
Chi potere, chi sapere,
Questi ha flemma, quegli ha foco,
Ma giudizio v'è ne poco,
Poco e raro sempre fu.
Il filosofo, l'artista,
Il politico, il giurista,
Il soldato, il letterato,
Il mercante, il sarto, il cuoco,
Il plebeio ed il patrizio,
Credon tutti aver giudizio,
Ma il giudizio è raro e poco
In chi crede averne più.

(*Orlando furioso*, I/7)

In verschiedenen Drammi eroicomici wird auch das gesamte höfische System mit seinem ritualisierten Zeremoniell und der Zurschaustellung von Machtinsignien hinterfragt. Dies findet sich beispielhaft am Ende von *Il re Teodoro in Venezia*, in der Teodoros Herrschaftsnachweise ihre Legitimität und damit ihren Wert verlieren:

TAD Gli editti ed ordini
E Marche e titoli
Trono, Imeneo
Generalato
E tutto al diavolo
In un tratto andò.

(*Il re Teodoro in Venezia*, II/18)

Auch die komischen Rollen der Zeremonienmeister Orcano in *Cublai, gran kan de' Tartari* und Don Gherardo in *Torquato Tasso* werden trotz grundsätzlich guter Arbeit immer von den anderen Charakteren immer wieder belächelt und lächerlich gemacht.

Letztlich wird insbesondere in den beiden Teodoro-Libretti die Möglichkeit thematisiert, dass auch Herrscher stürzen können, selbst wenn dies auch nur vor dem Hintergrund der karnevalistischen Rückkehr zum Ausgangspunkt geschieht. So wird in *Teodoro in*

Corsica der zuvor zum König der Korsen erwählte Teodoro von seinen eigenen Untertanen verjagt, und in *Il re Teodoro in Venezia* heißt es „Mai nulla di stabile // Al mondo non fu“ (II/20), bevor die Schlussstretta folgende buffa-typische, hier aber (auch) auf die Herrschaftsmacht bezogene Moral präsentiert:

TUTTI Come una ruota è il mondo
 Chi in cima sta, chi in fondo
 E chi era in fondo prima,
 Poscia ritorna in cima,
 Chi salta, chi precipita
 E chi va in su, chi in giù.
Ma se la ruota gira,
 Lascisi pur girar.
Felice è chi fra i vortici
 Tranquillo può restar.
(Il re Teodoro in Venezia, II/20)

TEIL IV:
FALLBEISPIEL

8 KOMPONIERT, ABER NIE AUFGEFÜHRT: CASTIS UND SALIERIS DRAMMA EROICOMICO *CUBLAI, GRAN KAN DE' TARTARI*

„La guerra è la fucina del valore, la miniera degli eroi, il teatro delle grandi azioni.“¹

Man kann das *Dramma eroicomico Cublai, gran kan de' Tartari* von Giambattista Casti und Antonio Salieri zu Recht als den ersten theatralen Misserfolg seines Librettisten bezeichnen. Zwar wurde das Textbuch von Salieri vollständig in Musik gesetzt,² die Oper ist aber aufgrund der durch die politischen Implikationen des Librettos erwachsenden Probleme mit der Wiener Theaterzensur nicht aufgeführt worden. Auch wenn man sicherlich davon ausgehen kann, dass Salieri das Werk nicht für die Schublade geschrieben hat, ist eine Aufführung entgegen der nicht belegten und recht unspezifischen Angaben von sowohl Chilesotti als auch Pistorelli³ für das gesamte 18. sowie 19. Jahrhundert nicht nachweisbar.⁴ Die Quellensituation des Werks hingegen ist schon allein aufgrund der vier handschriftlich überlieferten unterschiedlichen Textbuchfassungen sowie einigen Szenenskizzen als aus-

¹ Brief von Giambattista Casti (o.O.) an Franz Xaver Rosenberg (Wien) aus dem Jahr 1791 (nicht exakt datiert), S. 641, in: Antonio Fallico (Hrsg.): *Giambattista Casti. Epistolario*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984, S. 640–642. Höchst interessant ist auch der weitere Verlauf des Briefs, der Einblick in die damaligen Assoziationen bestimmter mächtiger Personen mit historischen oder fiktiven Persönlichkeiten wie auch Aufschluss über Castis Einstellung zu der klassischen Heldenwelt der Opera seria und bezüglich seiner politischen Einstellung gibt. Casti schreibt, sicherlich nicht ganz unironisch: „Chi, se non ella, ha sterminata la rinomanza degli Attila, dei Gengiscani, de' Tamerlani e di tanti altri illustri flagelli di Dio e terrori del genere umano? Chi ha eccitato l'estro entusiastico e la fervida immaginazione d'un Omero, dun Virgilio, d'un Ariosto, d'un Tasso? Chi ha animato i pennelli di Zeusi, di Parrassio e di Raffaello, chi ha diretti i scalpelli di Fidia e di Michelangelo, se non l'ammirazione di guerrieri campioni e il desiderio d'eternar la memoria dell'eroiche loro gesta? [...] Oh bellicosi monarchi, che quai sacerdotesse di Vesta avete con tanta cura tenuto sempre acceso il sacro fuoco di Marte, oh, quanto a voi devono gli stati, i regni, l'imperi, il mondo tutto, l'umanità che senza voi immersi da gran tempo sarebbero in obbrobriosa inerzia e in un obbligo profondo!“. Ebd., S. 641–642.

² Salieris Autograph liegt in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek: *Cublai, gran kan de' Tartari. Opera eroicomico*, A-Wn Mus.Hs.16188/1-2.

³ Aller Wahrscheinlichkeit nach ist eine Aufführung im Jahr 1788 auszuschließen; es existieren keinerlei Hinweise darauf, dass das Werk in diesem Jahr in Wien zur Aufführung gebracht wurde, auch wenn diese erst von Chilesotti und im Anschluss von Pistorelli angeführt wurde. Siehe Oscar Chilesotti: *I nostri maestri nel passato*, Mailand: Ricordi 1892, S. 287, sowie Luigi Pistorelli: „I melodrammi giocosi di G.B. Casti“, in: *Rivista Musicale Italiana* 1 (1885), S. 36–56 sowie 2 (1985), S. 450–476, hier S. 450 inkl. Fn. 1. Der erste Salieri-Biograph, Ignaz von Mosel, schrieb in Bezug auf die Aufführung: „Diese Oper ward bisher nirgends aufgeführt, und ihre Darstellung dürfte wegen ihres schon an sich bedenklichen, überdieß aber auch noch mehr mit beißender Satyre, als mit heiterm Witze, behandelten Stoffes, allenthalben Abstand finden.“ Ignaz von Mosel: *Über das Leben und die Werke von Antonio Salieri, k.k. Hofkapellmeister*, Wien: Wallishaufer 1827, S. 125–126.

⁴ 1998 hat das Mainfranken Theater Würzburg eine gekürzte Fassung in deutscher Übersetzung gegeben. Die integrale Uraufführung steht bis heute aus.

gesprochen glücklich zu bezeichnen. Im Folgenden werden die zwei Pariser Manuskripte (P1, sowie P2) sowie das Bologneser (B) und Florentiner (F) Manuskript voneinander unterschieden. Diese enthalten teilweise zusätzliches Material, das ebenfalls erschlossen wurde.

Manuskript P1: F-Pn Fonds Italien 1391 (fol. 52^r–115^v)	
fol. 52 ^r	Titel: <i>Cublai // 1794</i>
fol. 52 ^v	Leer
fol. 53 ^r –59 ^r	<i>Argomento del Dramma intitolato il Cublai dell'abate Casti Poeta Cesareo</i> (Fassung A1(P1))
fol. 59 ^v	Interlocutori / Personenverzeichnis
fol. 60 ^r –112 ^v	Libretto (Fassung P1)
fol. 113 ^r –113 ^v	Angehängte Bemerkungen zu diversen Skizzen: Nota Prima: Atto Primo Scena XVIII Nota Seconda: Atto Secondo Scena XVI
fol. 114 ^r –115 ^v	Leer

Tabelle 8.1: *Cublai, gran kan de' Tartari*. Manuskript P1

Manuskript P2: F-Pn Fonds Italien 1625 (fol. 115 ^r –233 ^v)	
fol. 115 ^r	Titel: <i>Il Cublai // Drama // Eroicomico dell' // Abate Casti // 1794</i> Autographe Anmerkung: „Versi da variarsi: 76“
fol. 115 ^v	Leer
fol. 116 ^r –120 ^v	<i>Osservazioni sopra l'opera del Cublai</i> (Titel fol. 121 ^v), an eine Maestà, vermutlich Joseph II. adressiert.
fol. 121 ^r	Leer
fol. 122 ^r –134 ^r	<i>Argomento del Drama intitolato il Cublai dell'abate Casti Poeta Cesareo</i> ⁵ (Fassung A2(P2))
fol. 134 ^v	Nennung des Komponisten: „La Musica è stata dal primo Imperial Maestro // di Capella Antonio Salieri, con molto studio, ed as- // sidua applicazione, di concerto col Poeta lungamente // discussa, ragionata, modellata, e costantemente sos- // tenuta sul genere del Drama, e sul carattere dei // personaggj – “
fol. 135 ^r	Leer
fol. 135 ^v	Interlocutori / Personenverzeichnis
fol. 136 ^r –194 ^r	Libretto (Fassung P2)
fol. 194 ^v –195 ^r	Angehängte Bemerkungen zu diversen Szenen: „Nota Prima. Atto I. Finale.“ „Nota Seconda. Atto II. Scena XVI.“
fol. 195 ^v	Leer
fol. 196 ^r –211 ^v	Brief an eine Maestà, vermutlich Joseph II. (Fassung L1(P2)); fol. 197 ^v leer
fol. 212 ^r –227 ^v	Brief an eine Maestà, vermutlich Joseph II. (Fassung L2(P2))
fol. 228 ^r –233 ^v	Autographe Skizzen / Szenenentwürfe; fol 231 ^v leer

Tabelle 8.2: *Cublai, gran kan de Tartari*. Manuskript P2

⁵ Im Gegensatz zum Argomento des Manuskripts P1 ist diese Fassung unvollständig; am Ende fehlen mehrere Absätze.

Manuskript B: I-Bca MS.A.2805 (fol. 1 ^r –89 ^v)	
fol. nn.	Titel: <i>Cublai // Dramma Comico Per Musica // In Due Atti</i>
fol. nn.	Leer
fol. nn.	Argomento (enthält nur dieses eine Wort und keinen weiteren, ausführenden Text)
fol. nn.	Interlocutori / Personenverzeichnis
fol. 1 ^r –88 ^v	Libretto (Fassung B)
fol. 89 ^r	Angehängte Arientexte „Spesso s’accesce // [...]“ (siehe I/8) „Aria di Timur per porre, se si vuole, in vece di quella, che esiste // nella Scena 12 ^a . dell’Atto Primo. // Non è piacer, ma pena // Qualora un ben conoscesi // Se conosciuto appena // perderlo poi convien. // E il mio perduto ben // Per pena mia maggior // Avrò sugli occhi ognor // Come l’ò impreso in sen.“
fol. 89 ^v	Leer

Tabelle 8.3: *Cublai, gran kan de’ Tartari*. Manuskript B

Manuskript F: I-Fn MS Palatino 1116 (fol 1 ^r –43 ^r) ⁶	
fol. 1 ^r	Titel: <i>IL CUBLAI // IMPERADOR DEI MOGOLLI. // Dramma eroicomico.</i> Personaggi / Personenverzeichnis
fol. 1 ^v	Handschriftliche Anmerkung: „Il Cublai // è del celebre abate Casti scritto in Vienna, e // non fu mai stampato ne rappresentato. // Questo manoscritto è il vero originale // dettato al suo scrivano, e poi qui e li per entro // dal Casti stesso ritoccato e variato, siccome ne // fa fede la sua cattiva scrittura nota a suoi coevi.“ Autographe Anmerkung: „Varianti sono 32“
fol. 2 ^r –41 ^v	Libretto (Version F) [f. 24, f. 25 ^r sind leer]
fol. 42 ^r –42 ^v	Autographe Skizze / Szenenentwurf „Atto Primo Scena XV“
fol. 43 ^r	Leer
fol. 43 ^v	Anmerkung: „Cons. ... Stöger Riferente.“

Tabelle 8.4: *Cublai, gran kan de’ Tartari*. Manuskript F

⁶ Den insgesamt 43 nummerierten Blättern des Manuskripts MS Palatino 1116 geht ein nicht nummeriertes Blatt voraus; am Ende sind zwei weitere nicht nummerierte Blätter angefügt. Auf der Rückseite des nicht nummerierten Blatts zu Beginn steht ein mit Bleistift geschriebene Notiz: „Mr. De Nowosilcow senateur et vice-president du Grand Conseil“ und der mit Tinte geschriebene Name „Gretzmiller“.

Der Druck stimmt bis auf wenige Abweichungen mit den beiden handschriftlichen und quasi identischen Fassungen des *Argomento del Dramma intitolato il Cublai dell'abate Casti Poeta Cesareo* überein, die sich im direkten Zusammenhang der beiden Librettoversionen P1 und P2 im Casti-Nachlass in der Pariser Nationalbibliothek befinden.⁷

Eine weitere, höchst aufschlussreiche Quelle zum Werk ist ein Brief von Casti an vermutlich Joseph II., in welchem der Dichter auf die von der Wiener Zensur beanstandeten Verse des Textbuchs eingeht, diese vor dem Kaiser verteidigt beziehungsweise allfällige Änderungen vorschlägt. Dieser Brief ist in zwei fast identischen Versionen im Libretto-konvolut P2 überliefert.⁸ Weiterhin enthält der von Antonio Fallico publizierte Briefwechsel von Giambattista Casti einen an eine Altezza adressierten Brief vermutlich aus dem Jahr 1793, der in zahlreichen Formulierungen und Passagen mit dem Zensurbrief übereinstimmt, aber keine Änderungsvorschläge enthält.⁹

Um zu verstehen, warum genau Casti mit seinem Cublai mit der Wiener Zensur in Konflikt geraten ist, ist es sinnvoll, beide Seiten dieser Auseinandersetzung in die Betrachtungen einzubeziehen, also auch die Wiener Theaterzensur. Im Folgenden soll also zuerst die Entwicklung der Wiener Theaterzensur und ihrer Zensurvorschriften erörtert werden, bevor ausgehend von der Entstehungsgeschichte des Cublai und einer Analyse der vier unterschiedlichen handschriftlichen Librettoversionen und des autographen Skizzenmaterials die Zensur des Werks vor dem Hintergrund der Wiener Theaterzensur diskutiert wird.

⁷ *Argomento*-Manuskript A1(P1): F-Pn Fonds Italien 1391, fol. 53^r–59^r; *Argomento*-Manuskript A2(P2): F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 122^r–134^r.

⁸ Brief-Manuskript Version L1(P2): F-Pn Fonds Italien 1625 fol. 196^r–211^v Brief-Manuskript Version L2(P2): F-Pn Fonds Italien fol. 212^r–227^v. Der Brief liegt auch ediert vor in Angermüller: „Cublai“ (Fassung Casti), S. 245–255.

⁹ Brief von Giambattista Casti (Wien) an eine Altezza (o.O., vermutlich 1793), in: Fallico (Hrsg.): *Epistolario*, S. 769–773.

8.1 ZUR ENTWICKLUNG UND ORGANISATION DER WIENER THEATERZENSUR IM SPÄTEN 18. JAHRHUNDERT

„Die Bestimmung einer solchen Zensur ist, die Verbreitung irriger, ärgerlicher und gefährlicher Meinungen zu verhindern; und aus ihrer Bestimmung folget, daß ihre Gerichtsbarkeit sich auf alles erstrecken müsse, wodurch irrige, gefährliche, oder ärgerliche Meynungen verbreitet oder sonst den Sitten nachtheilige Begierden erweckt werden können. Sie erstreckt sich daher nicht nur auf Bücher, sondern auch auf Schauspiele, Lehrsätze, Zeitungen, alle öffentlich an das Volk gerichteten Reden, Bilder und Kupferstiche, und was sonst immer eine Art von Öffentlichkeit, wenn man so sagen darf, an sich hat.“¹

„Nach der Hauptregel soll das Theater eine Schule der Sitten und des Geschmacks sein. [...] Obige Hauptregel, so weit [sic] sie die Sitten betrifft, gehet die Zensur im strengen Verstande an, der Geschmack aber nur in so weit, als er das Schickliche, das Anständige und Vernunftmäßige in Absicht auf die Sitten selbst und das Konventionelle oder auch das natürliche und politische Dekorum, welches widersinnige, den Verstand verletzende [sic] Ungereimtheiten verabscheuet, angehet.“²

Die Wiener Theaterzensur war bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts nur unzureichend organisiert, sie funktionierte im Regelfall „unsystematisch, willkürlich und in Form

¹ Aus Josef von Sonnenfels: *Sätze aus der Polizey, Handlungs- und Finanzwissenschaft*, A-Wsa Ib 59.480, Bd. 1, fol. 42, zit. in: Franz Hadamowsky: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848)“, S. 290, in: Herbert Zeman (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Bd. 1, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, S. 289–307.

² Aus Carl Friedrich Hägelin: *Denkschrift/Leitfaden zur Theaterzensur*, zit. in: Carl Glossy: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 299, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 233–340. (Carl Glossy veröffentlichte seine Abhandlung auch separat: Carl Glossy: *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Sonderdruck aus dem „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 1987“*, Wien: Konegen o.J. Folgend wird aus dem zuerst publizierten Aufsatz zitiert.) Offenbar ist die Wiedergabe der Denkschrift nicht vollständig bzw. fehlerhaft: Wie Lisa de Alwis hat nachweisen können, hat Glossy bei der Übertragung etliche Details vor allem im Mittelteil ausgelassen. Siehe Lisa de Alwis: „Zensieren des Zensors: Karl Glossys lückenhafte Übertragung (1897) von Franz Karl Hägelins Leitfaden zur Theaterzensur (1795)“, in: *Nestroyana* 30 (2010), S. 191–192. Siehe auch Lisa de Alwis: *Censorship and Magical Opera in Early Nineteenth-Century Vienna*, Dissertation University of Southern California 2012. De Alwis bereitet derzeit die Veröffentlichung einer kommentierten Edition vor.

gelegentlicher einzelner Verbote.“³ Bis zu diesem Zeitpunkt wurde die Zensur in der Habsburger Residenzstadt von unterschiedlichen Institutionen, allen voran von der Universität, aber auch vom Wiener Erzbischof, von der Böhmisches-Österreichische Hofkanzlei und von der Niederösterreichischen Regierung durchgeführt, die keine einheitliche Linie verfolgten, geschweige denn ein gemeinsames Zensurregelwerk zu befolgen hatten.⁴ Der Grund für die Überwachung von Druckschriften und Theaterstücken war der Wunsch der Wiener Obrigkeiten nach Ordnung und der Durchsetzung dieser Ordnung und damit letztlich darüber, welche Werke vom Publikum beziehungsweise von der Leserschaft auf welche Art und Weise rezipiert und wahrgenommen werden sollten.⁵ Im Gegensatz zur Zensur von Druckwerken, die es in der Habsburger Reichshaupt- und Residenzstadt selbstverständlich auch gab, beschränkte sich die Theaterzensur jedoch nicht auf die Genehmigung von Druckschriften, sondern umfasste neben den für die jeweiligen Aufführungen zu druckenden Dramentexten auch die Bühnendarstellung selbst, die zumindest bei der Premiere von einem Zensor überwacht wurde. Während die Reformen auf die Theaterästhetik selbst abzielten, ging es bei der Zensur also vielmehr darum, wie über diese Stücke gedacht und geurteilt wurde. Da die Entwicklung der Wiener Theaterzensur eng mit der Sozialgeschichte des Wiener Theaters und mithin auch mit der Geschichte der Wiener Theaterreformen verbunden ist, scheint ein kurzer Rückblick an dieser Stelle angeraten.

Die Wiener Theaterlandschaft war im 17. Jahrhundert lange noch nicht so ausdifferenziert wie im späten 18. Jahrhundert. Es wurde noch strikt zwischen dem höfischen Theater, wie es am Hoftheater⁶ stattfand, und dem Theater für Bürgertum und Volk, das zum

³ Norbert Bachleitner: „Die Theaterzensur in der Habsburger Monarchie im 19. Jahrhundert“, S. 71, in: *LiTheS Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 3/5 (2010), S. 71–105, http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_bachleitner.pdf, zuletzt abgerufen am 26. November 2020.

⁴ Hadamowsky: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich“, S. 289. Für das Verbot von Druckwerken existierte nur eine allgemeine und recht oberflächliche Richtlinie zur Abwehr von Ideen, die dem Staat oder der Kirche, also der Religion, entgegenstanden. Eine einheitliche Regelung die Zensurbestimmungen betreffend fehlte allerdings noch.

⁵ Dieses Ordnungsbedürfnis bezog sich vor allem auf die Definition von Machtverhältnissen, die Implementierung oder Aufrechterhaltung bestimmter Ideologien und die Sozialdisziplinierung. Siehe hierzu Marion Linhardt: „Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010“, S. 7, in: *LiTheS Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 5/Sonderband 3 (2012), S. 7–81, http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege_12_sonderbd_3/linhardt_sozialgeschichte.pdf, zuletzt abgerufen am 26. November 2020.

⁶ Am Hoftheater spielten vorerst nur italienische Truppen, das Repertoire war dementsprechend selbstredend italienischer Herkunft. Auf dem Programm standen vor allem Commedia all'improvviso als auch höfisches Laientheater. Das Hoftheater unterstand mittels des Obersthofmeisters direkt dem Kaiser.

Beispiel in den Wiener Ballhäusern⁷ oder den Markthütten⁸ gegeben wurde, unterschieden. In diesem Zeitraum gab es noch kein festes Repertoire und nur selten fest angestellte Schauspieler*innen, auch war das Extemporieren, also der improvisierte, stark an der italienischen Commedia all'improvviso orientierte Vortrag mit seinen Zoten, Flüchen und anderen unanständigen Einwüfen noch an der Tagesordnung.

Die Kompetenzen und Aufgaben der unterschiedlichen Wiener Theaterbehörden, deren Entscheidungsträger sich offenbar die Aufsicht über die Theater, Vorstellungen, Stücke und Schauspieler*innen teilten, sind für den Zeitraum vor 1700 aufgrund der unzureichenden Quellenlage nicht mehr eindeutig zu identifizieren. So übte die Theaterpolizei, die direkt der Stadtbehörde unterstand, nicht nur das Oberaufsichtsrecht aus, sondern erteilte auch Vorstellungsbewilligungen und überwachte die genehmigten Vorstellungen.⁹ Eine Vorab-Zensur war vor allem bei der extemporierten Komödie mit ihren nicht schriftlich fixierten Dialogen nicht möglich, und so musste die Theaterpolizei jedes dieser Stücke besuchen, bewerten und im Zweifelsfall im Anschluss Schauspieler*innen, Impresari oder andere an der Aufführung Beteiligte einer Strafe unterziehen, die allerdings meist nicht den gewünschten Effekt erzielte.¹⁰ Auch der Stadtrat konnte Aufführungslizenzen verteilen, und sogar der Kaiser wirkte regulierend in die Bewilligungen ein.¹¹ Eine zentralisierte Zensur im eigentlichen Sinne existierte also noch nicht¹² und wäre beim extemporierten Theater auch nur sehr schwierig durchsetzbar gewesen.

⁷ Es gab im 17. Jahrhundert drei öffentliche Ballhäuser, nämlich in der Himmelpfortgasse, in der Ballgasse und in der Teinfaltgasse, in denen auch Theater gegeben wurde. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurden diese Säle abwechselnd von deutschen und italienischen Wandertruppen bespielt, die immer nur befristete Spielgenehmigungen hatten, die vom Kaiser über die Stadt Wien bzw. die niederösterreichische Regierung vergeben wurden.

⁸ Die Vergabe für die Spielgenehmigungen in den Markthütten, quasi temporäre Theater auf den Wiener Märkten vorwiegend im heutigen 1. Bezirk (zum Beispiel am Judenplatz, am Neuen Markt oder an der Freyung), verlief ähnlich wie die in den Ballhäusern, nur dass hier die Stadt die Oberhoheit hatte. Auch hier waren es vor allem Wanderschauspieltruppen, die das einfache Volk mit Mischungen aus Seiltanz, Pantomime und Commedia all'improvviso-artigen Sketchen unterhielt.

⁹ Die Rolle der Theaterpolizei wird diskutiert in Reinhard Eisendle: *Zensur und kulturelle Dynamik. Zum Wandel der Theatralzensur unter Maria Theresia und Joseph II.*, Bd., 1, Dissertation Alpen-Adria Universität Klagenfurt 2015, S. 54–76 bzw. ebenfalls in der kürzlich erschienenen Publikation dieser Dissertation Reinhard Eisendle: *Der einsame Zensor. Zur staatlichen Theaterzensur unter Maria Theresia und Joseph II.*, Wien: Hollitzer 2020 (Specula Spectacula 8), die gerade noch rechtzeitig vor Fertigstellung dieser Arbeit konsultiert werden konnte. Diese sehr umfangreiche Arbeit ist eine (lange überfällige und sehr gute) Grundlagenforschung zur Wiener Theaterzensurforschung. Zur Theaterpolizei siehe insbesondere das Kapitel „Theater und Polizeywissenschaft“, S. 43–66.

¹⁰ Glossy: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 253–256.

¹¹ Glossy spricht von „gewährend und verbietend“. Ebd., S. 244.

¹² Linhard: „Sozialgeschichte des Wiener Theaters“, S. 8–9.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts kam es in der Wiener Theaterlandschaft zu einigen einschneidenden theaterpolitischen Ereignissen, die Auswirkungen auch auf die Ausgestaltung des Wiener Theaterzensursystems hatten. Den Ausgangspunkt dieser Entwicklungen bildete der Bau und die Eröffnung des Kärntnerthortheaters im Jahr 1708, damals eines der ersten stehenden Theater für zahlendes Publikum im deutschsprachigen Raum und eines der wenigen Theater in dieser Epoche, für die ausgehend von der Erteilung des entsprechenden kaiserlichen Privilegs ein eigenes Bauvorhaben realisiert wurde. Das Kärntnerthortheater wurde auf Anordnung von Joseph I. zunächst ausschließlich von italienischen Schauspieltruppen bespielt; erst nach und nach öffnete sich das Haus auch deutschsprachigen Theateraufführungen¹³. Gespielt wurden vor allem durch die unterschiedlichen Schauspieltruppen mitgebrachte Komödien, die fast immer improvisierte und gegen Anstand und die guten Sitten der Zeit verstoßende Elemente enthielten, gegen welche die Theaterpolizei oftmals einschreiten musste. Dies konnte allerdings nur nach den einzelnen Aufführungen geschehen, was einen praktischen Erfolg der Zensur von vornherein schwierig machte. Es existierte also noch kein Repertoire an regelmäßig in Wien gespielten Werken, was einen durchgängigen und pragmatischen Erfolg der Theaterzensur a priori erschwerte.

Ein wesentlicher Faktor für die Entwicklung der dramatischen Kunst in Wien im 18. Jahrhundert war Maria Theresias Theaterreform, die grundsätzlich zu einer Neuordnung der Wiener Theaterlandschaft und zu einer administrativen und inhaltlichen Reglementierung des Theaters durch den Hof führte und die in den folgenden zwei Jahrzehnten durch Einzelentscheidungen weiter konkretisiert wurde. Die zwei wichtigsten Ergebnisse dieser kontinuierlichen Bemühungen waren zum einen das Extemporierverbot für die deutsche Komödie sowie die Einführung der Zensur auch am Theater.¹⁴ Bereits am 11. Februar 1752 ordnete Maria Theresia an,

„daß keine anderen Vorstellungen, als welche entweder aus den französischen, wälischen oder spanischen Theatris herfließen, oder in deutscher Sprache wohl ausgearbeitet befunden werden, auf dem hiesigen Theater zu produciren gestattet seien, folglich alle Compositionen von dem sogenannten Bernardon, wie alle dergleichen, mehr zum Aergerniß des Publici als zur Einpflanzung einer guten Moral gereichenden, albernem Erfindungen durchgehends und für alle Zeit verboten seien; es wäre denn, daß von dem Komiker Weißkern eine oder die andere wohl ausgearbeitete Pièce zum

¹³ Ab 1710 durften auch deutschsprachige Komödien aufgeführt werden, 1712 erteilte Karl VI. die offizielle Spielgenehmigung für deutsche Truppen, die sich bis circa 1720 mit ihren italienischen Kollegen arrangieren mussten. Ebd., S. 10.

¹⁴ Ebd., S. 15.

Vorschein käme, welche jedoch eher genau durchgegangen werden soll; überhaupt solle jede équivoques und der Ehrbarkeit zuwiderlaufende, unfläthige Redensart unfehlbar vermieden und den Komödianten, sich deren zu gebrauchen, bei schwerster Bestrafung nachdrucksam verboten werden.“¹⁵

Durch das Verbot, im extemporierten Theater moralisch anstößige Sprache zu verwenden, und der Untersagung wandernder Schauspieltruppen – fast immer Komödiant*innen – kam es in der Folge zu einer Zunahme von an den jeweiligen Theaterstätten fest angestellten Schauspieler*innen und regelmäßig gespielten Stücke, also zu einer Repertoirebildung, und damit zusammenhängend auch zu einer stetigen Entwicklung einer festen Theaterzensurinstitution,¹⁶ die es in der Folge auch zu überwachen galt.

Bereits 1751 waren die verschiedenen Zensurgebiete auf unterschiedliche unabhängige Zensoren verteilt worden. War bis dahin noch der niederösterreichische Repräsentations- und Kammerrat Karl Maria Graf von Saurau alleiniger Zensor aller Fachgebiete und Publikationen, die importiert oder im Inland gedruckt wurden, so wurden jetzt unterschiedliche Zensoren für die vier Gebiete der Rechtswissenschaft, Medizin, Philosophie und Theologie sowie Geschichte und Politik mit den jeweiligen Kontrollen beauftragt. Diese Zensurkommission, die sogenannte Bücher-Revisions-Commission und später Bücher-Censurs-Commission, übte ihre Tätigkeiten ab dem 17. Juli 1751 aus und wurde zwar anfangs noch vom Grafen von Saurau, aber dann bald schon von Gerhard Freiherr von Swieten geleitet. Dieser führte die Bücher-Censurs-Commission bis 1771 weiter aus, auch nachdem diese 1760 in die vom Wiener Fürsterzbischof Kardinal Christoph Migazzi geleitete Studien-Hof-Commission eingegliedert wurde.¹⁷

Im Jahr 1754 publizierte die Bücher-Censurs-Commission erstmals eine Auflistung aller zensierten und verbotenen Werke, die regelmäßig alle vier bis fünf Jahre aktualisiert und neu aufgelegt wurde. Zusätzlich wurden regelmäßig jedes Jahr Ergänzungen unter den Titeln „continuationes“, „Nachträge“ und „Supplementa“ zu diesen Verzeichnissen verbotener Druckwerke gedruckt. Durch diese Kataloge lassen sich alle unter Maria Theresias Herrschaft verbotenen Publikationen präzise nachvollziehen.¹⁸

¹⁵ Ohne Quellenangabe abgedruckt in Adolph Ritter von Wlassak: *Chronik des k.k. Hof-Burgtheaters zu dessen Säkularfeier im Februar 1876*, Wien: Rosner 1876, S. 14.

¹⁶ Zur Repertoireentwicklung siehe Glossy: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 248–252.

¹⁷ Hadamowsky: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich“, S. 290.

¹⁸ Ebd., S. 293–294. Die Kataloge umfassen im Grunde den größten Teil der Herrschaft von Maria Theresia. 1754 erschien der *Catalogus librorum rejecorum per concessum censurae (Viennae 1754)*, in den Jahren 1755–7 die Ergänzungsbände *continuatio prima, secunda und tertia*. 1758 wurde der *Catalogus librorum per quinquennium a commissione aulica prohibitorum (Viennae: Officina libraria Kaliwodiana 1758)* veröf-

Um das nur stockend wachsende Repertoire zu erweitern, bat der damalige Pächter und Impresario des Burgtheaters und Kärnterthortheaters Giuseppe d’Afflisio auf Anregung von Christoph Willibald Gluck Ende 1769 Kaiser Joseph II., wieder extemporierte Stücke mit ins Repertoire nehmen zu dürfen: „Noch zur Zeit sind also extemporierte Stücke notwendig, bis nach und nach das Repertorium der studierten Stücke so stark wird, daß man ihrer entbehren kann. Extemporierte Stücke können so gesittet als studierte seyn [...]“. ¹⁹ Um sein Vorhaben zu durchzubringen, versprach d’Afflisio, „die allergrößte Sorgfalt zu tragen, daß nicht eine Sylbe gesagt werde, die den guten Sitten und der Wohlanständigkeit anstößig seyn könnte“ und bat um „Aufstellung eines Censors, der bey der Generalprobe extemporirter Stücke und auch bei der Vorstellung gegenwärtig sey.“ ²⁰

Wohl aufgrund der persönlichen Intervention von Sonnenfels verschärfte Joseph II. am 15. März 1770 allerdings das ohnehin existierende Extemporierverbot und ernannte Sonnenfels aufgrund seiner Bemühungen gegen die deutsche extemporierte Komödie per Handbillett zum Theatralzensor des deutschen Theaters, der das Extemporierverbot nun zu überwachen und Verstöße zu ahnden hatte. ²¹ In Verbindung mit dieser Ernennung erweiterte Joseph II. das Aufgabengebiet der Bücher-Censurs-Kommission um handschriftliche Dramen, die Zensur schloss nun also auch die partiell niedergeschriebenen und im restlichen Teil extemporierten Theaterstücke mit ein, die Sonnenfels, „nicht nur in Ansehung des Inhalts der Stücke selbst, sondern auch in Ansehung der Aufführungsart“, ²² ebenfalls zu überwachen hatte. Diese Erweiterung des Aufgabengebiets schloss eine sukzessive Aufwertung der Theaterzensur auch in Bezug auf ästhetische Aspekte mit ein, die fortan nur noch

fentlicht, dessen circa 500 Werke zu mehr als je ein Drittel aus deutschen und französischen Büchern bestand; circa hundert waren lateinischer, 17 italienischer, zwei englischer und zwei holländischer Sprache. Auch hier wurden in den Folgejahren Nachträge publiziert. 1762 wurde der Nachfolgeband *Catalogus librorum a commissione aulica prohibitorum* (Viennae: Officina libraria Kaliwodina) gedruckt, dem wiederum fünf Nachträge für die Jahre 1763–1767 hinterhergeschickt wurden. Alternativ zu diesen Veröffentlichungen erschien 1765 die Zusammenfassung *Catalogus librorum, a commissione aulica prohibitorum* (Johann Thomas Edlen von Trattner), das durch das *Supplementum de annis 1766.67.68.69.70* aus dem Jahr 1771 ergänzt wurde. 1768 erschien der Abschluss der Kaliwodina-Verzeichnisse unter dem gleichen Titel der vergangenen Jahre, dem insgesamt neun Nachträge (1763–1769 [sic!]) beiliegen. Die letzte Publikation dieser Art ist die *Editio nova* (Gerold) aus dem Jahr 1776, dem 1777 das *Supplementum I*, 1778 das *Supplementum II* und 1780 das *Supplementum III* folgten. Somit sind die während der Regentschaft Maria Theresias verbotenen Bücher alle nachweisbar. Ebd., S. 294.

¹⁹ Franz Hadamowsky: *Wien – Theatergeschichte: von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien: Jugend & Volk 1988, S. 226–227. Hadamowskys sehr ausführliches und gut recherchiertes Werk zur Wiener Theatergeschichte lässt leider jegliche Quellenangaben vermissen.

²⁰ Ebd.

²¹ Archiv des Ministeriums des Innern, IV., M.2, N.Oe, Nr.91 ex 1770, zit. nach Glossy: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 262. Für das französische Schauspiel wurde Gontier als Zensor eingesetzt. Hadamowsky, „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich“, S. 291.

²² Hadamowsky: *Wien – Theatergeschichte*, S. 227, ohne Quellenangabe.

dem Hofamt des obersten Theaterdirektors unterstellt war. Gleichzeitig bedeutete dies eine Abwertung der Theaterpolizei, die nur mehr eine Ordnungsfunktion innerhalb der Theater erfüllte.²³

Mit dem Handbillet vom 15. März 1770 beauftragte Joseph II. Sonnenfels darüber hinaus, alles zu zensieren oder zu verbieten, „was die Religion, den Staat im mindesten beleydiget oder auch offenbarer Unsinn und Grobheit, folglich des Theaters einer Haupt- und Residenzstadt unwürdig ist.“²⁴ Auch wies der Kaiser an, „nicht nur in Ansehung des Stückes selbst, sondern auch in Ansehung der Aufführungsart“²⁵ zu zensieren, also nicht nur die Drucke, sondern auch die Aufführungen selbst auf Verstöße zu überwachen. Zudem mussten nun nicht nur neue Stücke die Zensur passieren, sondern auch bereits aufgeführte Werke, die neu inszeniert werden sollten. Die für die jeweiligen Theaterproduktionen Verantwortlichen hatten dem Zensor fortan mindestens einen Monat im Vorfeld zwei Exemplare des Textbuchs zu überreichen, von denen eines für den Dienstgebrauch des Zensors und zum Verbleib bei diesem bestimmt war; das andere wurde mit einem Stempel zurück gegeben, wobei „admittitur“ bedeutete, dass das Stück genehmigt war, „non admittitur“ hingegen, dass es nicht aufgeführt werden durfte.²⁶ Darüber hinaus hatte der Zensor von jedem Stück einen kurzen, das Werk analysierenden und zusammenfassenden Bericht zu verfassen und an das Kaiserhaus zu übermitteln.

Im Oktober 1770 wurde Franz Karl Hägelin als Nachfolger von Sonnenfels in der Funktion des Theaterzensors bestellt. Er bekleidete diese Position bis Dezember 1804, also fast 35 Jahre lang, und konnte dadurch deutliche und weittragende Impulse für die Zensur am Habsburger Hof setzen. Nebenbei wirkte er ab 1772 auch als „wirklicher Censor für die belles lettres in allen Sprachen, dann für die Comoedien, Poesien etc. in teutscher Sprache“.²⁷ Obligatorisch erscheint die zu seinem Amtsantritt unmissverständlich geäußerte An-

²³ Glossy: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 262.

²⁴ Archiv des Ministeriums des Innern, IV., M.2, N.Oe, Nr.91 ex 1770, zit. nach ebd., S. 262.

²⁵ Ebd.

²⁶ Der Zusatz „erga schedum“ erlaubte einem bestimmten Kreis an qualifizierten und meist hochstehenden Persönlichkeiten, gegen die Verpflichtung, das entsprechende Werk nicht aus der Hand zu geben, und gegen Unterschrift ein Exemplar für das persönliche Studium zu erhalten. Im Laufe der österreichischen Theaterzensurgeschichte wurde dieses System weiter ausgebaut; einem Vorschlag der Hofkanzlei vom 20. Januar 1790 zufolge wurde das „admittitur“ als uneingeschränkte Erlaubnis zum Besitz, Druck und Nachdruck (ohne weitere Genehmigung) differenziert in „toleratur“, dass das Werk per se erlaubte, den Nachdruck aber verbot, „permittitur“, dass das Werk ohne Impressum erlaubte, und „transeat“, dass das Werk erlaubte, aber den Nachdruck sowie Ankündigungen in Zeitungen untersagte. Hadamowsky: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich“, S. 299.

²⁷ A-Wsa Ib 59.480 Karton 2, fol. 179, zit. nach Hadamowsky: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich“, S. 292.

weisung, „daß auf dem Theater nichts extemporirt werde, keine Prügeleien stattfänden, auch keine schmutzigen Possen und Grobheiten passirt, sondern der Residenzstadt würdige Stücke aufgeführt werden.“²⁸ Zu Beginn seiner Tätigkeit als Zensor durften die von der Bücherzensur genehmigten Dramen auch ohne weitere Überprüfung aufgeführt werden; Hägelin änderte dies jedoch zügig, so dass auch Theaterstücke nochmals approbiert werden mussten; der Stempel für diese Freigabe lautete dann „scenis admittitur“.²⁹ Hier wird nochmal der zentrale Unterschied zwischen der Druck- und der Aufführungszensur deutlich; offenbar war Hägelin als Zensor der Überzeugung, dass ein Damentext bei der Lektüre durch einen einzelnen Leser nie so gefährlich sein konnte, wie wenn er vor einem vollen Theaterhaus auf der Bühne szenisch umgesetzt wurde.³⁰

1771 ließ Maria Theresia die Auftritte der Wanderschauspieltruppen in den Wiener Vorstädten 1771 verbieten³¹ und ordnete im gleichen Zug an, dass alle Theaterschaffenden Privilegien erwerben müssten und die öffentliche Aufführung von Komödie nicht mehr zu gestatten sei. Der Hintergrund dieser Entscheidungen war offenbar, Theater mehr zur Bildung und zur Erziehung des Volks und weniger zu dessen reiner Unterhaltung einzusetzen; und nur durch die Verbote der Wandertruppen, Komödienaufführungen und des Extemporierens konnte die Kontrolle über die Qualität der Aufführungen wiederhergestellt werden.³²

Nach dem Tod seiner Mutter Maria Theresia wurde Joseph II. 1780 zum alleinigen Kaiser gekrönt. Direkt nach seinem Amtsantritt nahm er die ersten Reformen in Angriff, unter anderem erließ er eine Anordnung zur Zentralisierung der Zensur. Dafür wurden die einzelnen Zensurstellen der Bundesländer abgeschafft und die Zensur unter dem Dach der zentralen Bücher-Censurs-Commission in Wien zusammengefasst. Die Aufgaben wurden sinnvoller aufgeteilt und die Bücher-Censurs-Commission mit der eigentlichen Zensur der Werke und die Bücher-Revisions-Ämter mit der Prüfung der Publikationen auf Verbotskriterien beauftragt, die neu ausgearbeitet wurden und mit Hilfe derer auch bereits verbotene Werke nochmals untersucht werden sollten.³³

²⁸ Ebd.

²⁹ Glossy: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 275.

³⁰ Hadamowsky: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich“, S. 292.

³¹ Zeitlich vorausgegangen war eine Abhandlung des Theaterzensors Joseph von Sonnenfels, der sich stark gegen das Extemporieren aussprach und härtere Konsequenzen forderte.

³² Zusätzlich hatte Maria Theresia bereits 1762 eine Anweisung erlassen, die es dem Wiener Adel verbot, Komödien zu besuchen und den Umgang mit Komödianten zu pflegen.

³³ Reinhard Eisendle: *Zensur und kulturelle Dynamik*, S. 403–462.

Diese organisatorische Reform war eng mit den ebenfalls von Joseph II. erlassenen *Grundregeln zur Bestimmung einer ordentlichen künftigen Bücher-Censur* vom 10. Februar 1781 verbunden. In diesen Grundregeln wurde die Leserschaft in moralisch standhafte und schwache Personen unterteilt. Der ersten Gruppe, die durch Bildung, Rang oder Stand bevorzugte Personen enthielt, wurde die Erlaubnis erteilt, Werke mit dem neuen Stempel „admittitur erga schedam“ unter schriftlicher Eigengebrauchserklärung zu lesen. Dieser Erlass präziserte nochmals die zensurale Unterscheidung zwischen populären und wissenschaftlichen Werken; Werke, die sich an ein breites Publikum wandten, wurden strenger bewertet als wissenschaftliche oder periodische Schriften, denen man fortan einzelne kürzere kritische Passagen nicht mehr zensierte. Juristische und medizinische Schriften wurden hingegen vollkommen von der Zensur freigestellt.³⁴ Offenbar war die Haltung des Kaisers in Zensurfragen nicht immer konsequent, sondern schwankte zwischen liberalem Fortschritt und rigoroser Kontrolle.³⁵

Josefs II. oberstem Theatralzensor Hägelin kommt der Verdienst zu, im Jahre 1795 eine Art Leitfaden für Theaterzensoren veröffentlicht zu haben, der als inoffizielle Anleitung für alle Zensoren in Österreich-Ungarn und dessen Kronländern gedacht war.³⁶ In seinem *Gutachten von Franz Karl Hägelin zu Fragen der Theatralzensur* legt der Zensor dar, dass es in Bezug auf die Dramenzensur drei Faktoren zu unterscheiden gelte, nämlich erstens die Handlung des Stücks, zweitens die aus der Handlung erwachsende Moral sowie drittens den eigentlichen Dialog des Stücks. Diese drei Faktoren sollten vor dem Hintergrund der jeweiligen dramatischen Gattung – Hägelin unterscheidet hier nach Trauerspiel, Lustspiel, bürgerlichem Trauerspiel, ernsten Drama und lyrischem Theater, ergo Oper, die alle einen moralischen Zweck zu erfüllen hätten – aufgrund der beiden Kriterien „Sitten und Geschmack“,³⁷ also im weitesten Sinne anhand von moralischen und ästhetischen Gesichtspunkten, analysiert und bewertet werden. Auf einer übergeordneten Ebene können

³⁴ Helmut Reinalter: *Joseph II. Reformen auf dem Kaiserthron*, München: Beck 2011, S. 97.

³⁵ Ebd.

³⁶ „Der Unterzeichnete kann und wird also nur dasjenige anhanden lassen, was durch die Beobachtung und Erfahrung mit Hinsicht jedoch auf feste Maximen nach der hiesigen Lokalität bewährt befunden worden ist und einem Theatral-Zensor in einer anderen Erbprovinz oder Staate zum hinlänglichen nähern Leitfaden dienen kann, und in dieser Hinsicht in Wincken und Bemerkungen bestehen wird, die ihm einige Anleitung zu seinem Benehmen geben können.“ Denkschrift von Franz Karl Hägelin wie in Glossy: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 299 zitiert.

³⁷ „Obige Hauptregel, so weit sie die Sitten betrifft gehet die Zensur im strengen Verstande an, der Geschmack aber nur in so weit, als er das Schickliche, das Anständige und Vernunftmäßige in Absicht auf die Sitten selbst und das Konventionelle oder auch das natürliche und politische Decorum, welches widersinnige, den Wohlstand verlezende [sic] Ungereimtheiten verabscheuet, angehet.“ Ebd.

die Handlung und die Moral des Stücks und auf einer Mikroebene auch der Dialog und die sprachliche Gestaltung an mehreren „Gebrechen“ leiden, die sich prinzipiell auf Staat und Religion, allgemeiner also Obrigkeiten, sowie deren Moralvorstellungen und Sitten, erstrecken.

Grundsätzlich waren religiöse Stücke abseits von lediglich zur Fastenzeit aufführbaren Oratorien auf der Theaterbühne nicht erlaubt, politische Stoffe der jüdischen Geschichte aus dem Alten Testament und Kreuzfahrerstoffe waren hingegen möglich. Nicht aufführbar waren Stoffe, die unmittelbar religiösen Charakter hatten oder die einen Bezug auf die christliche, insbesondere katholische Religion aufwiesen. Die Darstellung von geistlichen Personen der katholischen sowie protestantischen Kirche war generell untersagt, Eremitenrepräsentationen nur unter bestimmten Bedingungen möglich, und Funktionsträger „heidnischer“ Religionen wie Derwische oder Opferpriester konnten nur dann auf die Bühne gebracht werden, wenn sie ihre christlichen Pendants nicht parodierten. Kritische Behandlungen des Vatikans und Personen wie Freidenker, Ketzer, Atheisten oder Sektierer, die mit den Lehren der Kirche nicht in Einklang standen, waren von der Darstellung gänzlich ausgeschlossen. Enthielt der Damentext Verweise auf Ränge von Würdenträgern, durfte der Dichter nie die in der Kirche gebräuchlichen Berufsbezeichnungen oder Funktionen verwenden, sondern musste synonyme Titulierungen wählen, wie beispielsweise reicher Pächter anstatt Domprobst, Gewissensrat anstelle von Beichtvater oder Verklärter als Ersatz für Heiliger. Verboten waren auch direkte, insbesondere parodistisch verwendete Bibelzitate oder Ausdrücke, Redewendungen und Wörter biblischer, katechetischer oder kirchenhierarchischer Herkunft sowie Gleichnisse. Im Gegensatz zu priesterlichen Trauungen waren in katholischen Zusammenhängen ausschließlich notarielle Eheschließungen gestattet, der in Deutschland vorherrschende Protestantismus hingegen legitimierte auch durch priesterliche Einsegnung vollzogene Vermählungen. Der vor allem im Katholizismus als Sünde gegen Gott bewertete Selbstmord musste im Regelfall durch einschreitende Dritte verhindert werden; wenn die Selbsttötung dennoch Erfolg hatte, dann durfte die betreffende Person nicht wie ein reuiger Büsser dargestellt werden, auch durften Dritte gemäß der katholischen Lehre nicht für sein Seelenheil beten.

Neben Stoffen, die die Kirche, ihre Repräsentanten, Institutionen oder Geschichte kritisch erscheinen ließen, waren ebenso Stoffe verboten, die der Monarchie oder deren Regenten gefährlich hätten werden können, indem sie die monarchische Regierungsform herabwürdigten oder eine demokratische Verfassung bevorzugten. Auch durfte die herrschende Klasse – Regenten, Obrigkeiten oder ganze Stände – nicht durch die satirische

oder lächerliche Darstellung verpönt werden, solange die Kritik dadurch zu direkt ausfiel; Schilderungen allgemeinerer Art, die auf simple Standesunterschiede zurückführbar waren, waren hingegen unter Umständen zulässig. Ereignisse oder Personen aus der Geschichte der Habsburger Monarchie waren grundsätzlich nicht darstellbar, wenn dies ein schlechtes Bild hätten evozieren können; dies galt auch für andere, insbesondere befreundete oder verbündete europäische Herrscherhäuser und deren Hofstaaten. Hinrichtungen von Herrschern wurden generell nicht geduldet, Inhaftierungen von und Prozesse gegen Monarchen oder andere Mitglieder von Königshäusern ebenfalls nicht. Auch war die Verwendung von pejorativen Begriffen wie Tyrann, Despot oder anderweitige Umschreibungen der Unterdrückung von Untergebenen in den Dramen nicht erlaubt. Die Darstellung des Militärs wurde ambivalent gesehen; zwar durften Soldaten generell dargestellt werden, allerdings nur in Idealform; Verräter, Feiglinge oder Deserteure wiederum waren von der Repräsentation ausgeschlossen. Mord und grausame oder anderweitig abnorme Verbrechen durften ebenfalls nicht Teil einer Bühnenhandlung sein.

Auch hinsichtlich der zeitgenössischen Sitten formulierte Hägelin explizite Regeln und Verbote. Verstöße gegen die herrschende Moral und das regulative Normensystem des ausgehenden 18. Jahrhundert wie beispielsweise die Darstellung von Ehebruch oder Blutschande durften nicht auf die Bühne gebracht werden, es war weiblichen Rollen nicht gestattet, auf das Werben der Männerwelt einzugehen, und auch Mätressen waren verboten. Wurde über solche Personen berichtet, so mussten bestimmte Formulierungen wie ‚Ehebruch‘ oder ‚Hörner aufsetzen‘ zugunsten von beispielsweise ‚Untreue‘ oder ‚Treue verletzen‘ vermieden werden. Dabei wurde streng zwischen den Stilebenen des Dramas differenziert, was in der Tragödie oder im bürgerlichen Trauerspiel untersagt war, musste nicht unbedingt auch in der Komödie oder im Lustspiel unzulässig sein. Gegenüber männlichen wie weiblichen Kupplern als auch kokett auftretenden Frauenfiguren gab es, solange diese im Rahmen des Schicklichen agierten, keine Einwände. Verbalerotik und Zweideutigkeiten waren jedoch zu unterlassen.

Hägelins Leitfaden schließt mit einem kurzen Abschnitt mit „Bemerkungen über die jetzigen Zeitumstände“. Ausgehend von der Vorschrift, dass Begebenheiten der französischen Revolution oder sinngleicher Handlungen sowie mit der Revolution in Verbindung stehender Personen nicht zu genehmigen seien, wird die Verwendung der Begriffe Freiheit und Gleichheit speziell sowie auch generell der Aufklärung in Frage gestellt. Solange sich Freiheit nicht auf die Befreiung von Gefangenen bezog, war die Behandlung derselben weder in der Komödie noch in der Tragödie zulässig. Strikt verboten waren Stoffe, welche

Revolten oder Verschwörungen gegen einen einzelnen Herrscher oder die herrschende Klasse allgemein enthielten. Zudem durften Werke, die die Unterdrückung von Untertanen durch beispielsweise Steuerabgaben, Jagdbeschwerden oder Schindereien durch Obrigkeiten verarbeiteten, nicht für das Theater freigegeben werden.³⁸

Die Theaterzensur als eine sowohl den ästhetischen wie auch den theaterpraktischen Diskurs umfassende Praxis ist eine Schöpfung explizit des 18. Jahrhunderts und unterscheidet sich wesentlich von der Bücher- oder Zeitschriftenzensur. Sie muss als integrale Komponente der Aufklärung und der Entwicklung der Theatergeschichte, und hier insbesondere als wichtiger Schritt weg vom Unvernünftigen, moralisch Verwerflichen der Komödie und zotenhaft-extemporiertem Spiel der Wanderschauspieltruppen hin zu einem Nationaltheater mit festem Repertoire und festen Bühnen begriffen werden, die von typischen Vertretern einer theater-literarischen Aufklärung – wie eben Sonnenfels oder Hägelin – vorangetrieben wurde. Um das Theater aber zu einer moralischen Instanz formen zu können, war die Zensur als institutioneller und gleichzeitig ideeller Apparat einer aufklärerischen Kritik ein probates Mittel, also keine einschränkende und unterdrückende Repression, sondern vielmehr notwendige und selbstverständliche Unterstützung der Theaterschaffenden im ursprünglichen Sinne des Begriffs, nämlich ein

„Vorgang des kritischen Prüfens, Einschätzens, der ein Be- oder Verurteilen als sanktionierendes Handeln zum Resultat hat. Demnach ist der Begriff der Zensur in seiner Qualität nach an den der Kritik gekoppelt. Das aber wiederum bedeutet, dass die Zensur wesentlich zu einem der zentralen Begriffe der Aufklärung gehört.“³⁹

Wenn man die Kritik am russischen Hof, die Casti sowohl im *Poema tartaro* als auch im *Cublai* aus zwei unterschiedlichen zeitlichen Perspektiven heraus formuliert, als aufklärerisch betrachtet, dann prallen in der Zensur des Werks zwei Phänomene der Aufklärung aufeinander, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Dass dabei letzten Endes nur die

³⁸ Franz Karl Hägelin: *Gutachten von Franz Karl Hägelin zu Fragen der Theatralzensur*. Nachdruck in Glossy: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 298–340. Siehe ebenfalls Eisendle: *Zensur und kulturelle Dynamik*, S. 191–252.

³⁹ Peter Höyng: „Die Geburt der Theaterzensur aus dem Geiste bürgerlicher Moral. Unwillkommene Thesen zur Theaterzensur im 18. Jahrhundert?“, S. 102–104, in: Wilhelm Haefs / York-Gothart Mix (Hrsg.): *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*, Göttingen: Wallstein 2007 (Das achtzehnte Jahrhundert 12), S. 99–121. Höyng weist in Fn. 9 (S. 103) auf Kants Aufsatz *Was ist Aufklärung* hin, in welchem Kant ganz zu Anfang, kurz nach der klassischen Definition der Aufklärung, auf den Zusammenhang zwischen der Aufklärung und der Zensur als Regulierungsinstrument der Freiheit auseinandersetzt, ohne allerdings dabei die Zensur als Instrument beim Namen zu nennen – Kant unterscheidet hier vielmehr zwischen öffentlichem und privatem Gebrauch der Vernunft, wobei der letztere durchaus oftmals sehr stark eingeschränkt sein könne.

mächtigere Institution der Zensur gewinnen würde und auch Castis spätere Position als kaiserlicher Hofpoet nichts an dem Verbot würde ändern können, ist nicht nur historisch verbürgt, sondern hätte dem Poeten, der sich mit Zensurfragen sicherlich bestens auskannte, durchaus bewusst gewesen sein müssen. Auch aus diesem Grund stellt das Werk und dessen Behandlung durch die Zensur ein sehr interessantes Detail der späten literarischen Aufklärung dar, das im Folgenden näher untersucht werden soll.

8.2 DIE TRANSFORMATION EINER SATIRE: VOM *POEMA TARTARO* ZUM *CUBLAI*

Über den Entstehungszeitpunkt oder -zeitraum des Werks sind unterschiedliche Informationen in der Sekundärliteratur überliefert, die an dieser Stelle aber korrigiert werden sollen. Die Werkgenese des *Cublai, gran kan de' Tartari* begann frühestens zeitgleich zum zweiten *Teodoro*-Libretto,¹ vermutlich kurz nach der Uraufführung von *Prima la musica, poi le parole* am 08. Februar 1786. Die erste schriftliche Notiz über die Entstehung des Librettotexts ist ein Brief von Casti an Salieri aus Neapel vom 19. Mai 1787:

„Amico carissimo,
Ebben! Dove siete voi? Siete a Parigi? Siete a Vienna? Io non ho alcun sentore di voi da quattro e più mesi. Pure indirizzo [*sic*] questo alla ventura a Vienna, immaginandomi che oramai siete costì. Io v'ho più volte scritto a Parigi e direttamente e per mezzo dell'ambasciata di Napoli, e non ho auto [*sic*] che una vostra lettera quattro mesi sono, onde non so se abbiate riceuto [*sic*] tutte le dette mie lettere, dove mandai prima diversi pezzi separati del *Cublai*, e poi molte scene per ordine continue, il tutto postillato con annotazioni, riflessioni e schiaramenti.“²

Auch wenn aus dem Brief kein genaues Datum hervorgeht, wird hier deutlich, dass Casti spätestens in den letzten Wochen des Jahres 1786 mit dem Verfassen einzelner zusammenhängender Szenen begonnen haben muss, wenn er diese wirklich zu Beginn des Jahres 1787 an Salieri geschickt hat. Diese Hypothese wird durch einen handschriftlichen Vermerk von Casti untermauert, die sich in der Französischen Nationalbibliothek in Paris befindet: „Versi di *Cublai* dell opera di // questo nome dell Ab.te Casti com // posta l'anno 1786“.³ Des Weiteren existiert eine Notiz auf der ersten Seite des ersten Bandes von Salieris Partituraautograph: „Cominciato a Parigi l'estate dell'anno 1786.“,⁴ ausgehend von welcher sich schlussfolgern lässt, dass Salieri die Komposition fast ein Jahr vor dem zitierten Brief vom Mai 1787, also im Sommer 1786, begonnen haben muss. Daraus folgt, dass Casti zu diesem Zeitpunkt zumindest Teile des Librettos fertig gestellt und regelmäßig nach Paris an Salieri geschickt haben muss. Da das Werk nicht uraufgeführt wurde und folglich kein

¹ Gabriele Muresu: *Le occasioni di un libertino. (G.B. Casti)*, Messina / Firenze: D'Anna 1973, S. 171.

² Brief von Giambattista Casti (Neapel) an Antonio Salieri (Wien) vom 19. Mai 1787, S. 455, in: Antonio Fallico (Hrsg.): *Giambattista Casti. Epistolario*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984, S. 455–456.

³ F-Pn La. Salieri Antonio 8.

⁴ Siehe Bd. 1 des Partituraautographs von Antonio Salieri: *Cublai, gran kan de' Tartari. Opera eroicomica*, A-Wn Mus.Hs.16188/1, fol. 1^r.

Uraufführungstermin existiert, kann über den Endzeitpunkt der Komposition ebenfalls nur gemutmaßt werden. Vom Salieri-Biographen Ignaz von Mosel ist jedenfalls überliefert, dass Salieri die Komposition des Cublai bereits beendet hatte, als er mit der Arbeit an *Il talismano* anfang, und damit mit Sicherheit spätestens in der zweiten Hälfte des Jahres 1788.

Dass die Entstehungsgeschichte des Cublai aber nicht mit der Fertigstellung der Partitur durch Salieri endete, sondern dass Casti noch eine ganze Weile am Text weiterarbeitete und diesen mehrfach überarbeitete, zeigt ein Blick auf die umfangreiche Quellsituation, die in Kapitel 8.4 ausführlich diskutiert wird.⁵

Casti verfasste das Libretto nach einer Episode des elften Canto seines *Poema eroicomico*, von dem er bereits eine prunkvoll gefertigte Abschrift dem Kaiser überreicht hatte, dem das Werk allerdings nicht gefiel. Ebenso hatte der zukünftige Poeta cesareo bereits bei unterschiedlichen Anlässen Teile des *Poema tartaro* in den Adelspalästen und intellektuellen Zirkeln Wiens vorgetragen, so dass die gebildeten und adligen Wiener Kreise das Stück zumindest teilweise kannten, obwohl es noch nicht gedruckt war. So wissen wir beispielsweise dank der Memoiren von Karl Johann Christian Graf von Zinzendorf, dass Casti an diversen Abenden zwischen Ende Dezember 1783 und Ende Januar 1784 aus verschiedenen Gesängen des *Poema* rezitiert und handschriftliche Kopien für die Selbstlektüre verteilt hat.⁶

Tatsächlich griff Casti lediglich auf das Setting und auf einige Charaktere zurück; die Handlung hingegen ist mehr oder weniger neu erfunden und schildert die Vorgeschichte des

⁵ Für weitere Details und Hintergründe zum Werk siehe meinen Beitrag „Composed but never staged: the *Dramma eroicomico* ‚Cublai, gran kan de’ Tartari‘ (1786–1788)“, in: Antonio Carocchia (Hrsg.): *Commedia e musica al tramonto dell’ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, Avellino: Il Cimarosa 2017, S. 163–187.

⁶ Bereits am 30. Dezember 1783 schrieb Zinzendorf das erste Mal vom *Poema tartaro*, in welchem „Cath.2, frd.2 le P^{re} et le roi de Suede“ (S. 215) in Erscheinung treten würden; weiters „il y a donné des eloges a l’Empereur.“ Dass den Wienern die Satire auf den Zarnhof bewusst gewesen sein muss, ergibt sich aus Zinzendorfs Tagebucheintrag vom 18. Januar 1784, in welchem er von seiner Lektüre des letzten Gesangs berichtet: „Lu avec plaisir la fin du poema Tartaro del’abbé Casti, dans laquelle il fait une description tres vraye interessante et plaisante du gouvernement present de Russie, C[atherine] II est Turachina Catuna, Orlof Cusluccho, arrogance, poltronnerie de Toto, c.a.d. du Prince Potemkin. qui est despote del’Empire et [?] par Catuna. Membres de la Commission du Code a l’exterieur barbare [et?] le tout une illusion. Education des demoiselles superficielle. Catuna n’aime que le plaisir. Instruction que donne Toto a Tomaso Scardassale apres l’avoir fait baigner, et celle que Turfana M^e de Brue lui donne. Rebellion de Pugatchen [sic] comment excitée par des levées forcées. Poltronnerie des officiers, Marine tout a fait inexperte. Pot. couchent avec ses niées les D^{les} Engelhardt. Le Cte Pacino voluptueux sans principes et sans morale, fête que Pot. Donna a L’Impce ne payant aucun ouvrier. Diné chez le grand chambelain avec Casti.“ (S. 216) Erst zwischen dem 24. und dem 31. Januar las Casti einer Gesellschaft wechselnder Adliger rund um Graf Orsini-Rosenberg und Graf Zinzendorf aus dem achten und elften Gesang vor. (S. 217). Alle Seitenangaben beziehen sich auf Dorothea Link (Hrsg.): *The National Court Theatre in Mozart’s Vienna. Sources and Documents. 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press 1998 S. 215–217.

elften Gesangs. War im *Poema tartaro* noch Karakorum, also die von Dschingis Khan um das Jahr 1220 herum gegründete Hauptstadt des mongolischen Imperiums Stätte der Handlung, verlegt Casti im *Cublai* den Handlungsort historisch korrekt nach „Cambalù, oggi detto Pechino Capitale della China“, also Khanbaliq, das heutige Beijing, welches der Gründer der Yuan-Dynastie Qubilai Khan als neuen Regierungssitz für sein Weltreich ausgewählt hatte. Die Charaktere sind die folgenden:

CUBLAI	Gran Can dei Tartari, e Imperatore della China.
LIPI	Suo figlio fanciullo imbecille.
TIMUR	Suo nipote amante d’Alzima.
ALZIMA	Principessa di Bengala, prima destinata in isposa a Lipi, poi sposata a Timur.
POSEGA	Ajo [sic] di Lipi, e Lama di Fò.
ORCANO	Maestro di Cerimonie, ed introduttore
BOZZONE	Viaggiatori europei
MEMMA	
Coro di Tartari	

Tabelle 8.5: *Cublai, gran kan de’ Tartari*. Personenverzeichnis

In seinem *Argomento del Cublai, Dramma Eroicomico dell’Abate Casti, Poeta Cesareo*, das vermutlich bereits während der Entstehung des *Cublai* geschrieben,⁷ aber erst 1794 in Wien gedruckt wurde,⁸ erklärt Casti, er hätte aus der tartarisch-mongolischen Geschichte nicht mehr als drei Figuren übernommen, nämlich Cublai, Timur und Posega. Castis Auflistung der historischen Figuren im *Argomento* beginnt mit „Cublai detto anche Upilai“, „quinto gran kan de’ Tartari, ed il primo degl’Imperatori Mogolli, che regnarano nella China“. Wie aus dem Personenschlüssel des *Poema tartaro* deutlich wird, wird Zar Peter I. im Poema durch Gengis Kan repräsentiert; im Libretto dürfte Casti Peter I. jedoch wesentlich wahrscheinlicher mit Cublai identifiziert haben. Diese Vermutung wird durch die achte Szene im ersten Akt gestützt, in welcher Memma den Khan dazu überredet, ein Gesetz zu erlassen, das es allen Mongolen inklusive der Herrschenden vorschreibt, sich ihre Bärte

⁷ Ein starkes Indiz für diese Vermutung ist, dass beide in der französischen Nationalbibliothek überlieferten handschriftlichen Exemplare von den gleichen Kopisten wie die beiden Versionen des Zensur-Briefs stammen und auch jeweils mit den Librettomanuskripten handschriftlich übereinstimmen.

⁸ Vergl. den das Kapitel 8 einleitenden Quellenbericht.

abrasieren zu lassen. Auch dieser Erlass geht auf ein historisches Vorbild zurück.⁹ Im Librettodruck schilderte Casti ein extrem negatives, ja gleichsam vernichtendes Urteil von Cublai:

„Un animo orgoglioso, feroce, inflessibile, pieno di persuasione del proprio potere, pasciuto d’idee vaste e grandiose, fondate più sulla base di violenza, che della ragione, altamente prevenuto a suo favore, sprezzatore di tutto il genere umano, e intollerante di consiglio, capriccioso e bizzarra: illimitata libertà d’agire e di parlare, a cui è affatto straniero ogni delicato riguardo: tono brusco e imperioso, aspre maniere, rozzi costumi totalmente disparati e differenti da quelli delle nazione Europee, inciviliti e raddolciti dalla metodica educazione e dalle abitudini della colta e manierosa società; intrattenimenti e debolezze volgari e sconvolti alla dignità di gran Principe e di luminoso ed eminente personaggio: tutto questo contrasto deve fortemente colpire l’immaginazione degli Spettatori, destare in essi l’interesse della novità e della sorpresa, e fornir pascolo alla riflessione dei ragionatori.“¹⁰

Im Libretto bekräftigt Casti diese Darstellung der Titelfigur bereits in der fünften Szene, in welcher Orcano Cublais Charakter gegenüber Timur, dem Neffen des Khans, wie folgt beschreibt:

ORC Cublai,
 (Parliamo chiaro), è derisor, sprezzante,
 Stravagante, ignorante, intollerante:
 Spesso brusco un po’ troppo,
 Barbarotto se vuoi,
 Anzi brutal; non dico no: fra l’armi
 Nato e vissuto, senza
 Educazione, senza istruzion verun,
 Come altrimenti esser potria? ma pure
 Ha dai momenti in cui
 Par che intenda ragion; ha certi lampi
 Di buon senso; e talor, se la capisce,
 La giustizia la fa.
 (*Cublai, gran kan de’ Tartari, I/5*)

Auch in weiteren Szenen kompromittiert Casti den Protagonisten umfassend; so führt er die fehlende Bildung, die Orcano dem Herrscher in I/5 attestiert hatte, im zweiten Aktfinale

⁹ Lindsey Hughes: „A Beard is an unnecessary Burden: Peter I’s Laws on Shaving and their roots in early Russia“, in: Roger Bartlett / Lindsey Hughes (Hrsg.): *Russian Society and Culture and the Long Eighteenth Century. Essays in Honour of Anthony G. Cross*, Münster: LIT 2004, S. 21–35.

¹⁰ F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 125^v–126^r.

weiter aus, und macht aus ihm einen Analphabeten, wie Cublai selbst zu Beginn des zweiten Aktfinales zugibt:

CUB Io né legger, né scriver non so.
 Tal balocchi un par mio non apprese
 Si volgari talenti non ho.
 (*Cublai, gran kan de' Tartari*, II/17)

Casti schildert den „Can de' Cani“, wie Cublai öfter tituiert wird, also als typischen heroisch-komischen Helden: Auf der einen Seite ist er ein mächtiger Potentat, ein erfolgreicher Feldherr mit enormer militärischer Macht und körperlicher Kraft, der ein riesiges Reich anführt, also ein klassischer Herrscher-Held durch und durch. Auf der anderen Seite wird er als lächerliche, ungehobelte, ungebildete, wilde Figur beschrieben, die uneuropäischer nicht sein könnte. Dieser fundamentale Kontrast zwischen sozialer Funktion und persönlichem Charakter, zwischen äußerlicher und innerlicher Darstellung des Helden ist eines der wesentlichen Kriterien der heroisch-komischen Literatur, in der der Held gleichzeitig Antiheld ist.¹¹

Von Lipi übernahm Casti lediglich den Namen. Während Lipi dem angehängten Verzeichnis des *Poema tartaro* zufolge lediglich ein nicht näher identifizierter Höfling und Favorit Cattuna-Katharinas II. ist, wird er im Libretto zu Cublais Sohn aufgewertet. Für die Figur des Lipi im Libretto gibt es in der russischen Geschichte mehrere mögliche Vorbilder. Zum einen könnte Lipi Peters leiblicher Sohn Zarewitsch Alexei Petrowitsch sein, der eigentlich Thronfolger hätte werden sollen, von seinem Vater aber aufgrund unüberbrückbarer politischer Differenzen unter Einflussnahme unter anderem orthodoxer Kirchenvertreter seine Ansprüche verlor und daraufhin aus Russland fliehen musste. Möglich ist auch die Identifikation von Lipi mit Paul II., dem Sohn von Zarewitsch Alexei Petrowitsch und Charlotte Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, der aufgrund des frühen Todes seiner Eltern unter der Vormundschaft von Menšikov aufwuchs, der ihn ebenso wie Dolgorukow als Heranwachsender und später als Zar zu beeinflussen suchte. Da Lipi im *Poema tartaro* aber eine unwesentliche Nebenfigur ist und im angehängten Verzeichnis Ottai als Allusion für Peter III. angeführt ist, wertet Muresu dies als Hinweis gegen die Identifizierung von Lipi mit Paul II. zumindest im *Poema tartaro*.¹² Alessandro Metlica

¹¹ Zum heroisch-komischen Helden im Wiener Drame eroicomico siehe auch Kapitel 5.3.

¹² Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 174.

POS Invano dunque in questo *(Prima pensa e poi parla interrottando.)*
 imbecille garzon avrò nudrito
 la scempiaggin, l'inerzia, e l'ignoranza,
 e la venerazion per Fo, per Lama,
 perché celibe resti, e giunto al trono
 renda il Mogollo Impero alla suprema
 autorità sacerdotale soggetto... *(pensa.)*
 Di Lipi l'imeneo distrugger queste
 vaste idee ben potria... Dunque a ogni costo
 i tristi effetti prevenir si denno,
 acciò non sorga un giorno

¹⁶ Elena Palmer: *Peter III., Der Prinz von Holstein*, Erfurt: Sutton 2005, S. 49.

prole da lui, che dritto alla corona
di succession pretenda...
Ma Lipi vien: l'usato tuon si prenda.
(Cublai, *gran kan de' Tartari*, I/10)

(*si leva da sedere.*)

Posegas Aussagen über die Zeugungsunfähigkeit seines Zöglings sind in dieser Szene noch recht vage gehalten und deutet sich nur über den Bezug auf eine künftige Priesterschaft an, die der Knabe übernehmen solle, um keine Thronfolger zu zeugen; der buddhistische Lama wird jedoch im ersten Aktfinale deutlicher, als er die geplante Hochzeit zwischen Lipi und Alzima zu verhindern versucht und Cublai die folgende Suggestivfrage stellt:

POS E vuoi che accogliere
 Senz' imbarazzo
 dovesse un'estera
 sposa un ragazzo
 poco con femmine
 usò a trattar?

(*a Cublai.*)

(Cublai, *gran kan de' Tartati*, I/19)

Der Hinweis auf Lipis fehlenden Kontakt mit dem weiblichen Geschlecht kann einerseits durch seine Unfähigkeit, Kinder zu zeugen, erklärt werden; auf der anderen Seite könnte Casti hier aber auch eine vermeintliche homosexuelle Neigung von Cublais Sohn unterstellt haben. Kurz nach Posegas provokativer Frage macht Lipi, der von Posega zur Ablehnung der Hochzeit mit Alzima eingeschworen wurde, deutlich, dass er sich nicht mit Alzima fortzupflanzen gedenke:

LIP Sposa cara, sposa bella,
 se sei mostro non lo so.
 ma finor colla gonnella
 mostro mai visto non ho.

(*ad Alzima.*)

Dico bene? Sì, o no?

(*a Posega.*)

[...]

Per me, figli non farò,
perché è contro la virtù.

(*ad Alzima.*)

Se li vuoi, fattili tu:

Ma l'erede sarà Fo.

Dico bene? Sì, o no?

(*a Posega.*)

(Cublai, *gran kan de' Tartari*, I/19)

Peter III. hatte eine große Leidenschaft für militärische Angelegenheiten, die sich unter anderem in seiner umfangreichen Sammlung unterschiedlichster militärischer Zinnfiguren ausdrückte, und war ein Bewunderer des preußischen Soldatenkönigs Friedrich II.¹⁷ Dieser Charakterzug wurde von Casti schon im neunten Gesang des *Poema tartaro* verarbeitet, und auch in Lipis Cavatina in der elften Szene des ersten Akts wird darauf angespielt:

LIP	Cavallo, Cavallo, Finiam questo ballo, E questo saltar. O col mazzafusto Ti frusto, t'aggiusto, T'insegno a trottar. (Cublai, <i>gran kan de' Tartari</i> , I/11)	(traendosi dietro un Cavalluccio finto.)

Aufgrund der von Casti aufgegriffenen Zeugungsunfähigkeit bzw. -unwilligkeit und der Darstellung der (teils stark infantilen) Begeisterung dem Militär gegenüber, die von Katharina der Großen auch in ihren Memoiren geschildert wurde,¹⁸ erscheint es am wahrscheinlichsten, dass Casti Peter III. in der Figur des Lipi auf die Bühne bringen wollte. Wenn dies wirklich zutrifft, ist Antonio Fallico Recht zu geben, der diese Allusion zu Recht als den weitaus gefährlichsten und kompromittierendsten Bezug des Librettos klassifizierte.¹⁹

Auch für die beiden europäischen Reisenden Bozzone und Memma existieren mögliche historische Vorlagen: Obwohl Casti selbst keine konkreten Vorbilder identifiziert, werden die beiden Europäer von der Sekundärliteratur immer wieder mit den aus Deutschland stammenden Schuhmacher Josef Bergler und seiner Frau Lisa, die eine Favoritin von Peter I. gewesen sein soll, in Verbindung gebracht.²⁰ In dem von Casti verfassten Appendix erscheint allerdings keine Namensangabe – Casti gab als Allusion lediglich „Calzolaio tedesco e sua moglie, amica di Pietro I“ an.²¹ Das erste Mal liest man die beiden Namen im kritischen Kommentar der Avignoner Ausgabe des *Poema Tartaro* aus dem Jahr 1838, der wahrscheinlich von Aurelio Bianchi-Giovini verfasst wurde.²² Zu Bozzone schreibt Bianchi-

¹⁷ Palmer: *Peter III.*, S. 49.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 174.

²⁰ Ebd.

²¹ Metlica: *Il poema tartaro*, S. 314 und S. 428, Anmerkung zu XI/40,7.

²² Metlica (ebd., S. CC–CCI) vermutet Aurelio Bianchi-Giovini als Autor des historischen Schlüssels und führt in seiner Bibliographie tatsächlich auch Aurelio Bianchi-Giovini: *Chiave storico-critica*, in: G.B. Casti, *Il poema tartaro*, Avignon 1832 an.

Giovini „Giuseppe Bergler calzolajo tedesco che diventò favorito di Pietro il Grande“, zu Memma „Lisa Bergler creata dama di Corte e favorita di Pietro I“.²³ Alternativ könnte mit Memma auch Anna Mons gemeint sein, die ebenfalls eine Geliebte von Peter I. war; Bozzone wäre dann dementsprechend ihr Vater Johann Georg, ein westfälischer Schankwirt und Weinhändler, der schon im *Poema tartaro* für Cattuna Wein importierte (XI/55,1) und im Libretto das gleiche für Cublai macht (I/6), der dem europäischen Wein sehr zugetan ist (II/9):²⁴

BOZ Cublai m'ha fatto
Suo gran provvisioniere, e m'ha assegnato
Comodo alloggio in corte. Io d'Occidente
Gli fo venir del vino,
Perché gli piace e trinca allegramente:
E perciò spesso spesso ha la clemenza
Di venir nel mio quarto in grand'incognito
A ber con libertà qualche bottiglia.
(Cublai, I/6)

In einer Fußnote in beiden Pariser Manuskripten machte Casti deutlich, dass die Mongolen bereits zu der Zeit von Mangù Khan, dem Vorgänger von Cublai, aus dem Ausland importierten Wein tranken.²⁵ Die Folgen von Cublais Vorliebe machen sich beispielsweise auch in I/7 bemerkbar, als der mächtige Khan seinen Rausch ausschlafen muss und Memma und Bozzone so die Gelegenheit gibt, sich über ihn lustig zu machen. So Casti mit Memma und Bozzone wirklich auf historische Personen anspielt, ist eine zweifelsfreie Identifikation letzten Endes allerdings nicht zu leisten.

Der Zeremonienmeister Orcano, der als eine Art komische Dienerfigur der Opera buffa von Cublai die Leitung des Maskenballs zur Hochzeit von Lipi und Alzima übertragen

²³ *Il poema tartaro*, Avignon 1838, S. 565 respektive S. 567, zit. in: Metlica: *Il poema tartaro*, S. 428. Von beiden Persönlichkeiten fehlt allerdings jedweder historische Beleg: Außerhalb der Castiforschung ist kein Hinweis auf sie auffindbar. Auch wenn und obwohl Bianchi-Giovini bei seiner Ausgabe Castis Autographen nicht zugänglich hatte – das *Poema tartaro* erfreute sich zudem einer immensen Raubdruckbeliebtheit, was die Quellensituation sehr unübersichtlich macht, da die einzelnen Versionen regelmäßige Abweichungen aufweisen – ist es gut möglich, dass Bianchi-Giovini hier Recht hatte, da seine Angabe mit der Castis weitestgehend übereinstimmt; letzten Endes bleibt diese Allusion jedoch nicht komplett beweisbar. Siehe hierzu insgesamt Metlica: *Il poema tartaro*, S. 428 (Anmerkung zu XI/40,8), sowie Muresu: *Le occasioni di un libertino*, S. 174.

²⁴ Dies schlussfolgert Metlica ausgehend von Lindsey Hughes: *Pietro il Grande*, Turin Einaudi 2003, S. 39. Metlica, *Il poema tartaro*, S. 429 (Anmerkung zu XI/40,7).

²⁵ Siehe beispielsweise das Pariser Manuskript P2, F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 145^r. Hinter der Zeile „gli fo venir del vino“ befinden sich zwei Asteriske, die auf die folgende Fußnote verweisen: „**Rubruquia dice che a tempo dell'Imp: Mangù antecessore di Cublai i Mog: bevevano del vino che veniva loro dai paesi forestieri (vedi Storia Universale).“

bekommt, könnte mit Franz Xaver Wolfgang Fürst von Orsini-Rosenberg übereinstimmen, der erst an Leopolds Hof in Florenz und später auch in Wien Obersthofmeister war und mit dem Casti eine enge Freundschaft verband, bis dieser sich – vielleicht auch aufgrund des *Cublai*? – gegen ihn stellte. Wenn dem so wäre, dann könnte man die Oper auch als Angriff nicht nur auf das höfische Zeremoniell, sondern ein weiterer Hinweis auf eine mögliche Interpretation der Oper als Satire auf den Wiener Hof. Die Figur des Timur, der von Cublai im zweiten Aktfinale anstatt Lipi als Thronfolger erkoren wird, ist wahrscheinlich ident mit Timur Khan, dem Enkel von Cublai Khan, ein historisches Vorbild am Zarenhof oder gar in Wien zu finden wäre aber reine Spekulation. Alzima hingegen hat offenbar weder ein Äquivalent in der russischen wie in der mongolischen Geschichte; es ist am wahrscheinlichsten, dass Timur und Alzima lediglich das operntypische Liebespaar bilden.

Für den *Cublai* adaptierte Casti einige Ottava rima-Stanzen des *Poema tartaro*, und zwar insbesondere die Stanzen 54 bis 58 des elften Canto, wenngleich auch nicht in zusammen-hängender Reihenfolge, und zog sie als Fundus für einige Situationen und Begegnungen vor allem der Szenen 11 und 12 des ersten Akts heran.²⁶ In diesen Strophen des *Poema tartaro* berichtet Bozzone dem Protagonisten des Gedichts, Tommaso Scardassale, von seiner Frau, ihrem Charakter und ihrem Verhältnis zu dem „imperator mogollo“, in diesem Fall also Gengis Khan-Peter I. Zu Beginn der elften Szene des ersten Akts schläft der schnarchende Cublai in den Gemächern von Memma seinen Rausch aus, was von Bozzone mit der später vom Zensor kritisierten Bemerkung „in privato gli eroi // son uomini come noi“ gustiert wird, während ihm Memma immer wieder hartnäckig zusetzt und ihn an seinen Beinen vom Divan zieht, bis dieser zwangsläufig aufwacht. Diese kurze Episode stammt aus der 56. und 57. Strophe des elften Canto:

O veramente uom portentoso e grande!
Più di qualunque eroe de' tempi scorsi
amava il sesso e le forti bevande:
votava un barilotto in quattro sorsi.
Avanti a lui sparivan le vivande:
più mangiava egli sol che un paio d'orsi.
E poscia si sdraiava ebbro e satollo
sul letto mio l'Imperator mogollo.

²⁶ Die Szenenangabe nimmt im folgenden Bezug auf das Florentiner Manuskript. In den anderen drei Manuskripten steht diese Szene an einer anderen Stelle, nämlich I/8 beziehungsweise I/9.

Mia moglie, che ci avea gran confidenza,
 giubba e brache talor gli dislacciava
 e per scuoter da lui la sonnolenza
 lo prendea per la zampa e lo tirava,
 ed ei tutto soffria con pazienza
 e ogni scherzo da lei far si lasciava;
 e mentre il tragge a terra e lo strapazza
 la buffona ridea come una pazza.

(*Il poema tartaro*, XI/56–57)

Aus dem Poema tartaro übernahm Casti darüber hinaus auch einzelne Redewendungen wie beispielsweise aus XI/56, 7–8 in sein Libretto: Ganz zu Anfang der Szene, nach Memmas Arie „Più dell’argento“, betritt Bozzone Memmas Gemächer und wundert sich über den auf ihrem Bett schlafenden Khan, woraufhin Memma ihm, fast wortwörtlich den letzten beiden Zeilen der 56. Stanza entsprechend, entgegnet: „Eccolo là sul canapé sdrajato // che dorme, e russa il nostro eroe mogollo, // il padrone dell’asia ebro e satollo.“ Nachdem Memma und Bozzone sich kurz über Cublai ausgetauscht haben, singt die Europäerin von ihrem Ehemann aufgefördert zwei kurze Lieder – von Bozzone mit „se la moglie è una noia // s’ella è in gioia la noia è minor“ kommentiert – und will daraufhin den Khan, der ihr zu laut schnarcht, aufwecken. Das folgende Gespräch, das als Arie gehalten ist, gehört zu einem der komischsten Dialoge im gesamten Stück. Das (unterstrichene) Reimpaar „Memma“ – „flemma“ hat Casti wiederum dem *Poema tartaro* entlehnt:

MEM	Olà Cublai!	(<i>scuotendolo.</i>)
	Scuotati omai:	
	Dèstati, muoviti,	
	Lèvati su.	
BOZ	Lascialo vivere.	
MEM	Chetati tu.	
	Sorgi una volta	(<i>come sopra.</i>)
	Guardami, ascolta.	
CUB	Chi è là? Chi fu?	(<i>sonnacchioso.</i>)
MEM	Muovati.	
CUB	Chetati.	(<i>come sopra.</i>)
MEM	Alzati.	
CUB	Lasciami.	
BOZ	Quest’è ridicola.	
MEM	Levati su.	(<i>scuotendo Cublai.</i>)

CUB	Memma, finiscila.	(comincia ad impazientarsi.)
BOZ	Lascialo vivere.	
MEM	Chetati tu.	
CUB	Fermati, <u>Memma</u> .	(sempre più inquietandosi.)
MEM	Non l'hai da vincere.	
CUB	Perdo la <u>flemma</u> .	
BOZ	Scena più comica	
	Mai non vi fu.	
CUB	Memma finiscila!	
	Corpo di Bacco!	
	Oh che il mostaccio	
	Or t'ammacco.	
MEM	Brutto maccacco!	
CUB	Ah chi?	
BOZ	Sì, a te!	
MEM	Di te non temo.	
CUB	Or lo vedrai.	
MEM	Sì, lo vedremo.	(lo prende per un piede e lo tira.)
BOZ	Memma, che fai?	(quasi sgridandola.)
CUB	Lascia quel piè!	
MEM	Giù, briacone,	(tirandolo.)
	Dal canapè!	
CUB	Tienla, Bozzone,	
	O te l'accoppo.	
BOZ	Oh! Questo è troppo.	(come sopra.)
MEM	Giù.	
CUB	Ferma.	
MEM	Giù.	
BOZ	Per troppo ridere	
	Non posso più.	
CUB	Il piè mi storci!	
BOZ	Che grani scorci!	
MEM	Giù.	
CUB	Casco.	
MEM	Schiatta.	(Memma tira sempre Cublai Fino che egli casca in terra.)
	Giù.	
CUB	Casco.	
MEM	Giù.	
BOZ	Ah ah! Che gran matta!	(ridendo.)
MEM	Ah ah! Te l'ho fatta.	
CUB, BOZ e MEM (in3)	} Risa in tal guisa } Non farò più.	

(Cublai, gran kan de' Tartari, I/11)

Im Laufe des sich daraufhin entwickelnden Gesprächs trägt Memma Cublai auf, sich selbst und dem ganzen Hofstaat („una barbara corte“) den Bart abrasieren zu lassen, was Cublai akzeptiert und einwilligt, ein dementsprechendes Gesetz zu erlassen. Die Szene weist die höchste Dichte an Verstößen gegen die Zensurrichtlinien des ganzen Librettos auf. In den Strophen 54–55 des *Poema tartaro* beschreibt Bozzone dem Protagonisten Tommaso Scardassale einige Charakterzüge seiner Frau und deren Verhältnis zu Gengis-Peter I.:

Boz Son scene con costor, son proprio scene,
 A veder quella diavola di Memma,
 La moglie d'un plebeo, un forestiero
 Con uom sì formidabile e sì fiero
 Col gran Can! Can dei Cani!
 Venir spesso alle mani,
 Far baruffe, e schiamazzo!
 Io rido come un pazzo.
 Lo so ben io che certi umor bisbetici
 Pretendon che si debba
 Sempre aver sulla moglie aperti gli occhi
 Acciochè niun la guarda e niun la tocchi.
 Bubbole! anch'io so fare i fatti miei:
 Non dico già che avrei
 La compiacenza istessa
 Per qualche sguaiatello
 Zerbin senza danar, senza cervello;
 No: ma per un gran Can, per un Cublai,
 Che può fare e che fa la mia fortuna,
 Non sarebbe in politica
 Un solenne sproposito
 Il mostrar gelosia a proposito?

Io non parlo al pregiudizio
 Che per tutto trova vizio
 Che di tutto fa il censor.
 Parlo all'uomo razionale,
 Parlo all'uom del ben, del male,
 Savio e giusto apprezzator:
 Mettiam caso che vi sia
 Chi, lasciando star mia moglie,
 Mi perseguita, mi toglie
 Il danar, la roba mia,
 E m'inquieta e insidia ognor.
 V'è, all'opposto, qualcun altro
 Che ama un po' la mia consorte;
 Fa per l'altro la mia sorte,
 Uom di pace e di buon cor.
 Dite or voi, ch'io nulla dico,
 Qual de' due, qual è l'amico,
 Chi dee credersi il miglior?
 Chiunque ama il vero,
 Sincero - dirà:
 Bozzone - ha ragione,
 E sa quel - che fa.

(*Cublai, gran kan de' Tartari*, I/12).²⁷

Wie gezeigt wurde, überschneiden sich das *Poema tartaro* und der *Cublai* an einigen markanten Passagen und weisen mehr oder weniger charakteristische Übereinstimmungen auf. Casti erhielt allerdings keine Genehmigung, den Text drucken zu lassen, und wie bereits mehrfach berichtet durften Salieri und er die Oper auch nicht auf die Bühne bringen. Das nächste Unterkapitel soll Aufschluss über die Gründe dafür geben.

²⁷ Diese Passage ist nur im Florentiner Manuskript I-Fn Ms.Palatino 1116 enthalten. Die daraus und aus den anderen Unterschieden zwischen den Libretti resultierenden Folgen werden im nächsten Kapitel diskutiert.

8.3 EIN REKONSTRUKTIONSVERSUCH DER ZENSUR EINES LIBRETTOS

„Per quanto io mi sia dicervellato per indovinar la ragione, per cui dal Correttore è stata condannata sì eccessa sentenza, confesso la mia ignoranza, non mi è stato possibile di riuscirvi, ne credo, che a chicchesia possa facilmente riuscire.“¹

Durch die glückliche Quellenlage, also der Überlieferung von Castis Zensurbrief, kann es als gesichert gelten, dass das Drama eroicomico *Cublai, gran kan de' Tartari* von der Wiener Zensur dergestalt kritisiert wurde, dass es keinen der entsprechenden Zensurfreigabestempel erhielt. Dass eine andere Wiener Obrigkeit aufgrund der politischen Implikationen, also der Allianz zwischen der österreichisch-ungarischen und der russischen Zarenkrone im Krieg gegen das ottomanische Imperium, gegen eine Aufführung interveniert haben könnte, ist als Möglichkeit zwar nicht von der Hand zu weisen, jedoch letztlich nicht belegt. Das historische Quellenmaterial der Wiener Zensur ist seit dem Brand im Justizministerium im Jahr 1927 im Zuge der Julirevolte zum größten Teil verloren, so dass es nicht verwundert, dass kein Zensurbericht zum Fall *Cublai* überliefert ist. Die Geschichte der Zensur des *Cublai* ist allerdings durch Castis grob in drei größere Abschnitte einteilbaren Brief rekonstruierbar. Der erste Teil enthält hauptsächlich die üblichen Floskeln der damaligen Zeit; nach Castis Respekt- und Ehrerbietung dem Kaiser gegenüber, in welcher er zum Ausdruck bringt, dass er selbstverständlich alle geforderten Änderungen einbauen wollen würde, versucht der Poeta im Anschluss, sich und sein Libretto auf eine offensive Art zu verteidigen:

„V.M. si è degnata puranche di permettermi d'esorle le ragioni, e i fondamenti, su i quali erano appoggiati i passi originali: ond'io candidamente li pongo sotto gli occhi della M.V., il di cui discernimento, e perfetta intelligenza della nativa Lingua toscana la pongono in istato di poterne giudicare superiormente a quelli, che stranieri alla lingua, e al genere del componimento si sono posti all'impegno di notare i cangiamenti da farsi, mossi forse da timidi, e minuti riguardi, ai quali è troppo al di sopra la dignità della M.V.“²

¹ Undatierter Brief (1793) von Casti an eine Maestà, vermutlich Joseph II. Version L1(P2): F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 203^r–203^v. Folgend wird immer die Version L1(P2) zitiert. Zur Quellenlage nicht nur der verschiedenen Briefversionen, sondern auch der vier unterschiedlichen Librettomanuskripte, ihrer groben Unterschiede sowie der Bezeichnung der Manuskripte siehe die einleitenden Bemerkungen und den Quellenbericht in der Einleitung dieses Kapitels (Kapitel 8, S. 482–486).

² Ebd., fol. 196^r.

Es folgen zwei längere Abschnitte, in denen der Abbate in chronologischer Reihenfolge erst die kritisierten Szenen des ersten Akts, und danach diejenigen des zweiten Akts thematisiert, im Zweifelsfall Änderungen oder Striche anbietet, in den meisten Fällen aber entgegen seiner anfänglichen Beteuerungen mehr oder weniger explizit darauf besteht, dass die jeweiligen Stellen konträr zur Auffassung der Zensur nicht beanstandenswert seien. Die insgesamt vierzehn angeführten Passagen teilen sich sehr ungleich auf beide Akte auf. Die Szenen 4 und 6 enthalten jeweils eine Änderung, die Szene 8 mit insgesamt acht zu ändernden Passagen die größte Anzahl an zensierten Stellen und im Finale des ersten Akts wurde jeweils ein Passus in den Szenen 15 und 19 kritisiert. Auf den zweiten Akt fallen schließlich nur noch zwei Textstellen, nämlich in Szene 9 sowie am Beginn des Aktfinales in Szene 17.

Von den bemängelten Passagen sind sieben übereinstimmend in allen vier Librettomanuskripten enthalten; man kann also davon ausgehen, dass Casti sich bei diesen Textstellen geweigert hat, sie den Aufforderungen des Zensors entsprechend zu ändern. Die Manuskripte P2³ und B enthalten alle beanstandeten Stellen, und die Version B weist genauso wie die Partitur eine einzige Änderung auf. Lediglich die Fassung F ist mit sieben Übernahmen, einem Strich sowie fünf abweichenden Stellen eine recht ausgewogene Quelle und stellt aufgrund der darin enthaltenden Änderungen einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Betrachtungen des nächsten Unterkapitels zur Arbeitsweise eines Librettisten im ausgehenden 18. Jahrhundert dar. Folgend sollen diejenigen sechs Passagen erörtert werden, die vom Zensor bemängelt wurden und die in mindestens einem der vier Librettomanuskripte geändert worden sind.

Vier dieser Stellen fallen auf die achte Szene des ersten Akts. Nachdem Memma geäußert hatte, dass Cublai eine ganze Flasche Wein geleert habe und daraufhin schnarchend auf ihrem Bett eingeschlafen sei, entgegnet ihr Bozzone trocken „In privato gli eroi // Son uomini come noi“, was von Casti im Brief als „una verità innegabile, una proporzione irreprensibile, un proverbio volgare; [...] che mai è venuto in mente al più rigido, e scrupoloso censore di trovarsi a ridire [...]“⁴ gerechtfertigt wird. Fast schon hämisch wirkt

³ In der Librettofassung P2 sind die dreizehn beanstandeten Stellen unterstrichen oder seitlich markiert. Dies legt zwei unterschiedliche Vermutungen nahe. So ist es erstens möglich, dass Casti beim Verfassen des Briefs diese Version vorliegen hatte und selbst markierte, um sie als Ausgangspunkt für die Vorschläge die Änderungen betreffend zu nutzen. Andererseits könnten die Markierungen auch nachträglich von einer unbekannten Person hinzugefügt worden sein; dafür spricht, dass im gleichen Konvolut P2 in F-Pn Fonds Italien 1625 auch beide Zensur-Briefe (Fassung L1(P2): fol. 196^r–211^v und Fassung L2(P2): fol. 212^r–227^v) enthalten sind, die direkt an die Librettoversion anschließen.

⁴ Brief L1(P2), fol. 200^r–200^v.

Castis Replik, der Zensor müsse die folgenden, nicht minder kritischen Verse wie diejenigen von Memma („Oh sì, Eroi, Eroi! cotesti Eroi // Mi fan ridere assai!“) übersehen haben, man könne aber die beanstandeten Verse einfach streichen, ohne die Struktur zu beschädigen, die Lebendigkeit, der Witz, die Bissigkeit und damit der Stil der Passage würden jedoch einen untragbaren Schaden nehmen. Das Florentiner Manuskript weicht an dieser Stelle zwar nicht strukturell, aber dennoch in etlichen Details von den anderen drei Manuskripten und der Partitur ab, was vermutlich eher mit der geänderten Szenenreihenfolge als mit einem verständigen, dem Zensor folgendem Poeten zusammenhängen könnte – die längste Szene des ersten Akts fällt in Manuskript F auf I/11 anstatt auf I/8, da die Handlungsbögen Lipi-Orcano-Cublai-Posega und Memma-Bozzone-Cublai vertauscht sind.⁵

Ebenfalls in der achten Szene des ersten Akts bemängelte der Zensor Bozzones Worte „Cublai // Mentre qui se la dorme almen non pensa // A conquistar la terra // E a sterminar la gente // Che non gli ha fatto niente“. Casti rechtfertigt die kritisierte Aussage im Brief an den Kaiser damit, sie sei

„peraltro unicamente e precisamente applicabile a un Cublai, a un Gengiscano, a un Tamerlano e ad altri Conquistatori asiatici, che senza ragione, o titolo alcuno, ma solo per invadere, soggiogare, e depredare, postarono la desolazione sopra tante Nazioni, ne la più perversa malignità potrà mai applicare lo stesso detto ai principio d’Europa particolarmente ai di nostri, come è evidente [...]“.⁶

Hier wird erneut Castis Aversion gegen Kriege und gewaltsame Auseinandersetzungen deutlich, die als Motiv bereits im *Poema tartaro* evident ist. Die von Casti vorgeschlagene Änderung „Cublai // Mentre qui se la dorme // E stassene fra noi familiarmente // E come più gli piace // Non fa alcun male, e lascia Asia in pace.“ ist zwar in ihrer satirischen Brisanz, die vom Zensor äquivalent zu Hägelins später veröffentlichten Ratschlägen kritisiert worden war, deutlich entschärft, aber eben nur sprachlich; am Inhalt selbst ändert Castis Vorschlag nichts. Es sollte eben aus diesem Grund nicht verwundern, dass der Änderungsvorschlag des Abbate in keinem der Libretti und auch nicht in der Partitur zu finden ist, ganz im Gegenteil enthalten bis auf das Florentiner Manuskript alle Libretto-Versionen und auch die Partitur die ursprünglichen Verse. In der Version aus Florenz hingegen fehlen die letzten beiden

⁵ Im nächsten Unterkapitel sollen diese Änderungen im Detail erörtert werden; zudem soll diskutiert werden, ob es sich beim Florentiner Manuskript unter Umständen um das erste Libretto, also das Original, handeln könnte.

⁶ Brief L1(P2), fol. 201^v.

Zeilen, was aufgrund der Anzahl der Striche, Ergänzungen oder Ersetzungen aber nicht verwundert. Ob diese Änderungen eine Folge der Zensur sind oder ob Casti die Passagen ohnehin geändert hätte, ist im Nachhinein nicht mehr nachzuvollziehen. Aufgrund Castis subversiver Grundhaltung sollte man allerdings nicht davon ausgehen, dass die Änderungen auf einen verständigen Poeten zurückzuführen sind, sondern viel mehr daran, dass die entsprechenden Szenen, hier natürlich Szene 7, ohnehin geändert wurden; in der Partitur jedenfalls steht an dieser Stelle noch der „originale“, „ursprüngliche“ Text.

Die nächste Passage ist die neunte im Brief und fällt abermals in die achte Szene. Memma hält dem staunenden Cublai („La verità da te s’asconde, e tace.“) einen furiosen Vortrag über die Unzivilisiertheit seines Hofes und des Tartarenreichs im Allgemeinen und hält die Überlegenheit der europäischen Hofkultur dagegen. Die als Arioso gehaltene Stelle, in der Cublai und Memma sich gegenseitig im Gesang abwechseln, aber nicht duettieren, beginnt mit einer monologischen Passage Memmas über Cublais Wildheit „Col tuon sì feroce“, die Cublai ironischerweise als Kompliment begreift, und geht dann in eine Lobpreisung des idealtypischen europäischen Königshofs über. Nach einer zweizeiligen Einleitung schließt sich folgende Strophe an, von der der Zensor die unterstrichenen Zeilen beanstandete:

MEM	D’Europa i Sovrani
	Benefici umani
	Ascoltan clementi
	I prieghi, i lamenti
	Sollevano spesso
	Il merito oppresso.
	han dolci maniere,
	ch’è proprio un piacere:
	gl’imita, e sarai
	più grande, e più buon.
	<i>(Cublai, gran kan de Tartari, I/8)</i>

In seinem Brief spielt Casti die Herrscherkritik unumwunden zum Zensor zurück: „Notato? Si negherà alla maggior parte de’ Principi Europei la lode di sollevare il merito oppresso?“⁷ Im Anschluss räsoniert der Dichter, er hätte anstatt von „spesso“ das direktere „sempre“ wählen sollen, um die Aussage zu präzisieren und eindeutig werden zu lassen. Nach einigen Ausführungen über die Rückständigkeit der zensorischen Entscheidung schlägt Casti dann

⁷ Brief L1(P2), fol. 205^r.

vor, die zwei Zeilen einfach zu streichen, wenn der Kaiser dem Zensor in dessen sinnloser Kritik zustimmen sollte. Auch in diesem Fall weicht wieder die ohnehin stark abgeänderte Florentiner Version ab, in dessen elfte Szene des ersten Akts die Passage fällt. In diesem Fall ist die gesamte Binnenarie gestrichen, das Rezitativ läuft durch. Anstatt mit Memmas Zehnzeiler „Con tuon sì feroce“ beginnt sie mit einer dreizeiligen Introduction „Con quel tuo ceffo burbero, e feroce“, worauf sich ein weiterer rezitativischer Abschnitt von Bozzone folgt, der inhaltlich ähnlich zu Memmas nach Cublais Einwurf folgender zweiten Strophe ein „Loblied“ auf die europäischen Souveräne anstimmt. Cublais Part fehlt dementsprechend vollständig, ebenso jedwede weiterführende Äußerung von Memma, so dass selbstverständlich die vom Zensor kritisierte Passage ebenfalls nicht vorhanden ist.

MEM	Con tuon sì feroce, con guardo sì atroce, Con quella figura Che mette paura, Coi burberi tuoi Modacci cattivi, Con cui tutti accogli, Che sembra tu vogli Mangiarteli vivi, Pretender tu puoi Da un labbro sincero Il vero ascoltar?	MEM	Con quel tuo ceffo burbero, e feroce E chi vuoi tu che ardisce Svelarti il ver?
		BOZ	Fra noi i più gran sovrani Son affabili, umani: odon di tutti Le rimostanze, i prieghi E in tal guisa apprendendo il giusto, e il vero Si vendon atti a governar l'impero. A ognun però le qualità son note Di Timur tuo nipote.
(Cublai, gran kan de' Tartari (P1/P2/B), I/8)		(Cublai, gran kan de' Tartari, (F), I/11)	

Auch die zehnte Briefstelle fällt in die achte, im Florentiner Manuskript natürlich in die elfte Szene. Nach Memmas fast schon ironisch wirkendem Lob den europäischen Herrschaftshäusern gegenüber, die so viel zivilisierter als Cublais Hof seien, folgt das berühmte Rezitativ, in welchem Memma Cublai dazu überredet, seinen Bart zu rasieren, falls die angedachte Festgala stattfinden sollte: „Questa con tante barbe ognor sarebbe // una barbara corte.“ Dies reicht Memma allerdings nicht, die Cublai nach dessen vom Zensor kritisierten Zeilen „Non basta? // Che diavol mai rader dovrei di più?“ dazu überredet, gleich ein Gesetz zu erlassen, nach welchem sich alle Mongolen umgehend ihre Bärte zu rasieren hätten. In seinem Brief versucht Casti nicht, den Kaiser von der Passage zu überzeugen, sondern schlägt mit der Bemerkung, wenn das Publikum die Stelle tatsächlich anstößig fände, die Alternative „Che far dovrei di più?“ vor.⁸ In der Partitur wie in den beiden Pariser

⁸ Brief L1(P2), fol. 205^v.

und dem Bologneser Manuskript sind Cublais zwei Zeilen parallel zu den bisher diskutierten Briefstellen aus der achten Szene des ersten Akts vorhanden; im Florentiner Manuskript findet man hingegen die dritte Variante „Che diavol vuoi di più?“⁹, die metrischallerdings erstaunliche Ähnlichkeit mit dem Alternativvorschlag aufweist. Ob Casti die Stelle an seinen Vorschlag angepasst hat oder nicht, lässt sich auch hier nicht eindeutig nachvollziehen.

Die nächste von Casti im Brief diskutierte Stelle, die in einem der vier Libretto-manuskripte nicht vorhanden ist, befindet sich in der fünfzehnten Szene des ersten Akts, in welcher Timur und Orcano über Sinn und Inhalt von Alzimas vorangegangener Arie „Ho in petto un'alma avvezza“ sinnieren. Nachdem Orcano laut überlegt hat, ob Timur wohl der Anlass von Alzimas emotionalem Ausbruch gewesen sein könnte, fühlt sich dieser düpiert und verlässt prompt die Szenerie. Der beleidigte Orcano bleibt allein zurück; das Solo-Rezitativ drückt zunächst seine Emotionen aus und beschreibt anschließend das Eintreten des Hofstaats in Abendkleidung und Masken. Das Fest, welches Cublai angeordnet hat, ist kurz vor dem Beginn, was von Orcano mit Überlegungen zu seinem Herrn begleitet wird:

ORC	Gran che a considerarla, Un Cublai, un gran Can così potente Terror dell'Oriente, Conquistator sì grande e sì famoso Egualmente valuta Una campal battaglia Che un infantil trastullo. O mondo, o mondo Cosa sei tu agli occhi di colui Che ben ti guarda, e ti conosce a fondo! (<i>Cublai, gran kan de' Tartari, I/15</i>)	(<i>parte.</i>)

Die vom Zensor kritisierten Zeilen sind hier unterstrichen. Casti, der nicht versteht, warum diese, Cublais Charakter perfekt beschreibenden Zeilen gestrichen werden sollten und diejenigen Zeilen vor und nach dieser Passage aber nicht, macht im Brief den Vorschlag, die entsprechenden Zeilen einfach zu streichen und die Stelle wie folgt stehen zu lassen: „Terror dell'Oriente, // Conquistator sì grande... Oh Mondo, mondo, // Cosa sei tu agli occhi di colui ecc.“⁹ Im Florentiner Manuskript hingegen, das als einziges abweicht, bricht Orcanos Rezitativ bereits nach der dritten Zeile ab:

⁹ Brief L1(P2), fol. 205^v.

ORC M'ingannerò. Non replico
 Uso ingannarmi tante volte l'anno,
 Non so s'io son io, o se m'inganno.
 (*Cublai* (F), I/15)

Die letzte Passage, die gleichzeitig vom Zensor kritisiert wurde und in einer der Librettoversionen abweicht, findet sich in der neunten Szene im zweiten Akt. Memma, Bozzone und Cublai diskutieren erneut hitzig, diesmal über Politik und die Thronfolge. Nachdem Bozzone den sich würdig erwiesenen Timur als Thronfolger für Cublai vorgeschlagen hat und der Khan dies brüsk abgelehnt hat („Colpa sua: nascer dovea // Mio figlio, e non nipote.“), entgegnet die spitzfindige Memma:

MEM Eppur tu sai
 Che i Gran Can del Catai
 Soglion per uso antico
 Sceglir, e destinarsi a lor piacere,
 L'Erede, e il Successor, purché egli sia
 Della regnante Can Genia.
 (*Cublai*, II/9)

Lediglich der letzte, hier wie im Brief unterstrichene Nebensatz wurde vom Zensor kritisiert. Casti vermutete, dass dies an der Verwendung des offenbar pejorativ besetzten Substantivs „genia“ gelegen haben könnte, welches er allerdings als nicht so negativ bewertet. Zudem beziehe es sich auf ein Gesetz des mongolisch-tatarisch regierten China. Castis Verbesserungsvorschlag ist aufschlussreich und höchst interessant:

„Ma questo verso era stato già da me diversamente scritto, come può vedersi nel mio Originale; ed io stesso avea già fissato di restituirlo nella stampa, come era stato originalmente scritto cioè

Purchè egli sia
Parente della tua Gran Caneria.

Onde la previdenza del perspicace Censore non ha fatto, che opportunamente prevenire il pensiero dell'Autore.“¹⁰

Offenbar hatte Casti ursprünglich eine andere Version dieser Stelle geplant, die im ersten, das heißt also im Originallibretto stehen müsste, aber in keiner der vier überlieferten

¹⁰ Brief L1(P2), fol. 211^r.

Librettomanuskripte enthalten ist. Die Libretti F, B und P2 sind mit der vom Zensor kritisierten Stelle identisch, wobei anzumerken ist, dass das Wort „genia“ im Bologneser Manuskript von fremder Hand ausgebessert wurde. Lediglich das Libretto P1 weicht ab; Casti schrieb hier anstatt der obigen zwei Zeilen „L’erede, e il successor, ed è bastante // Che della stirpe sia del Can Regnante.“, was aber nicht annähernd mit dem Verbesserungsvorschlag des Zensurbriefs übereinstimmt. Dennoch ist es ein Indiz dafür, dass P2 theoretisch das „Originallibretto“ sein könnte.¹¹

Versucht man die zensierten Stellen ihrem Inhalt nach zu systematisieren, fällt auf, dass die meisten auf eine der zentralen, paradigmatischen Eigenschaften der heroisch-komischen Dichtung, nämlich der satirisch-kritische Herabsetzung des Helden abzielen. Dies geht im *Cublai* auf zwei unterschiedlichen Ebenen vonstatten, nämlich einmal allgemein in der Kritik der Macht der herrschenden Klasse gegenüber dem Volk und auf der anderen Seite speziell in der Diffamierung des Herrschers beziehungsweise dessen Adelsgeschlecht. Die Mechanismen dieser Kritik vollziehen sich nicht nur in den vom Zensor beanstandeten Passagen, sondern durchziehen das gesamte Libretto, seine Struktur und seine sprachliche Ausgestaltung, doch anhand der Kritik der staatlichen Institution der Zensurbehörde an der Kunst, hier am Libretto, kann dies greif- und erfahrbar gemacht werden.

In der sechsten Szene des ersten Akts vermittelt Bozzone Cublais Neffen Timur in einem langen Gespräch wesentliche Informationen erst über Cublais Persönlichkeit, dann über Lipis geistigen Zustand, Posegas Einfluss auf den Thronfolger, die sich daraus für das Liebespaar Timur-Alzima ergebenden möglichen Folgen und letztlich über seine Frau Memma, sich selbst und seine neue Aufgabe als „gran provvisioniere“. Im Anschluss (I/7) bleibt Bozzone alleine auf der Bühne zurück und sinniert in einem Rezitativ über die charakterlichen Eigenschaften von Timur, der ihm sehr imponiert hat und seiner Meinung nach anstelle von Lipi Alzima heiraten und den Thron besteigen solle. An das Rezitativ schließt sich die zweistrophige Arie „La ragione è un non so che“ an, eine typische Aria di mezzo carattere, deren erste Strophe sich mit der Wechselhaftigkeit der Vernunft beschäftigt. Die zweite Strophe, deren letzten zwei Zeilen vom Zensor bemängelt wurden, greift den Begriff der „ragione“ in einem anderen Sinn wieder auf: „Chi è più forte, e chi più val, // la ragion ha sempre per se.“ Diese Stelle kann als ein konkreter Angriff auf das Recht des Stärkeren, der durch seine überlegende Position Macht oder Gewalt über andere ausüben kann und auf diesem Weg seinen Willen durchsetzen kann, verstanden werden. Dies steht

¹¹ Siehe hierzu Kapitel 8.4.

in konkretem Gegensatz zur nur einige Jahre später in Hägelins Leitfaden kritisierten Darstellung tyrannischen Verhaltens und Gewaltmissbrauchs, zwei Charaktereigenschaften, die Casti überhaupt nicht schätzte und im Laufe seines Lebens in seiner Dichtung immer wieder aufgriff und kritisierte. Weiter oben wurde bereits das Ensemble „Col tuon sì feroce“ (I/8) angesprochen, dessen zwei zensierte Verse („Sollevano spesso // Il merito oppresso“) auf die Erlösung des unterdrückten Volks durch den Souverän anspielen. Auf der einen Seite ist dies natürlich in einen Kontext des Lobs eingebunden, der die europäischen Herrscher erhöht, um damit in Relation Cublai-Peter I. zu erniedrigen, auf der anderen Seite ist der Bezug in diesem Kontext durchaus ironisch-kritisch zu betrachten – das Volk muss ja zuerst unterdrückt sein, um danach aus der Tyrannei befreit werden zu können. Hinzu kommt die Relativierung: Casti verwendet hier, wie er ja auch im Brief ausführt, „spesso / oft“ und nicht „sempre / immer“ und bezweifelt dadurch implizit, dass europäische Herrscher zu jeder Zeit großmütig seien.

Gleichfalls in I/8 wird in der Figur von Cublai Funktion und Form des Tyrannen und Unterdrückers in seiner Machtposition über dem Volk konkretisiert („Cublai // Mentre qui se la dorme almen non pensa // A conquistar la terra // E a sterminar la gente // Che non gli ha fatto niente.“) (s.o.). Diese Aussage bezieht sich explizit auf die Kriegslust des Khans, durch die ganze Völker vernichtet wurden und gehört im Gegensatz zu den anderen zwei Tyrannei-Kritiken, die als allgemeine Aussagen verstanden werden müssen, zu den oben angesprochenen konkreten Diffamierungen. Zwar ist sie offensichtlich deutlich brisanter und drastischer, doch auch ihre Intention ist im Grunde nicht weit von den anderen beiden Beispielen entfernt. Sind die anderen drei Beispiele noch auf das Thema der Unterdrückung fokussiert, so sind die Titulierung des Khans als Säufer durch Memma („Giù briacone // Dal canapé“) sowie das Fluchen des Khans („Non basta? Che diavol mai rader dovrei di più?“), die ebenfalls beide in I/8 zu finden sind, zwar nicht auf Tyrannei beziehungsweise tyrannisches Herrscherverhalten ab, zielen aber dennoch auf konkrete Beispiele einer impliziten Herrscherkritik. Abseits davon existieren im Libretto selbstverständlich einige sowohl implizite als auch explizite Passagen mit Kritik an Cublai, dem europäischen Herrschaftssystem, am Mongolenhof oder der herrschenden, oftmals als tyrannisch empfundenen Klasse, so das Casti letzten Endes zuzustimmen ist, wenn er schreibt, dass die Arbeit des Zensors aus seiner Sicht nur sehr bedingt nachvollziehbar wäre.¹²

¹² Siehe Brief L1(P2) (bzw. Brief L2(P2)).

Drei der dreizehn kritisierten Passagen haben Angriffe auf das europäische Hofzeremoniell oder die am Hof zu tragende Kleidung zum Thema. In I/3 wurde die gerade eingetroffene stolze indische Prinzessin Alzima mit ihrem Gefolge vom Zeremonienmeister Orcano den (europäischen) höfischen Vorschriften streng folgend Cublai und seinem Hof vorgestellt, was die aus einem anderen Kulturkreis stammenden Anwesenden zu Unverständnis und Unmutsäußerungen (zum Beispiel „seccator“) veranlasst. In der nächsten Szene (I/4) soll Orcano dem Zeremoniell für königliche Bräute folgend Alzima Lipi vorstellen, die ihm darauf mit „Tu sei il mio flagello“ antwortet. Bevor er abtritt, sieht sich Orcano genötigt, darauf hinzuweisen, dass er sein Amt nicht freiwillig bekleidet:

ORC Tutti l'han meco, ed io
 Non fo che'l dover mio;
 A fare quel ch'io faccio
 Non mia persuasion, non mio volere,
 Ma il comando mi forza ed il mestiere.
 Di tutto questo è rea
 Una strega europea,
 Che a Cublai mise in capo
 Di formare una corte, ove le cariche
 Travaglian molto, e non concludon niente,
 E il cui dovere è di seccar la gente.
 (*Cublai, gran kan de' Tartari, I/4*)

Hier kommt eine grundsätzliche Abneigung der europäischen Hofetikette und der Hierarchisierung des Hofstaats zum Ausdruck, die Casti an etlichen europäischen Höfen hatte kennenlernen können. Diese Aversion wird in der Szene I/8 verdeutlicht und unterstrichen. Memma berichtet Bozzone von den Fortschritten in der Planung des Festballs, der zu Ehren der Hochzeit geplant ist. Zur Umsetzung des Balls ist natürlich auch die angemessene Bekleidung der Anwesenden nötig, doch an Cublais Hof fehlen die Schneider mit entsprechenden Kenntnissen, die Memmas Vorstellungen umsetzen könnten:

MEM [...] in fantasia mi venne
 I Mantò colla coda, e gli andrienne
 Che questa sera per la prima volta,
 Per ricevere in gala
 La sposa di Bengala,
 Devon portar le Tartare Scimiotte
 Ch'io feci dichiarar Dame di Corte.
 (*Cublai, gran kan de' Tartari, I/8*)

Casti vermutet in seinem Brief, dass der Zensor am Wort „scimiotta“ Anstoß genommen haben könnte,¹³ welches er als „non [...] più opportuna, e più comica espressione“ beschreibt und dass die „prima Dama di corte“ hier verwendet. Die Passage kritisiert in erster Linie die tartarischen Hofdamen, die die Mode und das Auftreten ihrer europäischen Pendants kopieren. Durch diesen epigonenhaften Bezug wird hier aber zwischen den Zeilen ein Angriff auf das europäische Hofleben in Szene gesetzt. Kleidung ist auch in der nächsten Stelle der Ausgangspunkt des satirischen Angriffs, der direkt in der nächsten Zeile an den zitierten Librettoausschnitt von Memma anschließt:

BOZ Viva il talento della mia consorte:
 E anch'io, quantunque primo gentiluomo,
 Mi son già fatto il mio abito di gala
 Tutto di frange, e nappe,
 Di finimenti equestri, e di gualdrappe;
 (*Cublai, gran kan de' Tartari, I/8*)

Hier verhält es sich umgekehrt, im Vordergrund steht die Kritik der Kleiderordnung am Hofe,¹⁴ was in zweiter Instanz eine Kritik an der Hofetikette per se darstellt. Bozzone persifliert durch sein aus Fransen und Quasteln, Pferdegeschirr und Satteldecken bestehendem Galaanzug diejenigen Kleidungsstücke, meist Culotte, Weste und Justaucorps, in die sich der galante Mann im ausgehenden 18. Jahrhundert kleidete. Da Memma zufolge am mongolischen Hofe schon keine „vernünftigen“, europäischen Ansprüchen genügende

¹³ Brief L1(P2), fol. 201^v–202^r. Es ist durchaus interessant, dass Casti einer späteren Szene eine andere Variante des Substantivs verwendet, die vom anonymen Zensor nicht kritisiert wurde. Diesmal stammt es von Cublai: „E non tel dissi, // Che coteste sguajate, // Scelte per quelle tue scimiotterie // In breve avrian promesse // Pretensioni impertinenti, e sciocche // Di grado, e rango“ (II/8).

¹⁴ Wie in II/9 deutlich wird, kritisierte Casti die Kleiderordnung auch direkt, ohne dass ein Zensor eingeschritten wäre. In dieser Szene tätigt Memma den Ausspruch „Io dico // Che le gale, qualor son troppo spesso // Seccan la Corte, ed il Sovrano stesso.“ (II/9), eine Kritik, die so unvermittelt klingt, dass man der Meinung sein könnte, sie wäre Castis eigene, persönliche Auffassung.

Schneider zugegen waren, verwundert es nicht, dass Casti Bozzones „Kostüm“ durch das Fehlen von anderen Stoffen rechtfertigte. Castis Hinweis, der des Italienischen nicht mächtige Zensor hätte nicht wissen können, dass im toskanischen das Epitheton „equestro“ in Verbindung mit „finimento“ immer „di Cavallo“ und nicht „di Cavaliere“ bedeuten würde, wirkt in diesem Zusammenhang angriffslustig, zynisch und sarkastisch und keineswegs deeskalierend.¹⁵

Abschließend sollen noch zwei weitere Passagen angesprochen werden. Die erste dieser Textstellen ist wie des Öfteren in Castis literarischem Schaffen ein direkter Angriff auf die Priesterschaft. Bereits in seinen frühen Werken, beispielsweise in den Novellen, die teils massive Angriffe auf die Vertreter der Kirche zum einzigen Thema haben, aber auch in seinen beiden heroisch-komischen Epen geht Casti den Klerus immer wieder an, und so verwundert es nicht, dass dieser Aspekt seinen Weg auch in den *Cublai* gefunden hat. Manifestiert diese Kritik für gewöhnlich in Posega – dramaturgisch der Antagonist des Werks –, bezieht sich die kritisierte Stelle jedoch auf Lipi. In II/19 ist das Dénouement der Oper erreicht: Anstatt Lipi mit Alzima zu verheiraten und ihn anschließend auf seinen Thron zu setzen, hat Cublai seinen Vetter Timur, den der Khan von seinen Ansprüchen beraubt hatte, zu seinem Nachfolger auserkoren. Cublai ist allerdings ratlos, was er jetzt mit seinem minderbemittelten Sohn Lipi machen solle. Einmal mehr ist es Memma, die Cublai vorschlägt: „Puoi farne un bonzo“. Zwar waren Bonzen ursprünglich Angehörige der tibetisch-buddhistischen Priesterkaste, die Semantik des Wortes wurde aber im Laufe der Jahrhunderte in Europa erweitert, so dass das Wort Bonze im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch einen bigotten Priester bezeichnen konnte.¹⁶ Casti monierte in seinem Brief, der Zensor habe nicht konsequent alle Verwendungen dieser Wörter bemängelt, sondern das Wort von den insgesamt neun Verwendungen des Wortes „bonzo“ im Verlauf des Librettos nur in der erwähnten Passage beanstandet, die anderen acht Mal allerdings nicht, obwohl das Wort immer gleich bleibe, die gleiche Bedeutung habe und auch immer im gleichen Zusammenhang verwendet würde. Beispielsweise folgt nur wenige Zeilen nach dem oben beanstandeten Vers im Ensemblequartett von Memma, Bozzone, Orcano und

¹⁵ Brief L1(P2), fol. 202^v–202^r.

¹⁶ Einführend siehe z.B. den Art. „Bonze“, in: Hermann Paul u.a. (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen: Niemeyer 2016, S. 139. Der Art. „Bonze“, in: Friedrich Kluge (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin u.a.: De Gruyter 2019 [Reprint], S. 91, weist hingegen auf die Bedeutungsänderung des Worts im deutschen Sprachgebrauch ab Wieland hin, die auch Georg Oswald: *Christoph Martin Wieland: „Koxkox und Kikequetzel, eine mexikanische Geschichte*, Diplomarbeit Universität Wien 2018, S. 16, behandelt.

Cublai eine Verwendung des Worts „bonzo“, in welcher Cublai von dem deutschen Ehepaar nahegelegt wird, die Überantwortung seines Sohnes an die Kirche zu überlegen („il bonzo farà“) und das dieses Mal akzeptiert oder übersehen wurde. Casti bemängelte darum zu Recht, diese „diversità e inconsistenza di trattamento“ wäre „incomprensibile, e misterioso, e bramerci d’esser su di ciò istruito con acconcia, e convincente spiegazione dalla cortesia dell’intelligente Censore“. Das gleiche, so bekräftigt Casti seine Argumentation, gelte im Übrigen auch für das Wort „rango“, welches auf das gesamte Stück verteilt insgesamt zehn Mal Verwendung findet, und das der Zensor zwei Mal beanstandet und acht Mal nicht kritisiert habe.¹⁷

Die letzte Stelle, auf die kurz Bezug genommen werden soll, ist oben ebenfalls schon einmal besprochen worden, nämlich jene Passage, in welcher Lipi Alzima erklärt, er habe kein Interesse an ihr, und wenn sie Kinder wolle, so könne sie diese selber machen („Per me figli non farò, // Perchè è contro la virtù, // Se li vuoi, fattigli tu.“) (I/19). Dies ist in erster Linie ein Angriff auf die *Virtù*, auf die moralischen Vorstellungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die von Hägelin ebenfalls ausführlich behandelt wurden. So verwundert es nicht, dass auch der anonyme Zensor die Aufforderung zum Ehebruch – und nichts anderes stellt Lipis Aussage letztlich dar – zurückgewiesen hat.

Die Diskussion um die Zensurbestimmungen, die Casti und Salieri hätten erfüllen müssen, um für die Oper den Stempel „admittitur“ zu erhalten, kann letzten Endes nicht abschließend bewertet werden, da über die Ebene der politischen Implikationen keinerlei Dokumente erhalten sind. Im Gegensatz zu anderen Werken bietet der Brief allerdings eine umfangreiche Einsicht in das Arbeiten der Wiener Bücher-Censurs-Commissions zur Zeit Hägelins und eröffnet interessante Perspektiven in Bezug auf die Theaterzensurforschung im ausgehenden 18. Jahrhundert, die weiter zu verfolgen und zu vertiefen ein Forschungsdesiderat für die gesamte Theaterwissenschaft darstellt.

¹⁷ F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 208^r–208^v.

8.4 DIE ARBEITSWEISE EINES LIBRETTISTEN IM SPÄTEN 18. JAHRHUNDERT: ZUM SKIZZENMATERIAL UND DEN VIER LIBRETTOMANUSKRIPTEN

Aus der äußerst bemerkenswerten Quellenlage des *Cublai* lassen sich Rückschlüsse auf die Arbeitsweise eines Theaterdichters, insbesondere auf den Prozess der Konzeptionierung, Skizzierung und Entstehung eines Operntextbuchs, im ausgehenden 18. Jahrhundert ziehen. Die überlieferten Primärquellen umfassen Salieris Partituraautographen und Castis vier handschriftliche Libretti, die teilweise leicht voneinander abweichen und zum Teil mit autographen Anmerkungen, Erweiterungen, Strichen oder Ersetzungen ergänzt sind, sowie das in den Manuskripten P2 und F enthaltende Skizzenmaterial verschiedener Szenen. Anhand dieser fünf unterschiedlichen Versionen des Texts und der Szenenentwürfe kann der Versuch unternommen werden, eine Entstehungsreihenfolge der vier Libretti zu skizzieren; überdies soll aufgrund des umfangreichen Quellenmaterials die Frage geklärt werden, welches Libretto dem von Salieri vertonten Text am nächsten ist und ob dieses mit einer potentiell identifizierbaren letzten Fassung des Dichters übereinstimmt.

Den Fundus der Sekundärquellen bilden der bereits ausführlich diskutierte Brief von Casti an den Kaiser bezüglich der von der Wiener Theaterzensur geforderten Änderungen, die *Osservazioni sopra l'opera del Cublai*, das *Argomento del Dramma intitolato il Cublai dell'Abate Casti Poeta Cesareo* sowie Castis Briefwechsel, der aber wenig Rückschluss auf die konkrete Arbeitsweise ermöglicht, sondern nur auf Detailfragen insbesondere der zeitlichen Reihenfolge der Entstehung eingeht.¹

Ein interessantes Dokument bezüglich der grundsätzlichen Konzeption des Werks bietet der sog. Zensurbrief, in welchem Casti das Handlungsgerüst des zweiten Akts beschreibt.² Der zweite Akt setzt sich demnach aus drei Haupthandlungssträngen zusammen, von denen der letzte Punkt kausal als auch temporal vom ersten abhängt und die Casti wie folgt aufschlüsselt:

¹ Zur Situation, zur Beschreibung und den allfälligen Quellenangaben der Quellen zum *Cublai*, *gran kan de' Tartari* sei auf die einleitenden Bemerkungen in Kapitel 8, S. 482–486, verwiesen.

² Eine ähnliche thematische Aufschlüsselung des ersten Akts ist hingegen nicht überliefert.

„Il secondo atto è composto di tre principali incidenti, e sono

Pmo	Il discredito in cui Posega procura di porre Memma, Cublai e tutta la sua Reggia ad Alzima per irritarla, e inimicarla, contro di Memma, indurla a partir da Cambalù, e in tal guisa frastornare secondo gli ambizioni suoi fini, ed impedire il Matrimonio fra Lei, e Lipi.
2do	Le pretensioni di rango formate dalle Tartare Donne che per capricciosa insinuazione di Memma sono state destinate a figurar come Dame in quella fantastica Corte.
3zo	L'espulsione di Posega dalla Reggia ordinata da Cublai a suggerimento della med.ma Memma, unitamente allo slontanamento di Lipi da Corte destinato per ordine dello stesso Cublai a divenir Bonzo nel Tibet.“ ³

Diese drei Handlungsstränge des zweiten Akts verteilen sich ungleichmäßig auf die 19 Szenen und sind ineinander verwoben. Casti teilte sie dabei nicht auf drei große, zusammenhängende und aufeinanderfolgende Blöcke auf, sondern schuf dramaturgisch übereinstimmend mit den Regeln der italienischen Oper eine abwechslungsreiche Aktstruktur, in der diese drei Stränge sinnvoll miteinander verknüpft sind.

Der erste Handlungsstrang um Posegas Ränke beginnt in II/2, als Posega abseits des Gesprächs zwischen Memma und Bozzone mithört (und missversteht), dass Memma Timur „liebe“. Er beschließt, dies gegen die „vil donnicciuola“ (II/2) einzusetzen und erklärt in der nächsten Szene seine Absicht, die beiden gegeneinander auszuspielen (II/3). Der Lama berichtet Alzima von Memmas angeblicher Zuneigung für Timur (II/3), die Alzima durch eine Liebesverbindung mit Timur den Thron streitig machen wolle, und versucht daraufhin, ihr Lipi als Ehemann anzupreisen, um ihren Status und Anspruch auf den Thron zu wahren. Einige Szenen später (II/10) eskaliert die Situation, als Memma zufällig Alzima begegnet und diese ihrem Ärger Ausdruck verleiht. Memma versucht nun, Alzima davon zu überzeugen, sie liebe Timur nicht als Mann, sondern seine Tugend, sein edles Gemüt und seine Verdienste. Nachdem Timur und Bozzone in der nächsten Szene (II/11) auf Alzima eingegangen sind, erkennt Bozzone, dass Posega sein Spiel mit Alzima treibt und schafft es endgültig, die bengalische Prinzessin zu beruhigen, dass Memma Timur nicht auf die Art und Weise wie sie (Alzima) liebe (II/12), woraufhin Alzima sich entschließt, wieder offen zu ihren Empfindungen Timur gegenüber zu stehen (II/13). Endgültig gelöst wird der Konflikt allerdings erst im Finale (II/18), als Cublai Timur und Alzima einander verspricht und Timur die Thronfolge anträgt.

³ Brief L2(P2), fol. 207^r.

Der zweite Handlungsstrang, der von Casti dem zweiten Akt zugeordnet wurde, also die Darstellung der tartarischen Frauen als Höflinge, fällt vielmehr in den ersten als in den zweiten Akt. Während Memma in I/8 nach der Szenenbeschreibung mit einigen anderen Damen die Galabekleidung der Damen schneidert und Bozzone im Laufe der Szene immer wieder über ihre Pläne berichtet, werden die tartarischen Frauen und ihre Darstellung als europäische Hofdamen im zweiten Akt im Gegensatz zum ersten Akt nur sehr kurz erwähnt. In einem der komischen Höhepunkte der Oper, im Quartett „Dritti, Ranghi“ (II/9), versucht Cublai, seinem Hofzeremonienmeister den Hals umzudrehen, während sich Memma, Bozzone und der Verfolgte bemühen, ihn davon abzuhalten. Nach dem Grund seiner Raserei gefragt bestätigt Cublai, der davon überzeugt ist, dass Memma für die „pretensioni impertinenti, e sciocche di grado, e rango“ (II/9) verantwortlich sei, folgende Ursache:

CUB Color ch'elette fur Dame di Corte
 Pretendon rango a parte, ed'io non altro
 Feci ch'esor l'istanza lor.
 (*Cublai, gran kan de' Tartari, II/9*)

Mehr Verweise auf den zweiten Handlungsblock sind im Verlauf des zweiten Akts nicht vorhanden, und auch im Finale des zweiten Akts wird nicht auf den Ball Bezug genommen. Der anwesende Chor wird hier lediglich als „gente di Cublai“ bezeichnet und es kommt im Gegensatz zum ersten Aktfinale zu keinen Ballhandlungen mit den „tartare scimiotte“. Hieraus folgen zwei Vermutungen: Auf der einen Seite könnte Casti schlicht verwechselt haben, dass der Block bereits im ersten Akt abgehandelt worden ist, auf der anderen Seite könnte der Überblick doch aus einer frühen Entwurfsphase stammen, in der die Auseinandersetzung mit den tartarischen „Hofdamen“ noch für den zweiten Akt beabsichtigt war.

Der dritte Handlungsbogen beginnt in II/9, als Memma, wie von Casti beschrieben, Cublai vorschlägt, die Thronreihenfolge zu verändern, Alzima mit Timur zu verheiraten und Posega mit Lipi zusammen in ein Kloster zu verbannen (II/9). Orcano fällt daraufhin die Aufgabe zu, Posega und Lipi diese Nachricht zu überbringen (II/15), was von Posega natürlich alles andere als freudig aufgenommen wird. Für die vierzehnte und fünfzehnte Szene des zweiten Akts verlangt das Libretto einen Bühnenbildwechsel, Lipis Gemächer, in welchen hier die Handlung stattfindet, bilden das zweite Bild des Akts. II/14 beinhaltet eine weitere Charakterisierung des schwachsinnigen Lipi, der einen Hampelmann namens Zuccamaluc als Soldat ins Feld führen will und von Posega dafür belächelt wird. In der

nächsten Szene überbringt Orcano Cublais Anordnung, die aufgrund der nur wenige Zeilen langen vierzehnten Szene, deren Inhalt fast irrelevant zu sein scheint, vor dem Hintergrund des neuen Bühnenbilds ein wesentlich stärkeres dramaturgisches Gewicht erhält. Der Handlungsbogen wird im Finale abgeschlossen, als Cublai erst Timur offiziell vor allen Anwesenden zu seinem Nachfolger erklärt und mit Alzima verlobt (II/18) und anschließend seinen Sohn Lipi und den „impostor“ Posega in ein Kloster verbannt (II/19).

Für den ersten Akt ist eine solche systematische Darstellung des Autors nicht überliefert. Auch wenn Casti diese inhaltlich-schematische Einteilung erst in seinem Zensurbrief festgehalten hat, ist es doch nicht unwahrscheinlich, dass er ein solches Schema bereits zu Beginn seiner Planungen vom *Cublai* verfasst hat, um die Hauptkonflikte zu präzisieren und daraus anhand der dramaturgischen Notwendigkeiten der italienischen Oper die Szenen auszuarbeiten und zu versifizieren.

Von diesem Schritt sind ebenfalls Zeugnisse überliefert, nämlich die autographen Skizzen und Szenenentwürfe, die sich im Zusammenhang des zweiten Pariser Manuskripts und des Florentiner Manuskripts finden.⁴ Diese Skizzen umfassen mehrere Arien, Rezitative und teilweise ganze Szenen, die ihren Weg jedoch nur bedingt in das Libretto gefunden haben. Bei vielen Skizzen, vor allem bei denjenigen, die in der Pariser Nationalbibliothek im Manuskript Fonds Italien 1625 überliefert sind, sind Szenennummern enthalten. Die einzige vollständige Szenenskizze ist Bozzones Rezitativ „Son scene con costor“ und seine anschließende Arie „Della lor sorte nemica“ (I/9 bzw. I/12), welche in allen vier Versionen (P1, P2, B: I/9 und F: I/12) enthalten ist. Der sich über die vier Blätter fol. 228^v, 228^r, 229^v und 229^r erstreckende Entwurf ist nicht zusammenhängend, vielmehr sind Arie und Rezitativ in der Reihenfolge vertauscht – fol. 228^r beinhaltet den ersten Teil der Arie, fol. 228^v den zweiten Teil, fol. 229^r den ersten Teil des Rezitativs und letztlich fol. 229^v den zweiten Teil – dies entspricht der entgegengesetzten Reihenfolge sowohl der Librettomanuskripte als auch des Partiturotographs, wobei hier vermutlich von einem Sortierungsfehler auszugehen sein dürfte.

Aus dieser Skizze werden einige Aspekte von Castis Arbeitsweise deutlich. Erstens hat Casti offenbar ohne großartige Änderungen das Rezitativ fast durchgängig in einem Stück durchgeschrieben, nur in einzelnen Zeilen (14, 15, 19 und 21) sind einzelne Wörter durchgestrichen, wonach das Rezitativ wie in der Partitur fortgeführt wird. Einschränkend

⁴ Das Bologneser Manuskript entgegen enthält auf fol. 89^r eine lediglich handschriftliche Alternative für Timurs Arie in Szene I/14 in der gleichen Schrift des Kopisten des vorangegangenen Librettotexts. Siehe Tabelle 8.3.

kann natürlich nicht ausgeschlossen werden, dass Casti im ersten Schritt einzelne Notizen und Entwürfe geschrieben haben könnte und die Skizze einen späten Arbeitsstand darstellt, den er beispielsweise an Salieri nach Paris geschickt haben könnte. Zweitens wird durch diese Skizze deutlich, dass Casti sie als Ersatz für die ursprüngliche Version geschrieben haben muss. Der Text des Szenenentwurfs ist bis auf wenige, im dritten Schritt zu diskutierenden Änderungen in beiden Pariser Libretti sowie dem Bologna-Libretto enthalten und letztlich auch von Salieri im ersten Akt in der neunten Szene vertont worden. Im Florentiner Manuskript jedoch weicht die Szene ab circa der Hälfte des Rezitativs vollständig von den anderen Versionen ab, auch die Arie ist eine gänzlich andere, nämlich „Io non parlo al pregiudizio“⁵ anstatt „Della lor sorte nemica“. Dies wird besonders interessant durch die Stellung der Szene im ersten Akt, die nämlich nicht auf die neunte, sondern auf die zwölfte Szene fällt. Der Entwurf wurde zuerst mit „Atto primo Scena XII“ nummeriert, die Szenennummer ist jedoch durchgestrichen worden und durch die Ziffer IX ersetzt worden, entspricht also letztlich der Position der Szene, wie sie durch die Vertonung in der Partitur schließlich fixiert wurde. Drittens ist die Skizze der Arie, in der lediglich die sechzehnte Zeile gestrichen wurde, wonach die Arie fortgesetzt wird, nachträglich durch eine weitere Strophe ergänzt worden. Neben der ursprünglich letzten Strophe befindet sich hinter der letzten Zeile ein Kreuz, das als Platzhalter für eine weitere Strophe dient, die dort eingefügt werden sollte. Diese Strophe erscheint nur in den Pariser Manuskripten P1, P2 und in der Partitur, nicht aber in B, und ohnehin nicht in F, da die Szene dort gänzlich anders gefasst ist.

Die vier Zeilen zwischen der ursprünglich letzten Zeile der letzten Strophe und der angehängten, einzuschiebenden Strophe auf fol. 228^v sind hingegen sehr unleserlich verfasst und lassen sich nur schwer bis gar nicht erkennen, so dass keine bis wenig Rückschlüsse auf Metrik und Inhalt gezogen werden können. Die einzige halbwegs erkennbare Zeile, vermutlich „So qualche mal viaggio“, deutet auf einen settenario-Rhythmus hin, wohingegen der Beginn und das Ende der Arie im ottonario-Versmaß verfasst sind. Dies spricht gegen die Position der Zeilen in der Arie.

⁵ Dieser Text von Bozzones Arie „Io non parlo al pregiudizio“ ist in B Bestandteil der Szene I/8 (für Aufbau der Szene und Position der Arie in der Szene siehe Tabelle 8.9 bzw. auch Tabelle 8.11).

Spemurque sine periculis illius
 rationibus, hoc magis notat in tempore
 alioque, alla fortis, et tunc in me
 duna, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Quibus, et quibus, et tunc, et tunc, et tunc
 gello, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 puer, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 in qua, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 non, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Quibus, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Simul, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 du, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc

...
 ...
 ...

Sulla loro sorte, non me
 Quia, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 ma, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 non, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Come, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Appetere, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 ma, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 di, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Alibi, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Alibi, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Alibi, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Che, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Conuen, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Caperna, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 et, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 Ho, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc
 he, et tunc, et tunc, et tunc, et tunc



Abbildung 8.1: Cublai, gran kan de' Tartari. Skizzenmaterial im Manuskript P2
 (F-Pn Fonds Italien 1625 fol. 227^v–228^r)

	Manuskript F (I/12)	Manuskript B (I/9)	Autographe Skizze (442) (I/9) (Fonds Italien 1625 fol. 228 ^v -229 ^v)	Manuskripte P1, P2, B & Partitur (I/9)
1	Son scene con costor, son proprio scene	Son scene con costor, son proprio scene	Son scene con costor, son proprio scene.	Son scene con costor, son proprio scene
2	A veder quella diavola di Memma,	A veder quella diavola di Memma,	A veder quella diavola di Memma	A veder quella diavola di Memma,
3	La moglie d'un plebeo, un forestiero	La moglie d'un plebeo, d'un forestiero	La moglie d'un plebeo, d'un forestiero.	La moglie d'un plebeo, d'un forestiero
4	Con uom si formidabile e si fiero	Con uom si formidabile, si fiero	Con uom si formidabile, e si fiero	Con uom si formidabile, si fiero
5	Col gran Can! Can dei Cani!	Col gran Can! Can dei Cani!	Co Gran Can, can de cani	Col gran Can! Can dei Cani!
6	Venir spesso alle mani	Venir spesso alle mani,	Venir spesso alle mani	Venir spesso alle mani,
7	Far baruffe, e schiamazzo!	Far baruffe, e schiamazzo!	Far baruffa, e schiamazzo,	Far baruffe, e schiamazzo!
8	Io rido come un pazzo.	Io rido come un pazzo.	Io rido come un pazzo.	Io rido come un pazzo.
9	Lo so ben io che certi umor bisbetici	Ma quell che importa poi	Ma quel, che importa poi	Ma quell che importa poi
10	Pretendon che si debba	È, che queste son scene utili a noi.	È che queste son scene utili a noi.	È, che queste son scene utili a noi.
11	Sempre aver sulla moglie aperti gli occhi	Se m'avesse la zingara predetto	Se m'avesse la Zingara predetto	Se m'avesse la zingara predetto
12	Acciochè niun la guarda e niun la tocchi.	Che un di sorte frai i Tartari avrei fatta,	Che un di sorte fra i Tartari avrei fatta	Che un di sorte frai i Tartari avrei fatta,
13	Bubbole! Anch'io so fare i fatti miei:	Detto le avrei: va là, che tu sei matta.	Detto lo avrei: va là, che tu sei matta.	Detto le avrei: va là, che tu sei matta.
14	Non dico già che avrei	Or diamo retta a qualche Pater Patriae	Or ~~diass~~ diamo retta a qualche Pater Patria	Or diamo retta a qualche Pater Patriae
15	La complacenza istessa	Che in tuono decisive	~~Che~~ che in tuono decisivo	Che in tuono decisive
16	Per qualche sguaiatello	Ci predica esser cosa utile e savia	Ci predica esser cosa utile, e savia	Ci predica esser cosa utile e savia
17	Zerbin senza danar, senza cervello;	Di star tranquillamente ove si nacque,	Di star tranquillamente, ove si nacque	Di star tranquillamente ove si nacque,
18	No: ma per un gran Can, per un Cublai,	Piuttosto che ir pel mondo	Che è pazzia d' Piuttosto che d'ir pel mondo	Piuttosto che ir pel mondo
19	Che pui fare e che fa la mia fortuna	Facendo il vagabondo	Facendo il vagabondo:	Facendo il vagabondo
20	Non sarebbe in politica	Come se condannati	Come se condannati	Come se condannati
21	In solenne proposito	Fossero eternamente	Fossero eternamente	Fossero eternamente
22	Il mostrar gelosia a proposito?	A star nel luogo stesso	A star nel ~~leg~~ luogo istesso	A star nel luogo stesso
23		Si gli uomin che le donne,	Si gli uomin, che le donne	Si gli uomin che le donne,
24		A guisa di pilastri e di colonne.	Non men a guisa di priastri [sic], e di colonne	A guisa di pilastri e di colonne.
25		Bubbole! e qual profitto avrei fatt'io,	Bubbole! E qual profitto avrei fatt'io	Bubbole! e qual profitto avrei fatt'io,
26		Se fossi ognor rimasto	Se fossi ognor rimasto	Se fossi ognor rimasto
27		Nella mia patria, senza uscirne mai?	Nella mia patria, senza uscirne mai?	Nella mia patria, senza uscirne mai?
28		Pochino in fede mia, pochino assai.	Pochino in fede mia, pochino assai.	Pochino in fede mia, pochino assai.

1	Io non parlo al pregiudizio	Della lor sorte nemica	Della lor sorte nemica	Della lor sorte nemica
2	che per tutto trova vizio	Tutti s'odono lagnar;	Tutto s'odono lagnar.	Tutti s'odono lagnar;
3	che di tutto fa il censor.	Ma se vuolsi averla amica,	Ma chi vuolsi aver amica	Ma se vuolsi averla amica,
4	Parlo all'uomo razionale,	Non si dee con indolenza,	Non si dee con indolenza	Non si dee con indolenza,
5	parlo all'uom del ben, del male,	Come fa la gente sciocca,	Come fa la gente sciocca	Come fa la gente sciocca,
6	savio e giusto apprezzator:	Aspettar, che cada in bocca.	Aspettar, che cada in bocca.	Aspettar, che cada in bocca.
7	Mettiam caso che vi sia	Ma cercarla ov'è apparanza	Ma cercarla, ov'è apparenza	Ma cercarla ov'è apparanza
8	Chi, lasciando star mia moglie,	Di poterla ritrovar.	Di poterla ritrovar.	Di poterla ritrovar.
9	mi perseguita, mi toglie	Altri in pace, ed altri in guerra,	Altri in pace, ed altri in guerra,	Altri in pace, ed altri in guerra,
10	il danar, la roba mia,	Altri in seno della terra,	Altri in seno della terra,	Altri in seno della terra,
11	e m'inquieta e insidia ognor.	Altri cercarla sul mar.	Altri cercarla sul mar.	Altri cercarla sul mar.
12	V'è, all'opposto, qualcun altro	Che se poi si trova al fine,	Che se poi si trova al fine	Che se poi si trova al fine,
13	che ama un po' la mia consorte;	Convien prenderla pel crine,	Convien prenderlo pel crine	Convien prenderla pel crine,
14	fa per l'altro la mia sorte,	E saperne profittar.	E saperne profittar.	E saperne profittar.
15	uom di pace e di buon cor.	Io per me da cima a fondo	Io per me da cima in fondo	Io per me da cima a fondo
16	Dite or voi, ch'io nulla dico,	L'ho cercata ognor pel mondo	~~Volete cercarla pel mondo:~~	L'ho cercata ognor pel mondo
17	qual de' due, qual è l'amico,	Sono andato ognor studiando	L'ho cercata in tutto il mondo.	Sono andato ognor studiando
18	chi dee credersi il miglior?	Ed il come, il dove, e il quando,	Sono andato ognor studiando	Ed il come, il dove, e il quando,
19	Chiunque ama il vero,	Qui la trovo nè di mano	Ed il come, e il dove, e il quando;	Qui la trovo nè di mano
20	sincero - dirà:	Me la lascio più scappar.	Qui la trovo, ma di mano	Me la lascio più scappar.
21	Bozzone - ha ragione,	A nessun fo torto o danno,	Me la faccio più scappar.	A nessun fo torto o danno,
22	e sa - quel che fa.	Che se poi lingue malediche	A nessun fo torto, o danno: x	Quanto a Memma, scherza, ciarla,
23		Chiacchierar di me vorranno,	Che sa poi lingue malediche	Ma riguardo a certi fasti
24		Io li lascio chiacchierar.	Chiacchierar di me vorranno	Non consiglio a stuzzicarla,
25			Io li lascio chiacchierar.	È mia moglie, e tanto basti
26				Che se poi lingue malediche
27				Chiacchierar di me vorranno,
28				Io li lascio chiacchierar.
29			Nel primo caso	
30			-----mal proposto	
31			So qualche mal viaggio	
32			xxxxxxxxxxxx	
33			Xxxxxxxxxxxxx	
34			x -----danno	
35			Quanto a Memma, scherza, ciarla,	
36			Ma riguardo a certi fasti	
37			Non consiglio a sfuggirla [sic]	
			È mia moglie, e tanto basti.	

Tabelle 8.6: *Cublai, gran kan de' Tartari.*
Vergleich der Szene I/9 bzw. I/12 (Rezitativ und Arie des Bozzone)

Die zweite Skizze, deren Inhalt den Weg ins Libretto gefunden hat, ist die letzte Skizze im Anhang des Florentiner Manuskripts und entspricht dem zweiten Teil von Orcanos Arie „M’inganno se vedo“ (II/5), der im Gegensatz zum ersten, in senari piani gehaltenen Teil durch einen settenario piano-Rhythmus geprägt ist. Das vorangehende Rezitativ fehlt bis auf die letzte Zeile, mit der Casti wie in den anderen Skizzen auch die jeweiligen Entwürfe beginnt, die aber im Libretto beziehungsweise der Partitur nicht enthalten ist. Darüber hinaus steht ohnehin zu vermuten, dass der Entwurf einen frühen Arbeitsstand repräsentiert, da die Arie, die mit dem Zweizeiler um die „superba carica // di gran cerimonier“ spielt, mit insgesamt acht Strophen deutlich mehr Text als der Entwurf hat. Die dem Florentiner Manuskript angehängte Skizze ist im Florentiner Libretto zudem (noch) nicht enthalten, sie findet sich hingegen in den Bologneser und Pariser Manuskripten sowie in der Partitur. Die Skizze umfasst nur drei Strophen, die mit der vierten, sechsten und siebten Strophe des Librettos korrelieren. Während die vierte und siebte Strophe in der Skizze und im Libretto komplett übereinstimmen, weicht die sechste Strophe leicht ab; Casti hat hier zwei Zeilen miteinander vertauscht und eine weitere eingefügt.

Die Arienskizzen von Bozzone und von Orcano sind im Florentiner Libretto nicht enthalten und stellen vermutlich Arbeitsstände zwischen der Florentiner Manuskript und den sehr wahrscheinlich später entstandenen Manuskripten dar. Die beiden Entwürfe sind damit geeignet, bereits vor dem direkten Vergleich der unterschiedlichen Textversionen Licht in die Entstehungsreihenfolge der Librettoversionen zu bringen, so dass schon zu diesem Zeitpunkt die Hypothese aufgestellt werden kann, dass es sich beim Florentiner Libretto um die erste Version, die Urfassung des Werks, handeln könnte.

Atto Primo I. V. 15.
Scena XV

42

Orc: — o se m' inganno.

Passar quasi di felici ai se
Che con allegri amici
La libertà, la pace
Io mi potea goder.
~~Imbro~~
~~Imbro~~ Speri di ben felice
Per la mia mala sorte
Poscia mi trassi a corte
Titoli, e gradi ottenni
Introduitor Viventi,
E gran Cerimonier.
La pace allor per lei,
La libertà disparve,
Vacanti agli occhi miei
Si dispar le larve:
E subentro alla gioja
La noja, e il disgiacer.

Abbildung 8.4: Cublai, gran kan de' Tartari. Autographe Skizze der Szene I/15
im Manuskript F (I-Fn 1116 fol. 42^v)

Skizze I-Fn 1116 fol. 42 ^r (I/15)	F (II/5), B (II/5), P1 (II/6), P2 (II/6) Partitur II/5
	1 M'inganno se vedo, Se ascolto m'inganno, Se parlo, se credo, Se agisco, se penso, Per me tutt'è inganno: M'inganna ogni senso, M'inganna il pensier. 2 E intanto bel bello D'idee nel cervello Mi formo un pasticcio, Confondo, ed impiccio Il falso col ver. 3 E dove sei andato Mio stato primier? 4 1 Passar quei dì felici 2 Che con allegri amici 3 La libertà, la pace 4 Io mi potea goder; 5 6 2 1 Ombra di ben fallace 2 Per la mia mala sorte 3 Poscia mi trasse a Corte; 4 Titoli e gradi ottenni 5 Introdutor divenni, 6 E gran cerimonier. 3 La pace allor perdei La libertà disparve: D'avanti agli occhi miei Si dissipar le larve, E subentrò alla gioja La noja, e il dispiacer. 7 1 E non avea la carica 2 Di gran Cerimonier. 6 1 Ombra di ben fallace 2 Per la mia mala sorte 3 Poscia mi trasse a Corte; 4 Introdutor divenni, 5 Titoli e gradi ottenni, 6 E la superba carica 7 Di gran cerimonier. 7 La pace allor perdei, La libertà disparve: D'avanti agli occhi miei Si dissipar le larve, E subentrò alla gioja La noja, e il dispiacer. 8 Con la superba carica Di gran cerimonier.

Tabelle 8.7: *Cublai, gran kan de' Tartari.*

Vergleich der Skizze I-Fn 1116 fol. 42^r (I/15) und der Endfassung der Arie des Orcano: „M'inganno se vedo“ (II/5 bzw. II/6)

Eine weitere, sich ebenfalls im Fonds Italien befindende sehr kurze Skizze – metrisch umfasst sie nur eine einzelne Zeile, die im Quartett in I/12 von Orcano, Alzima, Posega und Lipi ausgetauscht werden soll – gibt weiteren Aufschluss über die Entstehungsreihenfolge der vier Librettomanuskripte. Casti beschreibt hier seine Alternative für Lipis einzelnen Vers „colpa per me non ho“ im Quartett der Szene 12 im ersten Akt:

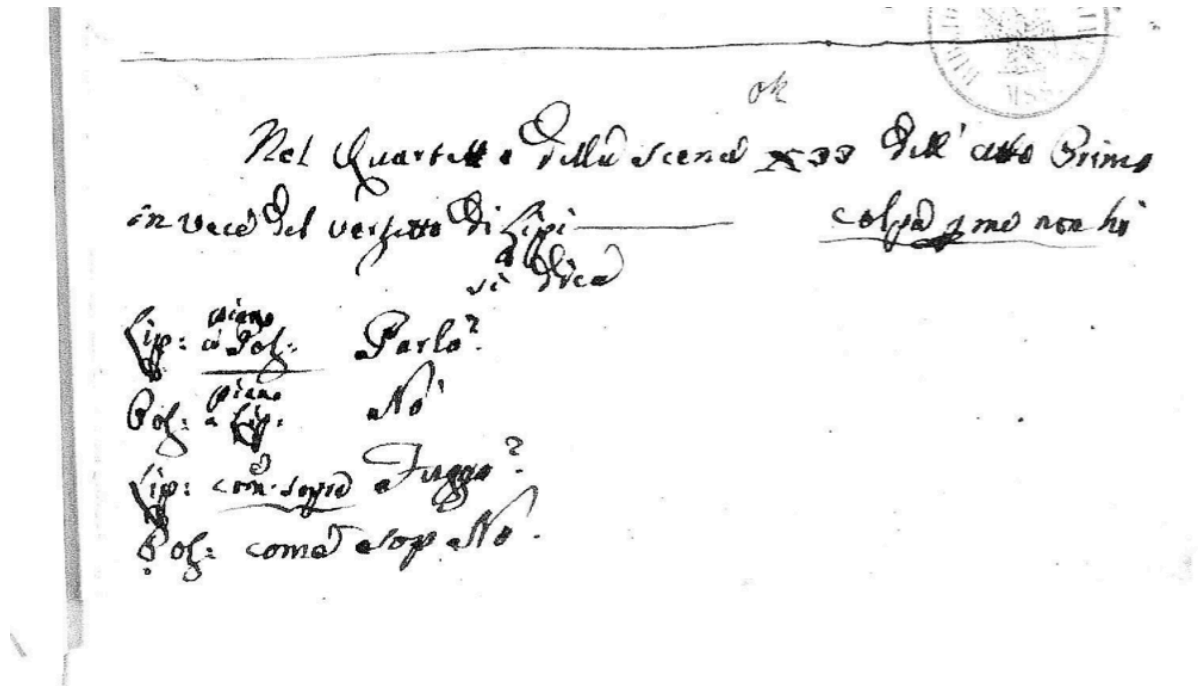


Abbildung 8.5: *Cublai, gran kan de' Tartari.*

Autographie Skizze im Manuskript P2 (F-Pn Fonds Italien fol. 230^r)

Dieses Quartett ist in abweichender Ausarbeitung in allen vier Manuskripten enthalten. Die offenbar erste Version ist die des Florentiner Manuskripts, in welchem die Szene von Alzima, Orcano, Posega und Lipi, bestehend aus Rezitativ und anschließendem Quartett, allerdings bereits auf I/10 fällt. Durch die Gegenüberstellung der vier Versionen wird deutlich, dass die zitierte Änderung erst in den Pariser Manuskripten erscheint; erst hier ist die Zeile „colpa per me non ho“ durch das Frage-Antwort-Spiel zwischen Lipi und Posega ersetzt. Auch der Wegfall der Zeilen 18 bis 20 schon ab dem Bologneser Manuskript lässt den Schluss zu, dass es sich beim Florentiner Manuskript um die erste Version handeln dürfte; diese Zeilen sind in allen anderen Manuskripten sowie in der Partitur nicht mehr enthalten. Auch die Änderung der Zeilen 14 und 15 ist als Indiz zur Unterstützung dieser

These geeignet. Der Austausch der Zeile 29 sowie der Strich und die teilweise Ersetzung der Zeilen 5 bis 10 lassen den Schluss zu, dass zumindest für diese Szene die Reihenfolge Florenz-Bologna-Paris gelten dürfte.

Zwar existieren noch andere Skizzen, die ihren Weg zum Großteil aber nicht in eines der Libretti gefunden haben – so zum Beispiel die für Memma intendierte Arie „Chi stupido, e maligno“, in der Memma versucht, Alzima von der ausschließlich freundschaftlichen Bewunderung Timur gegenüber zu überzeugen, die vermutlich als Alternative für Memmas Arie „Ascolta, figlia cara“ (II/8) gedacht war, oder die ebenfalls für Memma vorgesehene Arie „Il giudizio a dire il vero“, die im ersten Akt hätte Verwendung finden sollen, aber weder in einem der Manuskripte noch in der Partitur zu finden ist. Diese weiteren Skizzen sind allerdings nicht geeignet, Licht auf die Frage der Entstehungsreihenfolge zu werfen. Wie aus dem Librettoauszug und der Tabelle 8.8 zum Quartett in I/12 deutlich wird, lohnt hingegen ein Blick auf die vier Textfassungen, durch deren Vergleich in der Folge weitere Indizien deduziert werden können.

Das Florentiner Manuskript enthält auf der Rückseite des Titelblatts eine Notiz in einer sich vom restlichen Manuskript unterscheidenden Tinte und einer zusätzlichen autographen Anmerkung von Casti, die Rückschlüsse über die Entstehungsreihenfolge der vier Manuskripte zulassen:

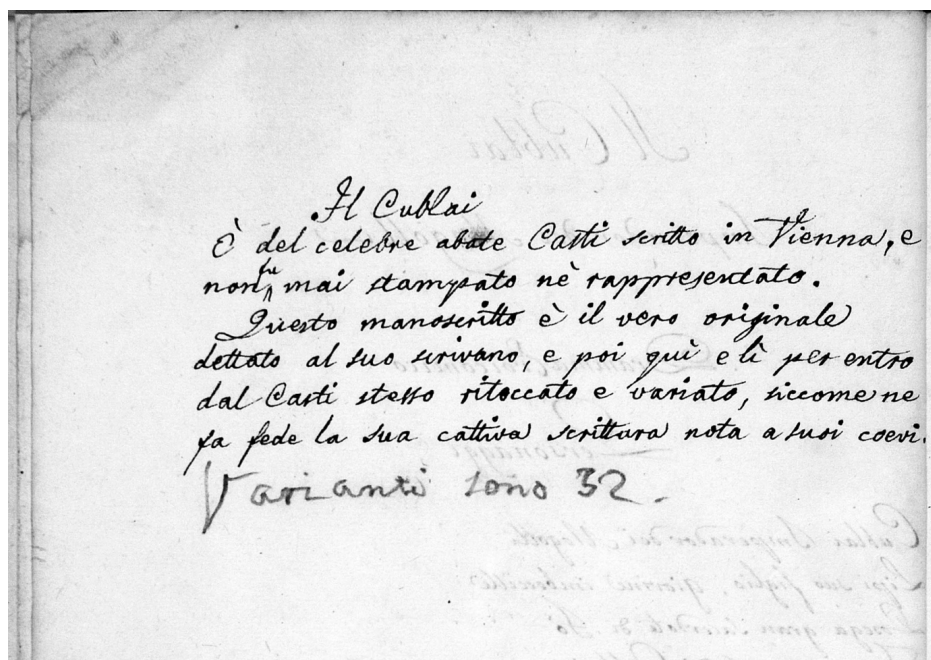


Abbildung 8.6: Notizen im Manuskript F (I-Fn Ms.Palatino 1116, fol. 1^v)

Die Bemerkung „Varianti sono 32“ hat Casti mit Bleistift unter die von einem Unbekannten verfasste Notiz gesetzt, wobei nicht klar ist, welches Referenzobjekt hier intendiert ist, also auf welche vorhergehende Version sich diese Notiz bezieht; die von Casti angefügten autographen Änderungen entsprechen jedenfalls nicht exakt 32 Varianten. Dieser Vermerk bezüglich des „vero originale“ ist das bisher aussagekräftigste Indiz, dass das Florentiner Libretto tatsächlich die Urfassung des Librettos darstellen könnte; einen klaren, eindeutigen Beweis stellt die Anmerkung jedoch nicht dar, nicht zuletzt, da nicht eindeutig zu klären ist, unter welchen Umständen sie hinzugefügt wurde.

Auch der Umfang des Librettos, beispielsweise quantifizierbar an der Szenenanzahl, kann als Indikator für die Entstehungsreihenfolge herangezogen werden. Alle vier Manuskripte spielen in insgesamt sieben Bühnenbildern, wobei durchgängig jeweils vier auf den ersten und drei auf den zweiten Akt fallen. Das Florentiner Manuskript kommt mit den wenigsten Szenen aus, nämlich mit jeweils sechzehn im ersten und weiteren sechzehn im zweiten Akt. Die Bologneser Version ist hingegen schon ein wenig umfangreicher; hier zählt der erste Akt achtzehn und der zweite sechzehn Szenen. Die beiden Pariser Versionen kommen auf neunzehn Szenen im ersten und achtzehn Bilder im zweiten Akt, was sogar die Szenenanzahl der Partitur übertrifft, in der die den Pariser Libretti entsprechenden Szenen zwölf und dreizehn in eine Szene zusammengeführt wurden, so dass das Finale des zweiten Akts, das nicht wie in den Libretti B, P1 und P2 in weitere vier Szenen unterteilt wurde, bereits in Szene 14 und nicht erst in Szene 15 beginnt.

Das Florentiner Manuskript weicht zudem in mehreren Rezitativen, Arien und Ensembles vom Rest der Libretti und von der Partitur ab, dennoch ist größte Teil des Florentiner Librettos ebenfalls in den anderen Versionen enthalten und der Inhalt über weite Strecken des Librettos fast identisch. In den drei anderen Manuskripten – also B, P1 und P2 – und der Partitur wirkt sich die unterschiedliche Szenenanzahl hingegen nicht grundsätzlich auf den Inhalt aus, sondern hat auf der Ebene der Szenenorganisation lediglich strukturell Gründe. Es stimmen also nicht alle Szenen in allen Manuskripten überein, teilweise sind zwei Szenen in eine zusammengezogen oder eine Szene in zwei separate Szenen aufgeteilt worden. Zudem sind im ersten Akt einige Szenenblöcke vertauscht worden. Im Florentiner Manuskript zeigt das zweite Bild – Szenen I/8 bis I/12 – noch Lipis Gemächer, worauf als drittes Bild in den Szenen I/13 bis I/15 Memmas Gemächer folgen. Diese zwei Bilder sind in den anderen drei Manuskripten vertauscht, auf Memmas folgen hier Lipis Gemächer.

	Manuskript F (I/10)		Manuskript B (I/11)	
1	ORC	Al figlio di Cublai	ORC	Al figlio di Cublai
2		Vien la sua sposa		Vien la sua sposa
3		Che ai Regni di Catai		Che ai Regni di Catai
4		Dal Gange si portò.		Dal Gange si portò.
5	ALZ	Perchè non parla ei prima?	ALZ	Perchè non parla ei prima?
6	ORC	Sarà lusinga vana.	ORC	Sarà lusinga vana.
7	POS	V'è che alterigia insana!	POS	V'è che alterigia insana!
8	LIP	Eppur non mi dispiace.	LIP	Eppur non mi dispiace.
9	ALZ	E ancor mi guarda e tace.	ALZ	E ancor mi guarda e tace.
10	ORC	E' timidetto un po'.	ORC	E' timidetto un po'.
11	LIP	Non mi dispiace niente.	LIP	Non mi dispiace niente.
12	ORC(?)	Bada che FO ti sente.	POS	Bada che FO ti sente.
13	ALZ	Chi è quel ch'è seco?	ALZ	Chi è quel ch'è seco?
14	ORC	E' un Bonzo.	ORC	E' un Bonzo
15		Niente stordito, o gonzo.		Finto, stordito, e gonzo.
16	LIP	Posega.	LIP	Posega, che bel mostro!
17	POS	Che?	POS	E' per lo peggio nostro.
18	LIP	Permetti,		
19		Che qui vicin s'aspetti,		
20		Acciò non stiasi in piede.		
21	POS	Bada che FO ti vede.		
22	ALZ	Cosa fra lor borbottano?	ALZ	Cosa fra lor borbottano?
23	ORC	Chi indovinar sel può?	ORC	Chi indovinar sel può?
24	ALZ	Son stanca omai d'attendere,	ALZ	Son stanca omai d'attendere,
25		E più soffrir non vo'.		E più soffrir non vo'.
26	ORC	Prevedo qualche imbroglio.	ORC	Prevedo qualche imbroglio.
27	ALZ	Favella, o altrove io vo.	ALZ	Favella, o altrove io vo.
28	POS	Che folle ardir! Che orgoglio!	POS	Che folle ardir! Che orgoglio!
29	LIP	Colpa per me non ho.	LIP	Colpa per me non ho.
30				
31				
32				
33	ALZ	Di tanto affronto al soglio	ALZ	Di tanto affronto al soglio
34		A querelarmi andrò.		A querelarmi andrò.
35	TUTTI	Il mio pensier confuso	TUTTI	Il mio pensier confuso
36		Fra varii dubbi ondeggia.		Fra varii dubbi ondeggia.
37		Non so che dir mi deggia,		Non so che dir mi deggia,
38		Che deggia far non so.		Che deggia far non so.

Tabelle 8.8: *Cublai, gran kan de' Tartari.*

Vergleich des Quartetts von Orcano, Alzima, Posega & Lipi „Al figlio di Cublai“
(I/10 (F), I/11 (B) bzw. I/12 (P1/P2)) in den vier verschiedenen Manuskripten

	Manuskript P1 (I/12)		Manuskript P2 (I/12)	
1	ORC	Al figlio di Cublai	ORC	Al figlio di Cublai
2		Vien la sua sposa Alzima		Vien la sua sposa Alzima
3		Che ai Regni di Catai		Che ai Regni di Catai
4		Dal Gange si portò.		Dal Gange si portò.
5	ALZ	E ancor non men che prima	ALZ	E ancor non men che prima
6		Colui mi guarda, e tace.		Colui mi guarda, e tace.
7				
8	LIP	Eppur non mi dispiace.	LIP	Eppur non mi dispiace.
9				
10	ORC	E' vergognoso un po'.		
11	LIP	Non mi dispiace niente.	LIP	Non mi dispiace niente.
12	POS	Bada che FO ti sente.	POS	Bada che FO ti sente.
13	ALZ	Chi è quel ch'è seco?	ALZ	Chi è quel ch'è seco?
14	ORC	E' un Bonzo.	ORC	E' un Bonzo.
15		Finto, stordito, e gonzo.		Finto, stordito, e gonzo.
16	LIP	Posega, che bel mostro!	LIP	Posega, che bel mostro!
17	POS	E' per lo peggio nostro.	POS	E' per lo peggio nostro.
18				
19				
20				
21				
22	ALZ	Cosa fra lor borbottano?	ALZ	Cosa fra lor borbottano?
23	ORC	Chi indovinar sel può?	ORC	Chi indovinar sel può?
24	ALZ	Son stanca omai d'attendere,	ALZ	Son stanca omai d'attendere,
25		Più soffrir non vo'.		Più soffrir non vo'.
26	ORC	Prevedo qualche imbroglio.	ORC	Prevedo qualche imbroglio.
27	ALZ	Favella, o altrove io vo.	ALZ	Favella, o altrove io vo.
28	POS	Che folle ardir! Che orgoglio!	POS	Che folle ardir! Che orgoglio!
29	LIP	Parlo?	LIP	Parlo?
30	POS	No.	POS	No.
31	LIP	Fuggo?	LIP	Fuggo?
32	POS	No.	POS	No.
33	ALZ	Di tanto affronto al soglio	ALZ	Di tanto affronto al soglio
34		A querelarmi andrò.		A querelarmi andrò.
35	TUTTI	Il mio pensier confuso	TUTTI	Il mio pensier confuso
36		Fra varii dubbi ondeggia.		Fra varii dubbi ondeggia.
37		Non so che dir mi deggia,		Non so che dir mi deggia,
38		Che deggia far non so.		Che deggia far non so.

Tabelle 8.8 (Fortsetzung)

Manuskript F		Manuskript B	Manuskripte P1, P2 & Partitur	
I/8	2. Bild: Rezitativ: Posega	I/10	3. Bild: Rezitativ: Posega Cavatina von Lipi: „Cavallo, cavallo“ Rezitativ: Posega, Lipi Duett von Posega & Lipi: „Non ti fidar di femmine“ Rezitativ: Posega, Lipi	I/10 3. Bild: Rezitativ: Posega
I/9	Cavatina von Lipi: „Cavallo, cavallo“ Rezitativ: Posega, Lipi Duett von Posega & Lipi: „Non ti fidar di femmine“ Rezitativ: Posega, Lipi			I/11 Cavatina von Lipi: „Cavallo, cavallo“ Rezitativ: Posega, Lipi Duett von Posega & Lipi: „Non ti fidar di femmine“ Rezitativ: Posega, Lipi
I/10	Rezitativ: Alzima, Orcano, Posega, Lipi Quartett von Alzima, Orcano, Posega & Lipi: „Al figlio di Cublai“	I/11	Rezitativ: Alzima, Orcano, Posega, Lipi Quartett von Alzima, Orcano, Posega & Lipi: „Al figlio di Cublai“	I/12 Rezitativ: Alzima, Orcano, Posega, Lipi Quartett von Alzima, Orcano, Posega, Lipi: „Al figlio di Cublai“
I/11	3. Bild: Cavatina von Memma: „Più dell'argento“ Rezitativ: Memma, Bozzone Arioso von Memma: „Spesso s'accresce“ Rezitativ: Memma, Bozzone Arioso von Memma: „Amor da piccolo“ Rezitativ: Memma, Bozzone Arioso von Memma: „Lungi la speme“ Rezitativ: Memma, Bozzone Terzett von Memma, Bozzone & Cublai: „Olà Cublai, scuotiti omai“ Rezitativ: Memma, Bozzone Cublai Terzett von Memma, Bozzone & Cublai: „Non vuoi la barba?“	I/8	2. Bild: Cavatina von Memma: „Più dell'argento“ Rezitativ: Memma, Bozzone [Fortsetzung der Cavatina von Memma: „Lungi la speme“; in die Arie ist ein kurzes Rezitativ (Memma, Bozzone) integriert] Terzett von Memma, Bozzone & Cublai: „Olà Cublai, scuotiti omai“ Rezitativ: Memma, Bozzone, Cublai Duett von Memma & Cublai: „Con tuon si feroce“ Arie von Bozzone: Io non parlo al pregiudizio Rezitativ: Memma, Bozzone Cublai Terzett von Memma, Bozzone & Cublai: „Non vuoi la barba?“	I/8 2. Bild: Cavatina von Memma: „Più dell'argento“ Rezitativ: Memma, Bozzone [Fortsetzung der Cavatina von Memma: „Lungi la speme“; in die Arie ist ein kurzes Rezitativ (Memma, Bozzone) integriert] Terzett von Memma, Bozzone & Cublai: „Olà Cublai, scuotiti omai“ Rezitativ: Memma, Bozzone, Cublai Duett von Memma & Cublai: „Col tuon si feroce“ Rezitativ: Memma, Bozzone Cublai Terzett von Memma, Bozzone & Cublai: Non vuoi la barba?
I/12	Rezitativ: Bozzone Arie von Bozzone: Io non parlo al pregiudizio	I/9	Rezitativ: Bozzone Arie von Bozzone: Della lor sorte nemica	I/9 Rezitativ: Bozzone Arie von Bozzone: Della lor sorte nemica

Tabelle 8.9: Cublai, gran kan de' Tartari. Librettomanuskriptvergleich des zweiten und dritten Bilds des ersten Akts

Die Anzahl der Arien ändert sich hingegen nur marginal, das Florentiner und Bologneser Manuskript enthalten jeweils 17 Arien, die Pariser Manuskripte und die Partitur jeweils 16 Arien. Hat Bozzone im Florentiner Manuskript noch mit insgesamt vier Soloarien, von denen eine in der Partitur als Cavatina ausgewiesen ist, die größte Anzahl an Soloauftritten zu bewältigen, sind im Bologneser Manuskript und in den Pariser Manuskripten nur noch drei Arien. Dahingegen wird Orcano eine Arie mehr zugeschrieben. Die Arienverteilung ist damit fast gleichmäßig: Auf Orcano und auf Bozzone fallen in den Pariser Manuskripten drei Arien (I/4, II/6 und II/15 respektive I/7, I/9 und II/12). Jeweils zwei Arien sind für Alzima (I/14, I/15), Timur (I/13, II/1), Memma (die Cavatina I/8, II/8) und Posega (I/2, II/3) vorgesehen. Cublai und sein Sohn Lipi haben allerdings nur eine Arie (die Arie I/3 respektive die Cavatina I/11) zu singen. Dies widerspricht den in Kapitel 2.1.3 diskutierten musikdramaturgischen Gepflogenheiten der Zeit, die (Solo-) Arien nach der Rollen- bzw. Sänger*innenhierarchie zu verteilen. Geht man davon aus, dass das Florentiner Manuskript dem Vermerk auf der Rückseite des Titelblatts entsprechend die Ursprungsversion darstellt, so erscheint die geänderte Reihenfolge der Bühnenbilder im ersten Akt in einem neuen Licht. Auf das erste Bild, nämlich Cublais Thronsaal, in welchem der Konflikt zunächst exponiert wird, folgt im Florentiner Manuskript in I/8 das zweite Bild in Lipis Gemächern, das sich über zwei Szenen erstreckt und in welchem Posega versucht, seinen Einfluss auf Lipi auszuüben, damit sich Cublais schwachsinniger Sohn gegen die Hochzeit mit Alzima stelle und er langfristig seine Kontrolle über den Thronfolger nicht verliere. Die Szene I/9 (F) des Florentiner Manuskripts greift auf die Allgemeinplätze der Misogynie und Frauenverachtung zurück, die in der italienischen Oper des Settecento immer wieder Platz zur Entfaltung finden, und endet mit dem Duett „Non ti fidar di femmine“. Diese beiden Szenen sind im Bologna-Manuskript zu einer Szene zusammengezogen (I/10) und in den beiden Pariser Versionen und in der Partitur wieder voneinander getrennt (I/10 und I/11); der Vergleich des Inhalts der besagten Szene(n) und der weiteren Szenen der Bilder 2 und 3 deutet jedoch darauf hin, dass diese Kombination und anschließende Trennung nur optischer Natur sind. Die nächste Szene des Florentiner Manuskripts bringt Alzima und Orcano zu Posega und Lipi auf die Bühne. Nach einem Rezitativ, das im Bologneser Manuskript und den beiden Pariser Manuskripten maßgeblich vom Florentiner Manuskript abweicht, folgt das Quartett „Al figlio di Cublai“, das im Zusammenhang mit dem eingefügten Skizzeneinzeiler bereits diskutiert wurde.

Nach dem Quartett wechselt das Bühnenbild zu Memmas Gemächern, dieses Bild ist im Florentiner Manuskript das dritte, in den anderen drei Manuskripten jedoch das zweite.

Hat Memmas Eröffnungscavatina „Più dell’argento“ in den italienischen Manuskripten noch vier zweizeilige Strophen im quinario-Versmaß, die mit einem weiteren Zweizeiler – einer Art Refrain, das als Allegro das bisherige, besser zur Cavatina passende Andantino aufbricht – beschlossen werden, so weisen die Pariser Manuskripte die doppelte Länge auf; nach den vier Strophen mit dem abschließenden Zweizeiler folgen vier weitere zweizeilige Strophen, auf die eben jener Zweizeiler erneut erscheint, der abschließend vom auftretenden Bozzone endgültig ins Komische verzerrt wird:

Manuskript F & B		Manuskripte P1, P2 & Partitur	
MEM	Più dell’argento, E più dell’or, Vale il contend D’un lieto cor. Luci che ognor cercano Sorte miglior, Se non la trovano E’ colpa lor. Là rà là: m’empia il petto la gioja, E la noja rimanga di fuor.	MEM	Più dell’argento, E più dell’or, Vale il contend D’un lieto cor. Luci che ognor cercano Sorte miglior, Se non la trovano E’ colpa lor. Là rà là: m’empia il petto la gioja, E la noja rimanga di fuor. Spesso s’accresce Il buon umor. Se vi mesce Un po’ d’amor. Amor da piccolo Diverte ognor. Ma guai se lasciassi Prender rigor. Là rà là: m’empia il petto la gioja, E la noja rimanga di fuor. BOZ Là rà là, se la moglie è una noja S’ella è in gioja la noja è minor.

Tabelle 8.10: *Cublai, gran kan de’ Tartari.*

Vergleich der beiden Fassungen der Arie der Memma: „Più dell’argento“

In allen vier Fassungen schließt an Memmas Eröffnungscavatina ein längeres Rezitativ an, in welchem sich Memma und Bozzone über tagesaktuelle Dinge und den bevorstehenden Ball austauschen und danach auf den betrunkenen und schnarchenden Cublai zu sprechen kommen. Insbesondere das Bologneser Manuskript weicht an etlichen Stellen vom wahrscheinlich vorher entstandenen Florentiner Manuskript ab, so hat Casti beispielsweise in der achten Szene des ersten Akts die vom Zensor kritisierten und ebenfalls in den beiden Pariser Manuskripten enthaltenen Zeilen „Oh sì... Eroi... // Cotesti eroi mi fan ridere assai“ durch den ähnlichen, aber weniger aggressiven Passus „Oh sì, sì, Eroi, gli Eroi... // So ben

io qual son“ ersetzt. Im Gegensatz zu den anderen Versionen sind in die Florentiner Fassung mehrere ariose Einschübe im Rezitativ eingearbeitet, in welchem Memma und Bozzone im gleichen Versrhythmus und teilweise sogar wortgleich ihre Eingangscavatina aufgreifen, auch der zehnsilbige Refrain wird hier wiederholt. Die ariosen Einschübe sind in weitere rezitativische Verse eingebettet, die ebenfalls nicht in den anderen Versionen enthalten sind.

Im Anschluss an dieses „ariose Intermezzo“ laufen die vier Rezitativ-Versionen wieder weitestgehend parallel weiter, wobei auch hier erneut einige Abweichungen zwischen F und B sowie zwischen F und P1/P2 auffallen. Nach nur wenigen Zeilen beginnt allerdings bereits das Terzett „Olà Cublai! Scuotiti omai“, in welchem Memma – gegen Cublais offensichtlichen Widerstand und von Bozzone kommentiert – versucht, den „Can de’ Cani“, der offenbar gerade seinen Vollrausch ausschläft, wieder aufzuwecken. Bis auf wenige Ausnahmen rein oberflächlicher Natur stimmt dieses Aktionsensemble in allen Textfassungen überein.

Auf das Terzett folgt ein Rezitativ, in welchem sich die drei Anwesenden um des lieben Friedens willen auf einen Themenwechsel einigen und sich nun über die junge Braut Alzima, ihr Eintreffen am Hofe und ihren unglücklichen Status als Verlobte des schwachsinnigen Lipi unterhalten. Das Florentiner Manuskript wurde in der zweiten Hälfte dieses rezitativischen Abschnitts von Casti mit lateralen Anmerkungen bezüglich Regieanweisungen oder großzügig auszutauschenden Rezitativzeilen versehen, die in den drei anderen Manuskripten deckungsgleich vom Kopisten in den Text aufgenommen und ausgeschrieben wurden. An dieser Stelle des Librettos bieten Castis Anmerkungen einen eindeutigen Beweis für die Entstehungsreihenfolge und lassen unmissverständlich erkennen, dass es sich hier, übereinstimmend mit der Anmerkung auf der Rückseite des Titelblatts des Florentiner Manuskripts, tatsächlich um die erste Fassung handelt.

Manuskript F	Manuskript B	Manuskript P1, P2 & Partitur
MEM Con quel tuo ceffo burbero, e feroce E chi vuoi tu che ardisce Svelarti il ver? BOZ Fra noi i più gran sovrani Son affabili, umani: odon di tutti Le rimostranze, i prieghi E in tal guisa apprendendo il giusto, e il vero Si vendon atti a governar l'impero. A ognun però le qualità son note Di Timur tuo nipote.	MEM Con tuon sì feroce, con guardo sì atroce, Con quella figura Che mette paura, Coi burberi tuoi Modacci cattivi, Con cui tutti accogli, Che sembra tu vogli Mangiarteli vivi, Pretender tu puoi Da un labbro sincero Il vero ascoltar? CUB Che bel complimento Mi sento a sfilar! Ài altre insolenze Ancor a sparar? MEM Le mie conseguenze Or voglio applicar. D'Europa i sovrani Benéfici, umani, Ascoltan clementi I prieghi, i lamenti; Sollevano spesso Il merito oppresso; 'An dolci maniere, Ch'è proprio un piacere: Gl'imita, e sarai Più grande e più buon. CUB Da niuno Cublai Non prende lezion. MEM Non v'è da far niente Con questo mammon. CUB Ciò vede, ciò sente, E tace Bozzon? BOZ Io più non m'impaccio Di vostre question, Né il giudice faccio Fra moglie e padron.	MEM Col tuon sì feroce con guardo sì atroce Con quella figura Che mette paura, Coi burberi tuoi Modacci cattivi Con cui tutti accogli Che sembra che vogli Mangiarteli vivi Pretender tu puoi Da un labbro sincero Il vero ascoltar? CUB <i>(da se)</i> Che bel complimento Mi sento a sfilar/infilzar! Hai altre insolenze Ancor a sparar? MEM Le mie conseguenze Or voglio applicar. D'Europa i Sovrani Benefici umani Ascoltan clementi I prieghi, i lamenti Sollevano spesso Il merito oppresso Han dolci maniere, Che è proprio un piacere Gl'imita, e sarai Più grande e più buon CUB Da niun Cublai Non prende lezion. BOZ <i>(con approvar che fa sentir l'ironia.)</i> Savissimamente. MEM Non v'è da far niente Con questo mammon.
	BOZ Io non parlo a pregiudizio, Che per tutto trova vizio, Chi di tutto da il censor. Parlo all'uom nazionale Parlo all'uom del ben del male, Savio, e giusto apprezzator. Mettiam caso che vi sia Chi non cura di mia moglie, Ma mi tribola, mi toglie Il danar, la roba mia; O m'inganna, e insidia ognor: V'è all'opposto qualcun altro Cui non spiace mia consorte, Fo per altro la mia sorte Senza offesa dell'onor. Dite or Voi, ch'io nulla dico, Qual de' due, qual è l'amico Che dee credersi il miglior? Eh Chiunque ama il vero Sincero dirà Bozzone ha ragione E sa quel che fa.	

Tabelle 8.11: *Cublai, gran kan de' Tartari.*

Vom Rezitativ „Con quel tuo ceffo burbero, e feroce“ zum Terzett „Col tuon sì feroce“ (I/8)

In den drei anderen und folglich späteren Fassungen hat Casti im Laufe des Bearbeitungsprozesses in die Rezitativpassage eine weitere Nummer eingefügt, die als Duett „Col tuon sì feroce“ zwischen Memma und Cublai beginnt, welches sich sukzessive in ein Terzett verwandelt und ausschließlich im Bologneser Manuskript mit einem weiteren Vierzeiler von Bozzone und dem Arientext „Io non parlo al pregiudizio“⁷ beschlossen wird, der von Casti für die Pariser Libretti und die Partitur allerdings wieder gestrichen wurde. Offenbar hat Casti diese Passage also für das Bologneser Manuskript stark erweitert und in ein Ensemble ausgebaut, das im Anschluss für die Pariser Versionen, vielleicht auf Wunsch Salieris oder der Arienverteilung zuliebe, wieder gekürzt wurde. Aufschlussreich ist die Bezeichnung Cavatina, die Salieri in der Partitur Memmas Abschnitt „Le mie conseguenze // Or voglio applicar“ hinzugefügt hat. Vermutlich ist Salieri unklar gewesen, als welchen Typ von Nummer – Arie oder Cavatina oder Duett oder Terzett – er diesen Textabschnitt klassifizieren sollte. Für diese Nummer hat Casti einige Rezitativzeilen gekürzt, so dass in den drei anderen Versionen insgesamt vier Zeilen der Florentiner Fassung fehlen. Im Anschluss an diese Passage setzt sich das Rezitativ fort, das sich zwischen der Florentiner und den anderen Versionen leicht unterscheidet; so sind hier wieder einige Zeilen getauscht, gestrichen oder ergänzt worden. Für die inhaltliche Konzeption des Abschnitts, der sich hauptsächlich um die „conclusionone“, also den Ablauf des Balls zu Ehren des Empfangs der indischen Prinzessin Alzima als Verlobte von Cublais Sohn am selbigen Abend dreht, hat dies aber keinerlei Auswirkung. Nachdem sich Memma gegen Cublai durchgesetzt hat und dieser ihr zusagen musste, nicht nur seinen Bart anlässlich des Balls abzurasierern, sondern auch ein Gesetz zu erlassen, das allen Männern das Tragen ihres Barts verbietet, schließt die achte Szene mit dem Terzett „Non vuoi la barba“, das in allen Versionen übereinstimmt.

Abgesehen von der Klärung der Frage nach der Entstehungsreihenfolge ist diese Szene ein hervorragendes Beispiel für Castis Konstruktion einzelner Szenen, die nicht nur eine Nummer enthalten, sondern sich aus oftmals mehreren, teils nur kürzeren, teils längeren und elaborierteren Arien, Duetten oder Ensembles zusammensetzen, die miteinander durch Rezitative verbunden sind.⁸ Dabei fällt der Aktion in den Nummern weitaus größeres Gewicht als in Nummern aus typischen italienischen Nummernopern zu, wie beispielsweise

⁷ Die Verse dieser Arie „Io non parlo al pregiudizio“ stammen ursprünglich aus Bozzones Soloszene, die sich an diese Szene anschließt (siehe I/12 in F). In der äquivalenten Szene I/9 im Manuskript B fehlen die Zeilen jedoch und sind gegen die Arie „Della lor sorte nemica“ ausgetauscht worden, die sich über die beiden Pariser Manuskripte bis in die Partitur zieht und von der in F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 228^r–229^v auch eine autographe Version existiert.

⁸ Siehe Tabelle 8.9.

das erste Terzett in I/8 zeigt. Gerade diese Szene macht deutlich, wie weit sich Casti von eben jenem musikdramatischen Stil seines Vorgängers Metastasio entfernt hat: Wären die Rezitative in dieser Szene durchgängig orchesterbegleitet ausgesetzt, so könnte man zu Recht von einer Vorform der durchkomponierten Oper sprechen. Dies unterstreicht auch die literarische Qualität des Werks und zeigt Castis Selbstverständnis seiner Arbeit gegenüber, da es durch diese Arbeitsweise schwierig wird, einzelne Nummern in solch komplexen Szenengebilden auszutauschen oder einzelne Passagen zu ändern, um die Oper an Aufführungsbedingungen anderer Bühnen und deren Ensembles anzupassen. Das Drama eroicomico *Cublai, gran kan de' Tartari* (1786–1788) erinnert damit stark an Salieris zeitgleich entstandenen Werke *Tarare* (1787) und *Axur, Re d'Ormus* (1788) die als wegweisend für die Auflösung der Nummernoper gelten.⁹ Die sich anschließende Soloszene Bozzones ist bereits im Zusammenhang mit dem Zensurbrief und Castis Entwürfen ausführlich diskutiert worden; ruft man sich die Ergebnisse dieser Erörterung nochmals vor Augen – das Florentiner Manuskript unterscheidet sich im zweiten Teil des Rezitativs und der sich anschließenden Arie vollständig von den drei anderen Manuskripten und der Partitur – kann man konstatieren, dass auch diese Szene Aufschluss über die Entstehungsreihenfolge gibt; vermutlich hat Casti die Szene ändern wollen, deren Entwürfe überliefert sind.

Wie die vier Manuskripte und das überlieferte Skizzenmaterial zeigen, hat Casti den Librettotext mehrfach überarbeitet. Nachdem nach der Diskussion des Quellenmaterials alles darauf hinweist, dass das Manuskript F die zeitlich erste Fassung darstellt, ist es folgerichtig anzunehmen, dass die anderen drei Manuskripte erst später entstanden sind. Es ist möglich, dass das Bologneser Manuskript kein Zwischenschritt zwischen dem Florentiner Manuskript und den Pariser Manuskripten ist, sondern dass es gleichermaßen einen zweiten Endstand darstellt, der allerdings nicht vertont wurde. Dennoch erscheint eine solche Annahme als nicht sonderlich realistisch, da die Änderungen der Pariser Manuskripte in Teilen auf dem Stand des Bologneser Manuskripts aufbauen. Vermutlich hat Casti ausgehend vom Florentiner Manuskript, an dessen Rand sich bereits autographe Ausbesserungen finden, sowie den separaten autographen Szenenskizzen die Bologneser Version erarbeitet, bevor er die nicht wesentlich abweichenden Pariser Fassungen schrieb,

⁹ Andreas Hoebler: *Antonio Salieris Opéra Tarare und die Umarbeitung in die Opera tragicomica Axur, Rè d'Ormus. Parallelität und Divergenz zweier Bühnenwerke*, Tönning: Der andere Verlag 2006, S. 438. Es ist zu vermuten, dass Casti sich am Axur orientiert hat oder zumindest von dem Werk beeinflusst war. Zum einen hat er wohl das Le couronnement de Tarare verfasst, zum anderen geht er in seinen Osservazioni sopra l'opera del Cublai (F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 116^r–120^v) am Rande auf Axur ein.

die die Grundlage für die Vertonung bildeten und mit dieser bis auf minimale Abweichungen¹⁰ übereinstimmen. Aufgrund der Jahreszahlangabe 1794 und des Verweises auf Castis Position als Poeta cesareo, die dieser zwischen 1792 und 1796 innehatte, handelt es sich bei beiden Pariser Fassungen um Kopistenabschriften, die erst nach Beendigung der Partitur entstanden sind. Warum in diesem Fall die Arie „Fra i barbari sospetti“ nicht im Text enthalten ist, ist eine Frage, deren Klärung ein weiteres Forschungsdesiderat darstellt. Allein schon durch die Angaben der Jahreszahl und Castis Funktion des Poeta cesareo wird deutlich, dass es sich bei den Pariser Versionen tatsächlich um die zeitlich als letzte entstandenen Exemplare handeln dürfte. Da ähnliche Daten im Zusammenhang mit den anderen beiden Versionen fehlen, die aber dem Arbeitsstand entsprechend beide vor der circa 1788 beendeten Partitur entstanden sein dürften, ist davon auszugehen, dass sie beide vor oder um 1788 geschrieben wurden.

In beiden Pariser Manuskripten ist folgender Hinweis enthalten: „La musica è stata dal primo Imperial Maestro di Capella Antonio Salieri, con molto studio ed assidua applicazione di concerto col Poeta lungamente discussa, ragionata, modellata, e costantemente sostenuta sul genere del Dramma, e sul carattere dei Personaggi.“¹¹ Casti hat sich also offenbar auch intensiv um die spätere Gestaltung der musikalischen Ausführung bemüht und diese gemeinsam mit Salieri entwickelt und der Gattung des Dramas angepasst. Ob Salieri hingegen auch ähnlich intensiv an der Entstehung des Librettos beteiligt gewesen ist, ist hinsichtlich der verschiedenen Versionen zwar wahrscheinlich, eine endgültige Beurteilung darüber müsste jedoch eine fortführende Quellenarbeit zeigen.

¹⁰ Die wesentlichste Änderung ist das Ersetzen von Alzimas Arie „Finché nel seno ascondere“, die in allen vier Manuskripten steht, durch die Koloratur- und Bravourarie „Fra i barbari sospetti“ (II/13).

¹¹ Diese Information findet sich am Ende (f. 59^r) des *Argomento del Dramma intitolata il Cublai dell'Abate Casti Poeta Cesareo* (F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 52^r–115^v); als einzelne Seite ist dieser Hinweis hingegen in F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 134^v enthalten.

TEIL V:
SCHLUSS

„Come toccava a me sopra intendere all'edizione di tutti i drammi che in quel teatro rappresentavansi, così fui quasi il primo ad aver in mano il Re Teodoro, che tal era il titolo della sua opera. Non ebbi pazienza d'andar a casa per leggerla. Entrai in una bottega di Caffè, e la lessi due volte dal principio alla fine. Non vi mancava purità di lingua; non vaghezza di stile, non grazia e armonia di verso, non Sali, non eleganza, non brio: le arie erano bellissime: i pezzi concertati deliziosi; i finali molto poetici; eppure il dramma non era nè caldo, nè interessante, nè comico, nè teatrale. L'azione era languida; i caratteri insipidi; la catastrofe inverisimile, e quasi tragica; le parti insomma erano ottime, ma il tutto era un mostro.“¹

Lorenzo Da Ponte in seinen Memoiren retrospektiv festgehaltenes Urteil zum *Il Teodoro in Venezia* seines Konkurrenten Giambattista Casti zeichnet ein differenziertes Bild eines Librettos, das sicherlich als eines der wichtigsten und einflussreichsten Wiener Drammi eroicomici bezeichnet werden darf. Ähnlich differenziert hat die vorliegende Arbeit den Versuch unternommen, das Phänomen des Wiener Drama eroicomico einer systematischen Untersuchung und Bewertung zu unterziehen. Im Zentrum stand dabei durchgängig die bereits im Titel formulierte Frage, ob es sich beim Drama eroicomico tatsächlich um ein „genere affatto nuovo“ handele, und dann, davon ausgehend, wie es sich in den Kontext und die historische Entwicklung der italienischen Oper vor allem in Wien einordnen lässt. Am Ende der Untersuchungen angekommen lässt sich schließlich feststellen, dass eine abschließende Antwort auf diese Frage ebenso vielschichtig wie das Wiener Drama eroicomico selbst ist.

Diese Forschungsfrage, aber auch die Komplexität der Quellsituation der einzelnen Werke und der Oper als einer Kunstform, die sich erst durch die Synthese ihrer einzelnen komplementären Bestandteile zu einem großen Ganzen formt, führte zu verschiedenen Untersuchungsansätzen, die für sich genommen vielfältige und teilweise auch interdisziplinär orientierte Perspektiven auf die 14 Werke des Wiener Drama eroicomico eröffnen. Vor einer abschließenden Bewertung des Phänomens des Wiener Drama eroicomico sollen

¹ Lorenzo Da Ponte: *Memorie di Lorenzo Da Ponte in tre volumi, scritte da esso*, Bd. 1, New York: Gray & Bunce 1829, S. 54–55.

die Ergebnisse dieser einzelnen Ausführungen kurz subsumiert und dann in einen Zusammenhang gebracht werden.

Eine der wesentlichsten Einwände in Bezug auf die Frage, ob es sich beim Wiener *Dramma eroicomico* tatsächlich um ein singuläres und distinktes „genere affatto nuovo“ handeln könnte, ergibt sich in diesem Zusammenhang aus der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Begriff bzw. Konzept der Gattung. Die einleitende Diskussion gattungspoetologischer Theorien und Kritiken hat aufgezeigt, wie problematisch es sein kann, die 14 Werke als einen in sich geschlossenen, historisch einheitlichen und in seiner Gesamtheit eindeutig von anderen Opern abgrenzbaren Werkkorpus zu beschreiben. Dies hatte notwendigerweise zur Folge, den Fokus der Auseinandersetzung mit dem Wiener *Dramma eroicomico* weniger auf das Erzählen einer (konstruierten) Gattungsgeschichte als vielmehr auf die Untersuchung von spezifischen Charakteristika der einzelnen Werke zu legen. Um aus den Ergebnissen einer solchen Herangehensweise aber überhaupt einen Erkenntnisgewinn ziehen zu können, müssen diese für sich genommen wenig aussagekräftigen Charakteristika in einen größeren Zusammenhang gestellt und vor diesem Hintergrund kontextualisiert und bewertet werden. Und auch wenn die Gattungsbezeichnung durchaus bestimmte Erwartungen beim Rezipienten weckt, bedeutet dies weder, dass dieselbe Bezeichnung bei unterschiedlichen Werken zwangsweise immer die gleichen oder zumindest ähnliche Eigenschaften impliziert, noch dass sich diese im historischen Rückblick nicht auch verändert haben könnten.

Ein Blick auf die Entwicklung des Gattungsbegriffs in der Musikwissenschaft zeigt, dass die Gattung in diesem Zusammenhang als eine historische Dimension und nicht als eine a priori definierende, normative Systematik verstanden werden darf. Zulässig ist eine Gruppierung unterschiedlicher Einzelwerke zu einer Gattung im Sinne eines Ordnungssystems nur dann, wenn damit ein ganz spezifisches Problem gelöst werden soll. Der Gefahr dieses Ansatzes, nämlich dass das jeweilige Problem mit Blick auf die erhofften Ergebnisse konstruiert sein könnte oder zumindest so wirken würde, versucht diese Arbeit schon im zentralen Forschungsfragenkomplex zu begegnen, in der implizit mitschwingt, dass jedes einzelne *Dramma eroicomico* ganz grundsätzlich erstmal eine italienische Oper und vor diesem Hintergrund zu bewerten ist.

Um eine Einordnung des *Dramma eroicomico* zu ermöglichen, muss man sich zudem bewusst machen, dass die italienische Oper insbesondere im 18. Jahrhundert als zweiteiliges Ordnungssystem beschrieben wurde (und teilweise immer noch wird). Die beiden Teilmengen, also die komische italienische Oper, die *Opera buffa* sowie die *Opera seria*, die

tragische italienische Oper, lassen sich selbstredend in zahlreichen Aspekten voneinander unterscheiden und haben wie in den *Intermezzi per musica* und im *Dramma per musica* auch Extrempositionen ausgebildet. Im Gesamtzusammenhang ihrer historischen Entwicklung sind *Opera seria* und *Opera buffa* aber synkretische Bestandteile ein und derselben Gattung, haben sich wechselwirkend beeinflusst und können gattungsgeschichtlich folglich nicht voneinander getrennt betrachtet werden; vielmehr enthält der überwiegende Teil der italienischen Opern des Settecento unterschiedlich stark ausgeprägte Facetten sowohl der *Opera buffa* als auch der *Opera seria*. Diese Verschränkung, die sich bereits in der Oper siebzehnten Jahrhundert feststellen lässt, nahm im Laufe der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts immer weiter zu und kulminierte nicht zuletzt in den Werken des Wiener *Dramma eroico-comico*, dessen erläuterndes Adjektivkompositum nicht ohne Grund schon auf das zu erwartende Zusammenwirken von Heroik und Komik hinweist. Das Wiener *Dramma eroico-comico* fügt sich folglich in dieses System der italienischen Oper ein und kann nur dann vollständig verstanden werden, wenn man einerseits die Gegensätzlichkeit der beiden Pole *Opera buffa* und *Opera seria* mitdenkt und andererseits aber auch nicht außer Acht lässt, dass sich diese beiden Positionen im größten Teil des 18. Jahrhunderts auf unterschiedlichste Art miteinander vermischen.

Gleichzeitig kann man insbesondere das Wiener *Dramma eroico-comico* aber nur dann zu verstehen versuchen, wenn man sich dessen Verwandtschaft und ästhetische Verbindung mit dem *Poema eroico-comico* vor Augen führt. Zwar beginnt die Literaturgeschichte des heroisch-komischen Epos bereits mit der späthellenistischen *Batrachomyomachia*, zur Blüte gelangte es aber erst während der späten Renaissance und literarischen Aufklärung. Anhand einer überblicksartigen Darstellung der wichtigsten Werke – Tassonis *La secchia rapita*, Boileaus *Le Lutrin*, Popes *The Rape of the Lock* sowie Voltaires *La pucelle d'Orleans* hervor – konnte die starke Abhängigkeit des *Poema eroico-comico* vom *Poema eroico*, also dem heroischen Versepos, verdeutlicht werden. Das *Poema eroico* ist aber nicht nur der zentrale intertextuelle Bezugspunkt des *Poema eroico-comico*, sondern begründet überhaupt erst dessen Entstehung als Spezialform der Parodie im Sinne einer untergeordneten historischen Gattung. Ersichtlich wird dies bereits in der angelehnten Bezeichnung, die sich direkt auf das *Poema eroico* bezieht und dabei gleichzeitig eine komische Verzerrung desselben impliziert. Diese Komik entsteht sowohl durch die Parodie allgemeiner Elemente des *Poema eroico* – archetypische Topoi, standardisierte Situationen, sprachliche Formulierungen und metrische Eigenschaften – sowie durch die Parodie konkreter Versepen, Figuren oder Textpassagen, die in einen neuen, moderneren und vulgärerem Kontext versetzt werden. Das

Poema eroicomico kann aber nicht nur als aufklärerische Kritik am Versepos der Antike und der Renaissance interpretiert werden, sondern gleichermaßen auch als Satire zeitgenössischer Ereignisse und Persönlichkeiten und erfüllt damit letztlich auch die Funktion eines gesellschaftspolitischen Kommentars.

Die starke Verbindung des Wiener Drama eroicomico mit dem Poema eroicomico wird durch die Tatsache unterstrichen, dass insbesondere einige für Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wesentliche Librettisten heroisch-komische Versepen verfasst haben, also zu einer Zeit, als sich dessen Entwicklungsgeschichte bereits dem Ende näherte. Als weiteres Argument für diese Verbindung kann die theoretische Auseinandersetzung einiger dieser Textbuchdichter mit dem Heroisch-Komischen gewertet werden, die zum einen – parallel zum Poema eroicomico – die bewusste Parodie der „Klassiker“ und die Vermischung von hohem und niedrigem Stil unterstreichen. Eine weitere, immer wieder geforderte Eigenschaft dieser ästhetischen Auseinandersetzungen bezieht sich auf die Abbildung von der Natur der Dinge und von Wirklichkeiten, die insbesondere in Bezug auf eine realitätsnahe Darstellung und auf ein Aufbrechen der Typenhaftigkeit bzw. eine Abkehr von Schematisierungen hervorgehoben wird. Dies äußert sich paradigmatisch in der Konzeption eines Helden bzw. Herrschers, der durch die Schilderung seiner Fehlbarkeiten und seiner Charakterschwächen als Mensch erkennbar werden soll. Zwar wird dadurch wie beim Seria-Helden auch ein moralisch-belehrender Anspruch verfolgt, durch die immanente Parodie des „Vorbilds“, als dessen Gegenentwurf dieser (Anti-) Held zu bewerten ist, wird aber gleichzeitig eine Kontrastwirkung erzielt und als Konsequenz daraus eine komische Ebene implementiert. In diese einzelnen Facetten soll sich aber auch die persönliche Erfahrung des Librettisten einschreiben, womit sowohl auf eine Menschenkenntnis und Beobachtungsgabe als auch auf einen bestimmten Gegenwartsbezug und Aktualitätsanspruch verwiesen wird.

Aus der Feststellung, dass sowohl das Poema eroicomico als auch darauf aufbauend das Drama eroicomico fundamental parodistisch sind, folgt die Notwendigkeit einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Fragen, wie man die Parodie als Begriff und Konzept überhaupt verstehen kann und was er für die Oper bedeutet, um darauf aufbauend die Parodie als Analyseinstrument fruchtbar zu machen. Die sich bereits nach dem Vergleich verschiedener intertextualitätstheoretischer Erklärungsansätze ergebende Problematik einer präzisen definitorischen Begriffsbestimmung spiegelt sich auch im musikwissenschaftlichen Diskurs, in dem der Parodiebegriff ebenfalls nur uneinheitlich gefasst ist. Für den Bereich der Oper lassen sich dabei zwei verschiedene Interpretationen nachvollziehen, nämlich

einerseits in den Parodien *in* der Opera seria, den Parodieopern, und andererseits in den Parodien *der* Opera seria (in der Opera buffa), den Opernparodien. Ähnlich wie beim wesensverwandten Metamelodramma kann die Parodie im Dramma eroicomico nur im Sinne der Opernparodie begriffen werden. Diese Arbeit definiert die Parodie in der Opera buffa also als all diejenigen intertextuellen Verweise auf die Opera seria, die die Erzeugung von Komik zum Ziel haben. Erst dieser Definitionsversuch ermöglichte anschließend eine systematische Erfassung der einzelnen Parodiemöglichkeiten und die Entwicklung eines Analyseschemas für das vielseitige Phänomen der Parodie im Wiener Dramma eroicomico.

Nach diesen theoretischen Vorüberlegungen beschäftigte sich der zweite Teil der Arbeit mit einem geschichtlichen Überblick über die italienischsprachige heroisch-komische Oper, mit der Beschreibung der Werkgruppe des Wiener Dramma eroicomico und, darauf aufbauend, mit sowohl der Abgrenzung als auch der Kontextualisierung dieses Repertoires. Die bereits theoretisch diskutierte Möglichkeit, dass die gleiche Bezeichnung bei unterschiedlichen Werken nicht in jedem Fall das Vorhandensein identischer oder zumindest ausreichend ähnlicher Merkmale bedeutet und dass die Bedeutung dieser Bezeichnung im Laufe der Geschichte prinzipiell auch Veränderungen unterlegen sein könnte, wurde anhand der sich verändernden semantischen Bedeutung des spezifizierenden Adjektivs „eroicomico“ problematisiert, das im Bereich der Oper um die Jahrhundertwende und dabei parallel zum Auslaufen des Poema eroicomico eine Neuinterpretation im Sinne der Opera semiseria erfuhr. Ausgehend von einer kurzen Gesamtdarstellung der Geschichte der italienischsprachigen heroisch-komischen Oper, die 1735 mit Goldonis und Vivaldis *Aristide* ihren Ausgangspunkt nimmt und erst 1910 mit dem Nachzügler *La secchia rapita* von Simoni und Burgwein ihren Abschluss findet, konnten zwei wesentliche Strömungen identifiziert werden. Die erste Strömung umfasst dabei diejenigen vorwiegend im letzten Drittel des Settecento entstandenen Werke, die noch in der Tradition des Poema eroicomico verortet werden können, und ist damit quasi deckungsgleich mit der Werkgruppe des Wiener Dramma eroicomico. Die zweite Strömung ist hingegen durch den Einfluss der Neuinterpretation des Heroisch-Komischen im Sinne der Opera semiseria geprägt und beinhaltet hauptsächlich die circa im ersten Drittel des Ottocento in Italien entstandenen (Melo-) Drammi eroicomici, deren Entwicklung von Venedig ausgeht und sich von dort aus in ganz Italien verbreitet.

Erst an dieser Stelle, nämlich vor dem Hintergrund und mit dem Verständnis dieser Entwicklungsgeschichte, konnte die Entscheidung, welche Werke dieser Arbeit zugrunde liegen und welche Werke bewusst nicht inkludiert wurden, überhaupt angemessen verständ-

lich und sinnvoll ausgeführt werden. Diese genaue Begründung der Werkauswahl war ihrerseits wiederum die notwendige Voraussetzung für den sich nun anschließenden Überblick über diese 14 Werke, die neben einer Erörterung allfälliger oberflächlicher Gemeinsamkeiten auch eine Kurzübersicht der einzelnen Werke und deren jeweiliger Werkgenese umfasst. Anhand der Gemeinsamkeiten lassen sich bereits einige Aussagen über die heroisch-komische Ausrichtung der Werke treffen. So enthält das Personal im Personal des Wiener *Dramma eroicomico* recht durchgängig eine zumindest eine Heldenfigur, aber auch oftmals konkrete adlige Rollen, meist ein Potentat, und sogar Götter treten in Erscheinung; dies entspricht weniger den Gepflogenheiten des (v.a. goldonianischen) *Dramma giocoso* als vielmehr der *Opera seria*, die den konstanten parodistischen Bezugspunkt des Wiener *Dramma eroicomico* bildet. Ein weiterer Gemeinplatz des Wiener *Dramma eroicomico* ist die Integration exotischer Settings oder zumindest oftmals komisch verzerrter exotischer Charaktere zur Maskierung der Satire als weiterem Element der Heroikomik. Häufig lässt auch der Titel bereits Rückschlüsse auf die heroisch-komische Dimension der einzelnen Werke zu: So verweisen einige der Titel ganz konkret auf die literarische Vorlage und damit auf ihr Sujet, das in diesen Fällen immer aus der heroisch-komischen oder zumindest komischen Epik stammt; andere Titel setzen sich hingegen ähnlich wie in der *Opera seria* üblich aus dem Namen und der sozialen Stellung der Herrscherrolle zusammen und stellen auf diese Weise ebenfalls einen Bezug zur parodierten Gattung her.

Die beiden folgenden Exkurse setzen sich zwar nicht konkret mit dem Wiener *Dramma eroicomico*, dessen individuellen Merkmalen oder übergeordneten Aspekten auseinander, aber sie konnten dennoch exemplarisch veranschaulichen, wie sich der Werkkorpus im Kontext der italienischen Oper verhält und trugen auf diese Weise zu einem besseren Verständnis der problematisierten Forschungsfrage bei. Im ersten Exkurs wurde das bisher nur postulierte kontrastierende Bild des italienischsprachigen heroisch-komischen Oper südlich der Alpen nachvollzogen und auf diesem Wege die Behauptung belegt, dass sich die beiden Strömungen tatsächlich differenzieren lassen. Basierend auf einer historischen Zusammenfassung der Entwicklungsgeschichte in Italien und einer statistischen Darstellung dieser Geschichte konnte nachgewiesen werden, dass Venedig sowohl der Ausgangspunkt als auch das wichtigste Zentrum dieser zweiten Strömung war. Zwar lässt sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auch für die in Italien entstandenen heroisch-komischen Opern ein am *Poema eroicomico* orientiertes Verständnis feststellen, das sich allerdings sukzessive in Richtung der *Opera semiseria* veränderte. Für diesen Paradigmenwechsel konnten mehrere untereinander zusammenhängende Gründe herausgearbeitet

werden, die sich aber alle auf den Umstand zurückführen lassen, dass sich die Wirkungszentren und Zeiträume der beiden Strömungen voneinander unterscheiden, nämlich Wien im letzten Drittel des Settecento versus Italien circa im ersten Drittel des Ottocento. Zum einen entwickelte sich die Gattung Oper in diesem Zeitraum unter dem Einfluss einer neuen Komponisten- und Librettistengeneration ganz generell weiter, zum anderen existierten insbesondere in Venedig völlig andere spezifisch kulturpolitische Voraussetzungen als in Wien. Als die drei wesentlichen Gründe konnten die Besetzung Venedigs durch Napoleons Truppen und das damit eingeläutete Ende der Republik, eine sich verändernde Situation der öffentlichen venezianischen Opernhäuser und eine ohnehin schon vorhandene Mode sentimentaler Opern identifiziert werden. Diese drei Faktoren bedingten eine andere Stoffgeschichte des venezianisch-italienischen *Dramma eroicomico*, die sich immer mehr an der sentimental Oper bzw. *Opera semiseria* orientierte und französische Einflüsse erkennen lässt, und führten damit auch zu einer anderen Form und Dramaturgie der einzelnen Werke. Beispielhaft deutlich wird dies in der gattungshistorischen Überschneidung zwischen der sukzessiven Bedeutungsänderung des Heroisch-Komischen und der Etablierung des Begriffs Melodramma, den man bezeichnenderweise das erste Mal beim auf der *Opéra comique* *La caverne* basierenden Melodramma eroicomico *La roccia di Frauenstein* nachweisen kann. Verdeutlichte der erste Exkurs also, dass nicht jedes *Dramma eroicomico* gleiche oder zumindest ähnliche Merkmale aufweist, führte der zweite Exkurs hingegen aus, dass auch nicht als heroisch-komisch bezeichnete Werke im ursprünglichen Sinn heroisch-komische Merkmale aufweisen können.

Nachdem die Verwandtschaft zwischen Metamelodramma und *Dramma eroicomico* bereits während der Diskussion des Parodieproblems angerissen wurde, stellte der zweite Exkurs klar, dass sich im Settecento auch in anderen Werken der *Opera buffa* heroisch-komische Merkmale wie die Parodie einzelner konkreter oder archetypischer Arien oder Figuren der *Opera seria* oder eine Satire zeitgenössischer Ereignisse, Persönlichkeiten oder soziopolitischer Tendenzen nachweisen lassen. Es ist im Einzelfall mitunter schwierig bis fast unmöglich, eine eindeutige Trennlinie zwischen Wiener *Dramma eroicomico* und anderen Formen der *Opera buffa* zu ziehen. Vor dem Hintergrund der gattungstheoretischen Vorüberlegungen und der gattungsgeschichtlichen Erörterung der italienischen Oper ist als Ergebnis der beiden Exkurse festzuhalten, dass sich das Wiener *Dramma eroicomico* in einem gattungshistorisch fluiden Kontext entwickelte und bewegte.

Diese umfangreiche gattungshistorische Kontextualisierung wurde folgend auf eine kulturpolitische Perspektive spezifisch auf den Entstehungsort und das Wirkungszentrum

des Wiener *Dramma eroicomico* verengt und präzisiert. Vor dem Hintergrund der Gesamtentwicklung der Oper, den opernpolitischen und wirtschaftlich-organisatorischen Entscheidungen der jeweiligen Herrscher*innen und nicht zuletzt auch unter dem Einfluss des Publikumsgeschmacks wurden in Wien zahlreiche Operntypen und -formen gepflegt. Anhand der drei Hauptentwicklungsphasen des *Dramma giocoso* in Wien, die mit der Doppelherrschaft von Maria Theresia und ihrem Sohn, der Alleinherrschaft von Joseph II. sowie den Regierungszeiten von Ludwig II. und Franz II./I. korrelieren, wurden die kulturpolitischen Entwicklungen und operngeschichtlichen Hintergründe nachvollzogen. Die Schilderung zuerst der Vorherrschaft des (metastasianischen) *Dramma per musica*, gefolgt von der sukzessiven Etablierung des (goldonianischen) *Dramma giocoso* und der gleichzeitigen Pflege von französischem Schauspiel und Oper, dem Eindruck der Wiener Werke von Gluck und Calzabigi, dem letztlich nicht erfolgreiche Nationaltheaterexperiment von Joseph II., der Darstellung der Josephinischen *Opera buffa* mit ihrer zunehmenden Vermischung stilistischer, dramaturgischer und formaler Komponenten sowie letztlich dem von immer weniger Innovationen begleiteten Niedergang der italienischen Oper, die nun immer öfter auf Importe zurückgreifen musste, eben diese Schilderung lässt auf eine höchst vielfältige und diversifizierte Opernlandschaft schließen. Das Neben- bzw. Nacheinander dieser französischen, deutschen und italienischen Opern und ihrem wechselseitigen Einfluss aufeinander veranschaulicht die kulturelle und letztlich auch gesellschaftliche und politische Umgebung, in der sich das *Dramma eroicomico* entwickelte, von dem es auf unterschiedlichste Arten geprägt wurde und vor dessen Hintergrund es untersucht und verstanden werden muss.

Eine weitere kontextualisierende Perspektive eröffnete die Nachzeichnung des persönlichen und literarischen Werdegangs von Giovanni de Gamerra und Giambattista Casti, die nicht nur Beiträge zum *Poema eroicomico* schufen, sondern gleichzeitig auch die bedeutendsten Librettisten des Wiener *Dramma eroicomico* waren. Giovanni de Gamerra war zumindest in seinen frühen Jahren deutlich obrigkeitstreuer und konservativer als Casti, was sich nicht zuletzt durch seine Armeeangehörigkeit belegen lässt, und orientierte sich in seinen ersten Libretti bewusst an seinem Mentor Metastasio, mit dem er aber später aus persönlichen Gründen brach. Seine dramatischen Neuerungsbestrebungen führten nicht nur zu einer umfangreichen Produktion sentimentaler Opern und Schauspiele, sondern auch zum Vorhaben eines umfangreichen Reformprojekts, das er aber letztlich nicht umsetzen konnte. Eine manisch wirkende, unglückliche Liebe, die ihn als gebrochenen Mann zurückließ, sowie auch seine immer wieder enttäuschten beruflichen Hoffnungen und Pläne lassen sich

spätestens ab der Hälfte seines Lebens immer mehr auch in seiner Librettistik nachvollziehen. Seine Berufung zum Poeta de' cesari teatri in Wien führte nicht nur zur letzten, wirtschaftlich sicheren und psychologisch stabilen Phase seines Lebens, sondern brachte ebenso seine Beiträge zum Wiener Damma eroicomico hervor.

Der folgende Überblick über Castis Biographie und Werkschaffen lassen einen Mann erkennen, der deutlich subversiver, polemischer und kritischer als Giovanni de Gamerra war. Seine scharfe Beobachtungsgabe und die Fähigkeit, die daraus gewonnenen Erkenntnisse auch präzise formulieren zu können, eröffneten ihm nicht nur eine diplomatisch-politische Karriere, die ihn an zahlreiche europäische Höfe führte, sondern fanden auch seiner libertinistisch geprägten und heroisch-komischen Literatur seinen Niederschlag. Protegiert durch in Wien mächtige und einflussreiche Persönlichkeiten wie Franz Xaver Wolfgang Fürst von Orsini-Rosenberg oder Franz Wenzel Graf von Kaunitz-Rietberg, einem der Söhne des österreichischen Reichskanzlers, wurde er 1792 schließlich zum Poeta cesareo des Wiener Kaiserhofs ernannt. Sein gesamtes Leben hindurch eckte er mit seiner Angriffslust gegenüber Autoritäten, seinen zwar komischen, aber politisch teils hochbrisanten Satiren und seinen gesellschaftlichen und politischen Einstellungen immer wieder an, was 1796 schließlich auch zu seiner Verbannung aus Wien führte.

Auf den ersten Blick mögen sich die künstlerischen und persönlichen Gründe, die Casti und de Gamerra zum Betreten neuer librettistischer Wege und zur Entwicklung innovativer dramaturgischer Lösungen bewegte, zwar unterscheiden; letztlich können sie aber gar nicht so weit voneinander entfernt sein, wenn man sich die Parallelen und Gemeinsamkeiten zwischen ihren Drammi eroicomici vor Augen führt. Nicht nur sind die heroisch-komischen Textbücher der beiden ihrem jeweiligen literarischen Spätwerk zuzuordnen, sie sind auch bei beiden als spätaufklärerische Auseinandersetzungen mit vor allem der metastasianischen Oper und ihrer Ästhetik zu verstehen. Beide schrieben ihre Drammi eroicomici ausschließlich in oder für Wien, und beide sahen sich mit dem Schicksal konfrontiert, dass nicht alle ihrer heroisch-komischen Libretti vertont bzw. aufgeführt wurden.

Auf den grundlegenden theoretischen Vorüberlegungen und der Beschreibung, Abgrenzung und Kontextualisierung der Werke aufbauend wurden im eigentlichen Hauptteil der Arbeit schließlich Gemeinsamkeiten zwischen den Werken herausgearbeitet und auf diesem Wege Belege für die relative Einheitlichkeit der Werkgruppe erbracht. Im Anschluss konnte anhand eines musikformalen Ansatzes verdeutlicht werden, dass sich Geschichte des Wiener Damma eroicomico nicht nur als Kontinuität erzählen lässt, sondern dass sich in den Werken durchaus auch Entwicklungen nachvollziehen lassen.

Vermittels zahlreicher textueller und, wo möglich, auch musikalischer Beispiele konnte gezeigt werden, dass im Wiener Drama eroicomico zahlreiche Rollen durch eine stilistische Mischung auffallen und in Richtung einer realistischeren und individuelleren Darstellung tendieren. Das Nebeneinander, die Fusionierung und Verknüpfung der verschiedenen Stilelemente sind dabei sowohl im sprachlichen Ausdruck, der Rollendramaturgie, der formalen Anlage der Arien und in der musikalischen Sprache und damit auf allen wesentlichen Gestaltungsebenen nachweisbar. Die sukzessive Auflösung der Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Parti, die in früheren italienischen Opern noch deutlicher wahrnehmbar waren, lässt sich insbesondere bei den heroisch-komischen Helden- und Herrscherrollen erkennen. Die Darstellung unterscheidet sich zwar nicht grundlegend von anderen Opern dieser Zeit, von denen sich das Drama eroicomico in diesem speziellen Zusammenhang tatsächlich nur schwierig abgrenzen lässt; allerdings dürfte die Motivation dieser stilistischen Konvergenz, dieser Differenz von Inhalt und Stil in diesem Fall in der heroisch-komischen Anlage der Werke zu suchen sein. Die heroisch-komischen Helden und Herrscher sind zwar grundsätzlich in der Sphäre des Komischen verortet, da sie aber eben ausdrücklich nicht als traditionelle Parti buffe identifiziert werden können und auch sonst nicht eindeutig kategorisierbar sind, erscheint eine Bezeichnung exakt dieser Rollen als Parte eroicomico gerechtfertigt. Dies lässt sich in Ansätzen auch bei einigen Nebenrollen nachweisen, deren Individualisierung und stilistische Konvergenz aber lange nicht so ausgeprägt wie bei den heroisch-komischen Hauptfiguren ist.

Innovativ ist auch die Konzeption zahlreicher weiblicher Rollen, die über das konventionelle Frauenbild bzw. dessen Darstellung hinausgeht. Eine rollendramaturgische und auf das Libretto fokussierte Untersuchung dieser Rollen führte zur Identifikation von drei unterschiedlichen Gruppen. Die erste Gruppe bilden diejenigen Frauen, die durch ihre dominante und selbstbewusste Persönlichkeit auffallen, mächtige Männer vorführen und ihnen ihre Meinung oder ihre Werte ausdrücken. Ziel dieser gebieterischen Weiblichkeit werden allerdings vorwiegend Männer mit exotischer, d.i. nicht-europäischer Herkunft. Das Ziel dieses Geschlechterkampfes liegt dabei weniger in einer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Rollenbildern, sondern vielmehr im Ausdruck einer durch die exotische Maskerade möglichen Satire negativer Herrschereigenschaften. Hauptsächlich in den Drammi eroicomici mit Rittersujet treten hingegen Frauenrollen auf, die als *Dea ex machina* interpretiert werden können und die die unüberbrückbaren Schwierigkeiten der männlichen Heldenrolle auflösen. Die Funktion dieser Rollen ist dabei nicht autonom, sondern erschließt sich vielmehr aus ihrer Relation mit der männlichen Heldenrolle, dessen Fehlbarkeit und Unver-

mögen durch den Kontrast zur Dea ex Macchina gespiegelt wird. Auch hier muss also einschränkend festgehalten werden, dass dieser Frauentyp weniger eine neue Weiblichkeit darstellen als vielmehr ein dramaturgisches Gefälle erzeugen soll, die die heroisch-komische Dimension der Heldenrolle hervorhebt. Der dritte Frauentyp hebt sich hingegen durch eine Charakterzeichnung hervor, die als vermutlich bewusster Gegensatz zur sentimental weiblichen Opernfigur verstanden werden kann. Ihr wildes, aufmüpfiges und aggressives Verhalten bricht zwar mit den Vorstellungen eines konventionelleren Frauenbildes, das einen sittsamen, ruhigen und zurückhaltenden Charakter impliziert, lässt sich auch in diesem Fall durch das Entstehen einer Kontrastwirkung zum heroisch-komischen Helden erklären.

Im Anschluss wurde eine weitere Facette des heroisch-komische Held beleuchtet, wobei der Fokus auf inhaltlich-dramaturgische Aspekte gelenkt wurde. Dabei wurde deutlich, dass der heroisch-komische Heldentypus als bewusster Bruch mit dem klassischen Heldenbild der Opera seria und dem zugrundeliegenden Wertesystem verstanden werden muss. Das Verständnis eines Helden als Menschen mit seinen eigenen Fehlern und Schwächen hängt dabei eng mit der Individualisierung der stilistischen Darstellung der Partii eroicomici zusammen. Diese Brechung zwischen Ideal und Realität führt den traditionellen Heldenbegriff ad absurdum und kollidiert zunächst mit den Erwartungen des Rezipienten an einen Helden. Auf diese Weise wird eine gewisse Irritation evoziert und letztlich eine komische Reaktion hervorgerufen. Die Heldenfigur wird aber nicht grundlos der Lächerlichkeit preisgegeben: Zum einen ist die durch die Offenbarung von Charakterschwächen erzeugte Komisierung zumindest partiell intrinsisch motiviert, zum anderen kann sie als Ausdruck der Aufklärung und als kritische Auseinandersetzung mit der soziokulturellen Funktion der Oper als Herrschaftsrepräsentanz interpretiert werden. Der heroisch-komische Held des Wiener Drame eroicomico lässt sich auf zwei Weisen von dem klassischen heroischen Helden der Opera seria abgrenzen, nämlich einerseits durch seinen fehlenden Mut beziehungsweise durch seine übertriebene Ängstlichkeit, und andererseits – vor allem bei den Rollen mit exotischem Hintergrund – durch seine ausgeprägte Dominanz, seine Arroganz und sein aggressives Auftreten. Eine spezielle, aber gleichzeitig exemplarische Ausprägung des heroisch-komischen Helden ist in Teodoro zu sehen, der zwischen diesen beiden Typen changiert. Im *Il re Teodoro in Venezia* verweisen bereits Ort und Zeit des Geschehens – Venedig während des Karnevals – auf eine Karnevalisierung sowohl der Handlung als auch des Titelhelden. Nachdem bereits in *Teodoro in Corsica* die Krönung des Westfalen zum König der Korsen sowie der folgende Putsch seiner Untertanen und seine Verbannung aus Korsika beschrieben wurde, landet der hoch verschuldete und zahlungs-

unfähige Herrscher am Ende von *Il re Teodoro in Venezia* im Gefängnis. Diese differenzierte, auf mehreren Ebenen vonstatten gehende Karnevalisierung macht den eigentlichen Reiz dieses grundsätzlich heroisch-komischen Sujets aus und begründet die Sonderstellung des Werks innerhalb des Wiener Drame eroicomico.

Der zweite Teil der Werkanalysen beschäftigt sich im Wesentlichen mit der formal-dramaturgischen Gestalt der einzelnen musikalischen Nummern des Werkkorpus. Es konnte festgehalten werden, dass sich das Wiener Drame eroicomico vieler verschiedener Elemente sowohl der Opera seria als auch der Opera buffa bedient und seine musikalische Sprache und Form also multifaktoriell bestimmt sind. Diese Elemente bilden aber keine große, gemeinsame Konstante, sondern sind in den einzelnen Werken oftmals sehr unterschiedlich ausgeprägt und im Zeitverlauf auch deutlichen Veränderungen unterworfen. Die Untersuchung der Arienformen im Wiener Drame eroicomico lässt erkennen, dass das Wiener Drame eroicomico Arienformen sowohl der Opera seria als auch der Opera buffa bedient und damit auch arientypologisch eine Mischform ist. Einerseits lassen sich typische Buffa-Arien und im speziellen auch zahlreiche Registerarien nachweisen, die zwar auch Parti buffe zufallen, im Regelfall aber eher bei den nicht per se buffonesken Rollen zu finden sind. Die Tatsache, dass im Laufe der Entstehungsgeschichte des Wiener Drame eroicomico, also zwischen den Jahren 1772 und 1800, die Arienanzahl im Verhältnis zu den Ensembles immer weiter abnimmt, spiegelt sich auch in der zunehmenden Reduktion der Arie buffe und Registerarien. Andererseits setzt das Drame eroicomico mit dem Einsatz von Arie agitate aber auch auf ursprünglich aus der Opera seria stammende Arienformen, die bereits in Goldonis Werken über die Entlehnung der Parti serie ihren Weg in die Opera buffa gefunden hatten. Wie auch in etlichen Drammi giocosi des späteren Settecento sind diese Arien für gewöhnlich dann als parodistisch aufzufassen, wenn sie dezidiert keinen ernsten Rollen zukommen; darüber hinaus ließen sich aber auch einige Arie agitate anhand spezifischer, die Musiksprache der Opera seria deutlich übertreibender oder karikierender Details als parodistisch identifizieren. Letztlich konnte aber nur anhand der konkreten Beispiele geklärt werden, ob die jeweilige Arie parodistisch zu bewerten sei, und folglich ist es auch nicht möglich, eine generalisierende Aussage über die Parodiehaftigkeit der Aria agitata im Wiener Drame eroicomico zu treffen. Lediglich im Zeitverlauf war eine Entwicklung erkennbar: Die Arie agitate der frühen Drammi eroicomici sind tendenziell noch als Parodien zu interpretieren, die Arie agitate der späteren Drammi eroicomici im Regelfall aber nicht mehr. Das Drame eroicomico orientiert sich also zuerst eher am Arienrepertoire

der Opera buffa, die ebenso von der Parodie von Seria-Arien Gebrauch macht, entfernt sich aber mit der Zeit wieder von diesem und beschreitet sukzessive neue Wege.

Eine dieser Innovationen ist die zunehmende Dramatisierung der Arie, die entsprechend der dramatischen Situation auf unterschiedliche Weise und parallel zur allgemeinen Weiterentwicklung der Oper des späten Settecento vorstatten geht. Bewirkt schon der vermehrte Einsatz des Accompagnato-Rezitativs, das als Charakteristikum insbesondere der Wiener Drammi eroicomici bezeichnet werden kann, eine Intensivierung des dramatischen Ausdrucks der jeweiligen Szene, so führt der Einsatz immer freier werdender Arienformen hingegen zu einer zunehmenden Dramatisierung der Arien. Die individuellen und im Extremfall durchkomponiert wirkenden formalen Lösungen orientieren sich dabei am entsprechenden Handlungsmoment und machen durch die Aneinanderreihung verschiedener kontrastierender Ariensätze die Veränderung des emotionalen Zustands des*der Handelnden musikalisch-szenisch erfahrbar. Auf der anderen Seite verschwimmen nach und nach auch die Grenzen zwischen Solo-Arie und Duett bzw. Ensemble. Dies geschieht beispielsweise durch die Integration von Pertichini, die für gewöhnlich Buffa-Rollen sind. Sowohl durch die Pertichini ausgeübte Kommentarfunktion als auch durch die Quasi-Dialogisierung wird ein Stillstand von Inhalt und Ausdruck vermieden und die dramatische Entwicklung vorangetrieben. Der sukzessive Austausch der anfangs solistischen Pertichini durch einzelne Choristen, größere Choreinheiten oder im Extremfall sogar durch den gesamten Chor verläuft konsequenterweise zeitgleich zum zunehmenden Einsatz des Chors, der in diesen Fällen ebenso wie der in den späteren Werken öfter anzutreffenden Gebrauch des Echos als dramatisierendes Stilmittel zu bewerten ist.

Parallel zu dieser Entwicklung lässt sich auch eine Veränderung in der Szenenstruktur feststellen, die ihren Niederschlag sowohl im Verschwimmen der Grenzen zwischen Rezitativ und Arie als auch zur Entstehung größerer Szenenkomplexe und dem zunehmenden Einsatz von Massenszenen findet. Die Auftrennung der strikten Separierung von Arie und Rezitativ ist dabei lange nicht in jeder einzelnen Szene jedes Werks nachvollziehbar, ist aber als Trend genauso vorhanden wie die Verbindung unterschiedlicher formaler Abschnitte zu einem größeren szenischen Kontext. Bereits das vermehrte Verwenden orchesterbegleiteter Rezitative und ihre Kombination mit immer freieren Arienformen können als erster Schritt zum Bruch der vormals absoluten Trennung zwischen Rezitativ und Arie gewertet werden. Eine gewisse Diffusion zwischen Arie und Rezitativ ist auch in der Fortführung motivischen Materials aus der Arie in das folgende Rezitativ zu erkennen. Auch das Einfügen kurzer rezitativischer Passagen in eine Arie oder kurzer arioser Abschnitte in ein Rezitativ wurde

in diese Richtung gedeutet. Im Zusammenhang damit steht auch die Entwicklung umfangreicherer Szenenkomplexe, in denen mehrere Teile wie zum Beispiel Chor, Arien, Ensembles und Rezitative aneinandergereiht und je nach Kontext unterschiedlich miteinander kombiniert wurden. Die Tendenz, immer intensiver vom Chor Gebrauch zu machen und diesem eine immer individuellere Gestalt und Funktion zukommen zu lassen, spiegelt sich im zunehmenden Einsatz von Massenszenen, die mitunter einen tableau-haften Charakter aufweisen oder spektakuläre Züge tragen können.

Zu den zentralsten Merkmalen des Wiener Drama eroicomico zählt die allgegenwärtige Heroikomik, die wie bereits im Poema eroicomico eine immanente Genre- und Herrschaftskritik zum Ausdruck bringt. Äquivalent zum heroisch-komischen Epos und dessen Verhältnis zum klassischen Heldenepos entspricht die heroisch-komische Genre-Kritik im Drama eroicomico der Parodie sowohl allgemeiner stilistischer, formaler und musikalischer Parameter als auch konkreter Teile wie etwa bekannter Arien der Opera seria. Die an mehreren Beispielen nachvollzogene Intensität dieser parodistischen Auseinandersetzung verdeutlicht dabei nicht nur eine durch Komisierung erreichte künstlerische Distanzierung von den ästhetischen Normen der Opera seria, sondern darüber hinaus auch an dem zugrundeliegenden Wertesystem. An dieser Stelle schließt die zweite Funktion des Heroisch-Komischen an, nämlich die durch Satire erreichte Gesellschaftskritik, die sich im Wiener Drama eroicomico auf eine Kritik an den Herrschenden und ihrem Verhalten zuspitzt.

Anhand des abschließenden Fallbeispiels zu Castis und *Salieris Cublai, gran kan de' Tartari* wurde die in diesem Werk vorhandene exemplarische und paradigmatische Ausprägung der zuvor diskutierten Merkmale nachvollziehbar/sichtbar werden lassen/kenntlich gemacht. Casti übernahm für das durch und durch heroisch-komisch geprägte Werk sowohl das übergeordnete Sujet als auch einige konkrete Details aus seinem *Poema tartaro* und lehnte sich damit bereits stark an die literarische und ästhetische Tradition des Poema eroicomico an. Anhand der Werkgenese lässt sich dabei exemplarisch nachvollziehen, dass sich die bereits im Poema tartaro enthaltene explizite Satire auf den russischen Zarenhof auch im Libretto niederschlägt. Andererseits unterstreicht bereits der Titel des Werks einen konkreten Bezug zur Ästhetik der Opera seria, der sich im Verlauf des Stücks zwar weniger durch konkrete Parodiezitate als vielmehr durch wiederholte Angriffe auf das klassische Heldenkonzept und dessen zentralen Konstanten wie der Tugend niederschlägt. Nicht nur aus dem Libretto und der Partitur, sondern auch aus Castis Aufzeichnungen wird ersichtlich, dass die Titelfigur in ihrer gesamten Konzeption durch und durch heroisch-komisch ist.

Dieser Bruch wird durch die Widersprüchlichkeit von Cublais sozialer Stellung als Herrscher, seinen charakterlichen Eigenschaften bzw. seinem Verhalten sowie anhand des Kontrasts zu Memma, einer weiblichen Rolle sozial niedrigeren Standes, erzeugt. Zumindest vordergründig relativiert erscheint diese entfernt an den Buffa-Archetypen des Komischen Alten erinnernde Darstellung eines Herrschers durch den Deckmantel der Exotik, die wie auch zahlreiche Figuren und der Handlungsort aus dem zugrundeliegenden Poema eroico-comico übernommen wurden. Im Gegensatz zu *Il re Teodoro in Venezia*, bei dem Joseph II. Casti offenbar den konkreten Auftrag zu einer Satire über den schwedischen König Gustav III. gegeben hat, ist *Cublai, gran kan de' Tartari* aber eine hochbrisante Satire auf den russischen Zarenhof, einem damals wichtigen politischen Bündnispartner des Habsburger Reichs. Zudem lässt sich zumindest eine satirische Darstellung höfischer Traditionen und Gepflogenheiten nachweisen, und auch eine Interpretation als Satire auf den Wiener Hof und einige Mitglieder seines Hofstaats ist nicht gänzlich undenkbar.

Cublai, gran kan de' Tartari wurde zwar von Salieri vertont, im Anschluss aber nicht uraufgeführt – das Werk scheiterte an der Wiener Theaterzensur. Ausgehend von einer ausführlichen Schilderung der Entwicklung und Organisationsstruktur dieser Institution konnte anhand von Castis Zensurbrief, in welchem sich der Librettist ausführlich mit den zensuriellen Änderungsvorgaben einzelner Textpassagen auseinandersetzt, ein beispielhaftes Bild einer Opernzensur gezeichnet werden. Die außergewöhnliche Quellsituation des Werks umfasst neben dem Zensurbrief auch weitere einzigartige Dokumente, darunter insbesondere vier handschriftliche, teils mit autographen Anmerkungen versehene Libretto-manuskripte und mehrere autographe Szenenskizzen. Diese Quellenlage lässt auf drei unterschiedliche Fassungen schließen, die im Zusammenhang mit dem in der Partitur enthaltenen Text die Arbeit eines Librettisten im späten 18. Jahrhundert exemplarisch veranschaulichen.

Ist das Drama eroicomico, abschließend betrachtet, also tatsächlich ein „genere affatto nuovo“? Nachdem die Aussagen und Ergebnisse der einzelnen Kapitel mit ihren unterschiedlichen Schwerpunkten zusammengefasst worden sind, erscheint die Antwort auf diese Frage auf den ersten Blick zwar erstaunlich einfach, ist in einer differenzierten Gesamtbetrachtung dennoch komplex und vielschichtig. Auf der einen Seite handelt es sich bei den 14 Wiener Drammi eroicomici um eine relativ einheitliche Werkgruppe, die in sich kohärent ist und sich anhand verschiedener Kriterien von anderen italienischen Opern abgrenzen lässt. Deutlicher als beim späteren venezianisch-italienischen Drama eroicomico lässt sich beim Wiener Drama eroicomico eine Nähe zum Poema eroicomico nachweisen. Die Abhängigkeit des heroisch-komischen Epos zum Heldenepos spiegelt sich bei diesen Werken in ihrer

Bezugnahme auf die Opera seria und hier insbesondere auf das metastasianische *Dramma eroicomico*, dass nicht nur intertextuell, also durch Parodie, sondern auch wertekulturell, also durch Satire, als übergeordnetes System durchgängig erkennbar bleibt. Im Zentrum der Heroikomik dieser Werke steht der heroisch-komische Held, der sowohl die Parodie als auch die Satire beispielhaft verkörpert. Auch wenn sich die Parodie eher auf der Ebene allgemeiner, archetypischer Bezüge abspielt, so sind doch immer wieder auch konkrete Vorbilder nachweisbar. Der heroisch-komische Held unterscheidet sich aber dennoch fundamental vom zumindest prinzipiell unfehlbaren Helden der metastasianischen Oper, er ist gleichzeitig Held und Antiheld und wird als Mensch mit Charakterschwächen dargestellt. Auf diese Weise wird ein grundlegender Kontrast, eine grundlegende Abkehr vom Wertesystem und der Ästhetik der Opera seria bzw. des *Dramma per musica* vermittelt, und dies schlägt sich auch in der dramaturgischen Anlage des Heroisch-Komischen Helden nieder, die stark mit der Typenhaftigkeit des Helden aus dem metastasianischen *Dramma per musica* bricht. So ist beim heroisch-komischen Helden gleich auf mehreren Ebenen eine Individualisierung nachvollziehbar, die sich sowohl inhaltlich-dramaturgisch als auch formal-stilistisch in die Werke eingeschrieben hat. Die tatsächliche Neuerung des Wiener *Dramma eroicomico* liegt folglich in seiner extrem zugespitzten, musiktheatralisch ausgedrückten, spätaufklärerischen Kritik am Auslaufmodell des *Dramma per musica* als dramaturgischem, ästhetischem und soziokulturellem Produkt. Anders ausgedrückt: Das zentrale Merkmal des *Dramma eroicomico*, also die Heroikomik bzw. der heroisch-komische Held mit seiner symbiotisch konstruierten Verbindung aus Parodie und Satire grenzt das *Dramma eroicomico* von seinem Bezugspunkt, der Opera seria bzw. dem *Dramma per musica* ab und macht es auf diese Weise in Relation zum *Dramma per musica* tatsächlich zu einem „genere affatto nuovo“.

Von einem anderen Blickwinkel aus betrachtet handelt es sich beim Wiener *Dramma eroicomico* allerdings ausdrücklich um kein „genere affatto nuovo“: Es entstand nämlich nicht voraussetzungslos in einem luftleeren Raum. Der Werkkorpus inklusive seinen einzelnen Werken bewegt sich in einem Geflecht verschiedenster Opernformen und kann nur vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung der italienischen Oper und seines Entstehungskontexts begriffen werden. Das Wiener *Dramma eroicomico* ist abhängig von der historischen Entwicklung der italienischen Oper im Allgemeinen, die sich im achtzehnten Jahrhundert stetig weiterentwickelte und dabei auch Ausprägungen annahm, die dem *Dramma eroicomico* gar nicht so unähnlich sind. Es ist ebenso abhängig von seinem Entstehungsort, dessen kulturpolitischen Voraussetzungen, den Vorlieben des dortigen Publikums und den anderen dort gepflegten Opernformen. Es ist aber auch beeinflusst von

den Biographien und dem weiteren Werkschaffen seiner Urheber. Das *Dramma eroicomico* ist in seiner Wiener Ausprägung auch nicht denkbar ohne die literarische Prämisse des *Poema eroicomico*, von dem es nicht nur das Adjektiv, sondern vor allem das grundlegende Konzept des Heroisch-Komischen übernimmt. Auch wenn sich die Bedeutung des *eroicomico* sukzessive verändert und in den venezianischen *Drammi eroicomici* schließlich der *Opera semiseria* annähert, so überschneidet sich das Wiener *Dramma eroicomico* aber fundamental mit der *Opera buffa*. Letztlich ergeben sich auch Parallelen zur *Opera seria*, von der das Wiener *Dramma eroicomico* nicht zuletzt wegen der konstitutiven parodistischen und satirischen Verweise abhängig ist.

In Bezug auf die Kohärenz der Werkgruppe ist festzustellen, dass die 14 verschiedenen Werke keine in ihren formaldramaturgischen Merkmalen einheitliche Gruppe bilden, sondern dass sie sich anhand ihrer ganz spezifischen Eigenschaften, die von Oper zu Oper unterschiedlich ausgeprägt sind und die sich im Betrachtungszeitraum auch weiterentwickeln, voneinander unterscheiden lassen. Bereits der fast drei Jahrzehnte umfassende Zeitraum, in dem diese 14 Einzelwerke entstanden sind, begründet die formale, stilistische und dramaturgische Weiterentwicklung innerhalb des Wiener *Dramma eroicomico*. Die bis zur Singspielpause dauernde Frühphase ist noch durch ganz klassische formale Lösungen geprägt, die allerdings bereits durch eine wahrnehmbare Vermischung von *Seria*- und *Buffa*-Elementen auffällt und durch Mittel wie Parodie und Satire auch schon die heroisch-komische Natur der Werke unterstreicht. Die mittlere Phase korreliert hingegen mit der josephinischen *Opera buffa*, deren formale und stilistische Weiterentwicklung sich auch in den einzelnen *Drammi eroicomici* dieses Zeitraums wiederfinden lässt. Zwar entstanden in diesem Zeitraum nur verhältnismäßig wenige Werke, diese stechen aber als paradigmatisch heroisch-komische Opern aus der Werkgruppe hervor. Die Spätphase hingegen verläuft schließlich parallel zur Rückkehr der *Opera seria* auf die Opernbühnen und lässt Ähnlichkeiten zu dieser späten, durch die *Opera buffa* beeinflussten Ausprägung der *Seria* erkennen. Überspitzt formuliert ist das Wiener *Dramma eroicomico* gleichzeitig *Opera buffa* und *Opera seria*, und obgleich sowohl *Seria* als auch *Buffa* unverkennbare Spuren hinterlassen haben, kann es dennoch keiner dieser Ausprägungen wirklich eindeutig zugerechnet werden.

Es ist also kein Zufall, dass das *Dramma eroicomico* in dieser Form und zu dieser Zeit an diesem Ort entstanden ist. Die Wiener Oper war einen wesentlichen Teil des 18. Jahrhunderts hindurch von den Libretti der kaiserlichen Hofpoeten Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno und insbesondere Pietro Metastasio geprägt, die ein für die Entwicklung der heroisch-komischen Oper in Wien notwendiges opernästhetisches Klima schufen. Ab circa 1760

entwickelte sich Wien unter dem Einfluss der dortigen Kulturpolitik sukzessive zu einem Experimentierfeld für unterschiedliche nationale Musiktheaterformen; hier waren reformistische Experimente und operistische Innovationen möglich. In den 1780er Jahren trat schließlich die Wiener Opera buffa ihren Siegeszug an, wobei die von ihr ausgehenden Impulse nicht nur in ganz Europa Nachhall fanden, sondern sich auch in das Wiener *Dramma eroicomico* einschrieben. Vor diesem Panorama einer Oper, die sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts immer mehr in Richtung einer Stilmischung, einer Konvergenz von tragischer und komischer Oper bewegte, entstand auch das Wiener *Dramma eroicomico*, dass viele dieser Entwicklungen und Elemente aufgriff und die italienische Oper in Wien einem Schwanengesang gleich zum Abschluss führte.

A. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 6.1: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Arie der Alzima: „D'un insultante orgoglio“ (I/14) (A-Wn Mus.Hs.16188/1-2 fol. 126 ^v –126 ^f)	353
Abbildung 8.1: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Skizzenmaterial im Manuskript P2 (F-Pn Fonds Italien 1625 fol. 227 ^v –228 ^f).....	529
Abbildung 8.2: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Skizzenmaterial im Manuskript P2 (F-Pn Fonds Italien 1625 fol. 228 ^v –229 ^f).....	530
Abbildung 8.3: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Skizzenmaterial im Manuskript P2 (F-Pn Fonds Italien 1625 fol. 229 ^v –230 ^f).....	531
Abbildung 8.4: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Autographe Skizze der Szene I/15 im Manuskript F (I-Fn 1116 fol. 42 ^f).....	535
Abbildung 8.5: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Autographe Skizze im Manuskript P2 (F-Pn Fonds Italien fol. 230 ^f).....	537
Abbildung 8.6: Notizen im Manuskript F (I-Fn Ms.Palatino 1116, fol. 1 ^v).....	538

B. TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 2.1: Differenzierungsmöglichkeiten der Parodie in der Opera buffa	97
Tabelle 3.1: Die Werke des Wiener Drame eroicomico.....	111
Tabelle 3.2: Verbreitung des Drame eroicomico in den italienischen Hauptopernzentren zwischen 1791 und 1840.....	142
Tabelle 5.1: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Formschema der Arie von Teodoro: „Io re sono, e sono amante“ (I/3)	264
Tabelle 5.2: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Formschema der Arie von Orcano: „M'inganno se vedo“ (II/6).....	292
Tabelle 6.1: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Formschema der Arie des Teodoro: „Non era ancora“ (II/12)	384
Tabelle 6.2: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Formschema der Arie des Cublai: „Vieni qua, figliuola mia“ (I/3).....	387
Tabelle 6.3: <i>Palmira, regina di Persia</i> . Formschema der Arie des Oronte: „Sopra il volto sbigottito“ (II/5).....	390
Tabelle 6.4: <i>Palmira, regina di Persia</i> . Formschema der Arie des Alderano: „Voi che le cifre e i simboli“ (II/5).....	399
Tabelle 6.5: <i>Teodoro in Corsica</i> . Formale Struktur der Szene I/10	423
Tabelle 6.6: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Formale Struktur der Szene I/8.....	425
Tabelle 6.7: <i>Palmira, regina di Persia</i> . Formale Struktur der Szene I/8	431
Tabelle 6.8: <i>Palmira, regina di Persia</i> . Formale Analyse der Szene I/10	443
Tabelle 8.1: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Manuskript P1	480
Tabelle 8.2: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Manuskript P2	481
Tabelle 8.3: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Manuskript B	482
Tabelle 8.4: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Manuskript F	482

Tabelle 8.5: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Personenverzeichnis	499
Tabelle 8.6: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Vergleich der Szene I/9 bzw. I/12 (Rezitativ und Arie des Bozzone)	533
Tabelle 8.7: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Vergleich der Skizze I-Fn 1116 fol. 42 ^r (I/15) und der Endfassung der Arie des Orcano: „M'inganno se vedo“ (II/5 bzw. II/6)	536
Tabelle 8.8: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Vergleich des Quartetts von Orcano, Alzima, Posega & Lipi „Al figlio di Cublai“ (I/10 (F), I/11 (B) bzw. I/12 (P1/P2)) in den vier verschiedenen Manuskripten	540
Tabelle 8.9: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Librettomanuskriptvergleich des zweiten und dritten Bilds des ersten Akts	542
Tabelle 8.10: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Vergleich der beiden Fassungen der Arie der Memma: „Più dell'argento“	544
Tabelle 8.11: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Vom Rezitativ „Con quel tuo ceffo burbero, e feroce“ zum Terzett „Col tuon sì feroce“ (I/8)	546

C. NOTENBEISPIELVERZEICHNIS

Notenbeispiel 3.1: <i>Orfeo ed Euridice</i> . Arie des Orfeo: „Deh placatevi con me“ – Orfeos Harfenspiel (II/1).....	168
Notenbeispiel 3.2: <i>Socrate immaginario</i> . Arie des Don Tamaro: „Calimera Calispera“ – Don Tamaros Harfenspiel (II/10).....	169
Notenbeispiel 3.3: <i>Orfeo ed Euridice</i> . „Chi mai dell'Erebo“ (II/1)	170
Notenbeispiel 3.4: <i>Socrate immaginario</i> . „Chi fra quest'orride“ (II/10).....	171
Notenbeispiel 3.5: <i>Così fan tutte</i> . Arie der Dorabella: „Smanie implacabili“ (I/9).....	185
Notenbeispiel 5.1: <i>La secchia rapita</i> . Arie des Conte: „Scherza talora il gatto“ (II/10).....	261
Notenbeispiel 5.2: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Arie des Teodoro: „Io re sono, e sono amante“ (II/10).....	266
Notenbeispiel 5.3: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Arie des Teodoro: „Io re sono, e sono amante“ (II/10).....	269
Notenbeispiel 5.4: <i>Orlando paladino</i> (1782). Arie des Orlando: „D'Angelica il nome“ (I/8)	273
Notenbeispiel 5.5: <i>Orlando paladino</i> (1782). Arie des Orlando: „D'Angelica il nome“ (I/8)	274
Notenbeispiel 5.6: <i>Orlando paladino</i> (1782). Arie des Orlando: „Cosa vedo! Cosa sento!“ (II/10).....	277
Notenbeispiel 5.7: <i>Orlando paladino</i> (1782). Arie des Orlando: „Cosa vedo! Cosa sento!“ (II/10).....	277
Notenbeispiel 5.8: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Arie des Sandrino: „Se stride irato il vento“ (I/6).....	286
Notenbeispiel 5.9: <i>Orlando paladino</i> (1782). Arie des Pasquale: „Ecco spiano. Ecco il mio trillo“ (II/11)	289
Notenbeispiel 5.10: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Arie des Orcano: „M'inganno se vedo“ (II/6).....	293

Notenbeispiel 6.1: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Arie der Alzima: „D'un insultante orgoglio“ (I/14)	353
Notenbeispiel 6.2: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Arie der Alzima: „D'un insultante orgoglio“ (I/14).....	354
Notenbeispiel 6.3: <i>Angarda, regina di Boemia</i> . Arie des Ambigato: „Pur troppo ah sì, lo sento“ (I/8).....	357
Notenbeispiel 6.4: <i>Angarda, regina di Boemia</i> . Arie des Ambigato: „Pur troppo ah sì, lo sento“ (I/8).....	358
Notenbeispiel 6.5: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Arie des Taddeo: „Che ne dici tu, Taddeo?“ (I/6).....	365
Notenbeispiel 6.6: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . Arie des Cublai: „Vien qua, figliuola mia“ (I/3).....	388
Notenbeispiel 6.7: <i>Palmira, regina di Persia</i> . Arie des Oronte: „Sopra il volto sbigottito“ (II/5).....	390
Notenbeispiel 6.8: <i>Palmira, regina di Persia</i> . Arie des Oronte: „Sopra il volto sbigottito“ (II/5).....	391
Notenbeispiel 6.9: <i>Palmira, regina di Persia</i> . Arie des Alderano: „Voi che le cifre e i simboli“ (II/5).....	396
Notenbeispiel 6.10: <i>Palmira, regina di Persia</i> . Arie des Alderano: „Voi che le cifre e i simboli“ (II/5).....	400
Notenbeispiel 6.11: <i>Cesare in Farmacusa</i> . Duett Tullo und Gigi: „Gigi! Gigi! Gigi! Gigi!“ (I/2)	404
Notenbeispiel 6.12: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Arie des Gafforio: „Queste son lettere scritt'in inglese“ (I/6)	414
Notenbeispiel 6.13: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Recitativo accompagnato von Taddeo: „Gli editti... gli ordini...“ (I/7).....	415
Notenbeispiel 6.14: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Arie des Taddeo: „Figlia! Il ciel ti destino“ (I/7)	417
Notenbeispiel 6.15: <i>Il re Teodoro in Venezia</i> . Accompagnato-Passage im Finale II (II/18)	420
Notenbeispiel 6.16: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . „Cavatina“ der Memma: „Col tuon sì feroce“ (I/8)	426
Notenbeispiel 6.17: <i>Cublai, gran kan de' Tartari</i> . „Cavatina“ und Recitativo accompagnato (I/8).....	428
Notenbeispiel 6.18: <i>Palmira, regina di Persia</i> . Recitativo secco, Recitativo accompagnato und Duett Palmira/Alcidoro „O del cor speme gradita“ (I/8)	430

D. DIE WERKE DES DRAMMA EROICOMICO ITALIENISCHER PROVINIENZ

UA	STADT	TITEL	LIBRETTIST	KOMPONIST
1735	Venedig	<i>Aristide</i>	Goldoni	Vivaldi
1777	Venedig	<i>Il cavaliere errante</i>	Bertati	Traetta
1786	Verona	<i>Il poeta melodrammatico nel Parnasso</i>	unbekannt	Caruso
1786	Genua	<i>I pastorelli erranti ossia Il giuoco del pallone</i>	Lelli	unbekannt
1793	Venedig	<i>Griselda</i>	Anelli	Piccinni
1794	Neapel	<i>L'ombra di Nino</i>	Prunetti	Ruggi
1794	Venedig	<i>La secchia rapita</i>	Anelli	Bianchi
1798	Venedig	<i>La semplice ovvero La virtù premiata</i>	Foppa	Gardi
1798	Venedig	<i>La pace</i>	Bertati	Pasticcio
1798	Venedig	<i>Fedeltà e amore alla prova</i>	Foppa	Gazzaniga
1801	Mailand	<i>Le due giornate</i>	Foppa	Mayr
1804	Mailand	<i>Amor non ha ritegno ossia La fedeltà delle vedove</i>	Marconi	Mayr
1805	Venedig	<i>Amare e non voler esser amante ossia L'abitatore del bosco</i>	Foppa	Pavesi
1805	Venedig	<i>Orgoglio ed Umiliazione / Il fortunato ripiego</i>	Foppa	Generali
1805	Venedig	<i>La roccia di Frauenstein</i>	Rossi	Mayr
1806	Venedig	<i>Le metamorfosi</i>	Foppa	Lavigna
1809	Venedig	<i>Il trionfo delle belle / Il trionfo della bella / Il Trionfo del bel sesso / Corradino</i>	Rossi	Pavesi
1811	Sassuolo	<i>I prodigi della musica</i>	Gazzacchi / Fantini	Malagoli
1811	Neapel	<i>Raoul signore de Crecqui / Raoul de Crecqui</i>	Tottola	Fioravanti
1812	Neapel	<i>La foresta di Hermanstad</i>	Tottola	Fioravanti
1813	Venedig	<i>La donna selvaggia / La selvaggia</i>	Foppa	Coccia
1814	Neapel	<i>Elena / auch Elena e Costantino</i>	Tottola	Mayr
1814	Neapel	<i>Blondello ossia Il suddito esemplare</i>	Tottola	Ceccarini
1814	Florenz	<i>La Matilde</i>	Foppa	Coccia
1815	Venedig	<i>La figlia dell'aria</i>	Rossi	Paini
1816	Mailand	<i>Margaritta d'Anjou ossia L'Orfano d'Inghilterra</i>	Romanelli	Weigl
1816	Venedig	<i>Maria Stuarda o sia I carbonari di Scozia</i>	Sogner	Sogner
1816	Mailand	<i>La testa di bronzo ossia La capanna solitaria</i>	Romani	Soliva
1816	Turin	<i>Blondello ossia Ricardo cuor de Leone</i>	Tottola	Radicati
1817	Mantua	<i>Pinocchio al fronte</i>	Rossi	Berm
1817	Venedig	<i>La gioventù di Cesare</i>	Romani	Pavesi
1818	Bassano	<i>Amare e non voler essere amato ossia Amore e Vanità</i>	Tottola	Tommasoni
1820	Neapel	<i>Chiara de Rosembergh ossia L'eroinetra le figlie</i>	Tottola	Generali

UA	STADT	TITEL	LIBRETTIST	KOMPONIST
1821	Padua	<i>Amare e non voler esser amante ossia L'abitatore del bosco</i>	Foppa	Balbi
1822	Neapel	<i>La foresta d'Ostropol</i>	Freie Übersetzung	Sampiero
1823	Florenz	<i>La secchia rapita</i>	Anelli	Celli
1830	Neapel	<i>Il Blondello</i>	Tottola	Fabrizi
1835	Rom	<i>La testa di bronzo ossia La capanna solitaria</i>	Romani	Fontemaggi
1835	Rom	<i>Chi dura vince ossia La luna del miele</i>	Tottola	Ricci
1840	Florenz	<i>I Petronj ed i Geminiani</i>	Romanelli	Biagi
1872	Florenz	<i>La secchia rapita</i>	Anelli	Pasticcio
1881	Venedig	<i>Don Chisciotte</i>	Ricci	Ricci
1910	Cortina	<i>La secchia rapita</i>	Simoni	Burgwein

E. DIE QUELLEN DES WIENER DRAMMA EROICOMICO

(sortiert nach Aufführung/Entstehung)

1. LA SECCHIA RAPITA (UA)

T: Giovanni Boccherini, M: Antonio Salieri, 3a
Wien, Burgtheater, 21. Oktober 1772
Librettodruck: A-Wn 641432-A8,10
Partiturotograph: A-Wn 10075/1-3
Partiturmanuskript: A-Wn 17841/1-3

2. ORLANDO PALADINO (IMPORT)

T: Nunziato Porta, M: Anfossi, 3a
Wien, Burgtheater, 19. Juni 1777 Burgtheater (UA: Prag 1775)
Librettodruck: A-Wst A-15124; A-Wn 641432-A.8,3

3. IL CAVALIERE ERRANTE (IMPORT)

T: Giovanni Bertati, M: Tommaso Traetta, 2a
Wien, Kärntnerthortheater, 23. November 1779 (UA: Venedig 1778)
Librettodruck: A-Wn 641432-A.5,11 Mus
Partiturmanuskript 1: H-Bn Ms Mus. OE-96
Partiturmanuskript 2: I-Mc Part.Ms.Tr.ms.419
Partiturmanuskript 3: CH-Gpu Ms.mus.12 (Ms.1249) (vermutl. Capriccio)

4. ORLANDO PALADINO (UA/IMPORT)

Eszterháza, Schlosstheater, 6. Dezember 1782
T: Nunziato Porta, M: Joseph Haydn, 3a
Librettodruck (1782): H-Bn 160.963 bzw. H-Bn 202.232
Partiturotograph 1: GB-Lbm Add32172
Partiturotograph 2: D brd-Bk ms autogr. Jos. Haydn 28

5. IL RE TEODORO IN VENEZIA (UA)

T: Giambattista Casti, M: Giovanni Paisiello, 2a
Wien, Burgtheater, 23. August 1784
Librettodruck: A-Wtm 820311-A THE MAG
Partiturotograph: I-Nc Rari 3.2.1/2
Partiturmanuskript 1: A-Wn Mus.Hs.17804/1-4
Partiturmanuskript 2: A-Wn KT.440

6. TEODORO IN CORSICA (NICHT VERTONT, NICHT AUFGEFÜHRT)

T: Giambattista Casti, M: unvertont, 2a
Wien, 1785
Librettomanuskript 1: F-Pn Fonds Italien 1626 fol. 94r–137v
Librettomanuskript 2: F-Pn Fonds Italien 1626 fol. 138r–179v

7. CUBLAI, GRAN KAN DE' TARTARI (NICHT AUFGEFÜHRT)

T: Giambattista Casti, M: Antonio Salieri, 2a
Wien, 1786–1788
Librettomanuskript P1: F-Pn Fonds Italien 1391 fol. 52v–113r
Librettomanuskript P2: F-Pn Fonds Italien 1625 fol. 115v–233r
Librettomanuskript F: I-Fn Ms.Palatino 1116
Librettomanuskript B: I-Bca MS.A.2805
Partiturmanuskript: A-Wn Mus.Hs.16188/1-2

8. GRISELDA (IMPORT)

M: Angelo Anelli T: Niccolò Piccinni 2a
Wien, Theater, Tag Monat Jahr,
(UA: Venedig 1793)
Librettodruck: A-Wn 641437-A1.Ad1.2
Partiturmanuskript (UA): D-DI Mus.3264-F-506
Partiturmanuskript: A-Wn KT.192

9. PALMIRA, REGINA DI PERSIA (UA)

T: Giovanni de Gamerra M: Antonio Salieri 2a
Wien 1795
Librettodruck: A-Wn 641437-A.1
Partiturmanuskript: A-Wn Mus.Hs.16188/1-2

10. ORLANDO FURIOSO (UNVERTONT)

T: Giambattista Casti M: unvertont 2a
Wien, vor 1796
Librettomanuskript 1: F-Pn Fonds Italien 1391, fol. 1^r–49^r
Librettomanuskript 2: F-Pn Fonds Italien 1626 fol. 1^r–50^r

11. IL PIANETA DI GIOVE (UNVERTONT)

T: Giovanni de Gamerra M: unvertont 2a
Wien, 1796
Librettomanuskript: A-Woes OeSta Sammelbände 66a-16

12. LA CORONA DEL MERITO, O SIA IL TORQUATO TASSO (UNVERTONT)

T: Giovanni de Gamerra M: unvertont 2a
Wien, 1798
Librettomanuskript: A-Woes OeSta Sammelbände 66a-18

13. CESARE IN FARMACUSA (UA)

T: Defranceschi M: Antonio Salieri 2a
Wien, 1800
Librettodruck: A-Wn 641437-A.17.Ad1.2.
Partituroautograph: A-Wn Mus.Hs.16513/1-2
Partiturmanuskript: A-Wn KT.80

14. ANGARDA, REGINA DI BOEMIA (UA)

T: Giovanni de Gamerra M: Cartellieri 2a
Wien, 1800
Librettodruck: CZ-PU 0024916
Partiturmanuskript: I-Fc FI0035 F.P.T.41

F. PRIMÄRQUELLEN

1.1 MANUSKRIPTE

1.1.1 MUSIKMANUSKRIPTE

- Cartellieri, Antonio Casimir: *Angarda, regina di Boemia*, I-Fc FI0035 F.P.T.41.
- Gluck, Christoph Willibald: *Orfeo [ed Euridice]*, *Drama tragico*, A-Wn Mus.Hs.17783/1-2 (Manuskript Wien 1762)
- Haydn, Joseph: *Orlando paladino*, D brd-Bk ms autogr. Jos. Haydn 28 (Teilautograph) sowie GB-Lbm Add 32 172 (Teilautograph)
- Martín y Soler, Vicente: *L'arbore di Diana*, *Dramma giocoso in due atti*, rappresentato nel teatro di corte a Vienna, l'anno 1787, A-Wn Mus.Hs.17795/1-2 (Manuskript)
- Paisiello, Giovanni: *La grotta di Trofonio*, *Commedia per musica*: I-Nc Rari 3.2.16/17
- Paisiello, Giovanni: *Il re Teodoro in Venezia, dramma eroicomico*, I-Nc 3.2.1/2 (Autograph)
- Paisiello, Giovanni: *Il re Teodoro in Venezia*, A-Wn Mus.Hs.17804/1-4 (Manuskript)
- Paisiello, Giovanni: *Il re Teodoro in Venezia*, A-Wn KT.440 (Manuskript)
- Paisiello, Giovanni: *Socrate immaginario*, *Commedia per musica*, I-Nc Rari 3.2.3/4
- Piccinni, Niccolò: *La Griselda*, *Dramma eroicomico*, I-Fc Ms.part.A.388
- Piccinni, Niccolò: *La Griselda. Dramma giocoso Del Sig:r Nicola [sic] Piccini [sic] Nel Nobile Teatro di S:Samuele 1793 L'Autunno*, D-Dl Mus.3264-F-506
- Piccinni, Niccolò: *La Griselda. Dramma eroicomico*, Wien 1794? A-Wn KT.192
- Salieri, Antonio: *Axur [re d'Ormus]*, A-Wn 17049/1-2 (Autograph)
- Salieri, Antonio: *Catilina*, A-Wn Mus.Hs.16512/1-2
- Salieri, Antonio: *Cesare in Farmacusa: Opera eroico-comica in due atti*, A-Wn Mus.Hs.16513/1-2 (Autograph)
- Salieri, Antonio: *Cesare in Farmacusa: Dramma eroicomico in due Atti per Musica*, A-Wn KT.80 (Manuskript)
- Salieri, Antonio: *Le coronement de Tarare*, A-Wn Mus.Hs.4526/1-2
- Salieri, Antonio: *Cublai, gran kan de' Tartari. Opera eroicomico*, A-Wn Mus.Hs.16188/1-2
- Salieri, Antonio: *La Grotta di Trofonio*, A-Wn Mus.Hs.16192/1-2
- Salieri, Antonio: *Palmira, regina di Persia: Opera in 2 atti*, A-Wn Mus.Hs.16183/1-2
- Salieri, Antonio: *La Secchia Rapita. Opera Eroi-comica di Salieri*, A-Wn 10075/1-3 (Autograph)
- Salieri, Antonio: *La Secchia Rapita. Opera Eroi-comica di Salieri*, A-Wn 17841/1-3 (Manuskript)
- Traetta, Tommaso: *Il Cavaliere Errante, Dramma eroicomico*, I-Mc Part.Ms.Tr.ms.419
- Traetta, Tommaso: *Il Cavaliere Errante, Dramma p [sic] musica*, H-Bn Ms Mus. OE-96

1.1.1 LIBRETTO- UND DRAMENMANUSKRIPTE

- Casti, Giambattista: *Catilina. Dramma tragicomico* (2 Librettomanuskripte), F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 1^r–114^v
- Casti, Giambattista: *Cublai. 1794* (Manuskript P1): F-Pn Fonds Italien 1391, fol. 52^r–113^v
- Casti, Giambattista: *Il Cublai Drama eroicomico dell' Abate Casti. 1794* (Manuskript P2): F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 115^r–233^v
- Casti, Giambattista: *Il Cublai Imperador Dei Mogolli. Dramma eroicomico*. (Manuskript F): I-Fn Ms.Palatino 1116
- Casti, Giambattista: *Cublai. Dramma Comico Per Musica In Due Atti* (Manuskript B): I-Bca MS.A.2805
- Casti, Giambattista: *Li Dormienti*, F-Pn Fonds Italien 1329, fol. 116^r–160^r
- Casti, Giambattista: *Li Dormienti*, F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 234^r–276^r
- Casti, Giambattista: *L'Orlando furioso* (Manuskript 1), F-Pn Fonds Italien 1391, fol. 1^r–49^r
- Casti, Giambattista: *L'Orlando furioso* (Manuskript 2), F-Pn Fonds Italien 1626 fol. 1^r–50^r
- Casti, Giambattista: *Il poema tartaro. 2 Bde.*, A-Wn Cod. Ser. n. 12.463 und A-Wn Cod. Ser. N. 12.464
- Casti, Giambattista: *Lo sposo burlato. Operetta a cinque voci*, F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 176^r–189^r
- Casti, Giambattista: *Rosmonda. 1794*, F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 51^r–93^r
- Casti, Giambattista: ohne Titel (d.i.: *Il ritorno di Bertoldo e Margalfa in Campagna*; Autograph des 1. Akts), F-Pn Fonds Italien, fol. 190^r–200^r
- Casti, Giambattista: *Teodoro in Corsica* (Manuskript 1): F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 94^r–138^v

- Casti, Giambattista: Teodoro in Corsica (Manuskript 2): F-Pn Fonds Italien 1626, fol. 138^r–175^r
- De Gamerra, Giovanni: *Il Carbonaro, Commedia per musica In due Atti*, A-Woes OeSta Sammelbände 66-19
- De Gamerra, Giovanni: *La corona del merito, o sia Il Torquato Tasso, Opera eroi-comica In due Atti*, A-Woes OeSta Sammelbände 66^o-18
- De Gamerra, Giovanni: *Ercole in Lidia, Dramma per musica 1802* [sic], A-Woes OeSta Sammelbände 66a-17
- De Gamerra, Giovanni: *L'isola di Luciano, Farsa in due atti con prosa e musica e piccolo ballo*, A-Woes OeSta Sammelbände 66-2
- De Gamerra, Giovanni: *Parodia della Ginevra di Scozia*, A-Woes OeSta Sammelbände 66a-22
- De Gamerra, Giovanni: *Il pianeta di Giove, Dramma eroi-comico In due atti*, A-Woes OeSta Sammelbände 66a-16

1.1.1 SONSTIGE MANUSKRIPTE

Coranni, Giuseppe: *Tableaux Philosophiques, Historiques et Critiques des mœurs et de gouvernemens des Peuples de l'Italie*, A-Wn Cod. 5574.

1.2 DRUCKE

1.2.1 MUSIKDRUCKE

- Gluck, Christoph Willibald: *Orfeo ed Euridice (Orpheus und Eurydike)*. Wiener Fassung von 1762. *Azione teatrale per musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi (italienisch/deutsch)*. Hrsg. von Anna Amalia Abert und Ludwig Finscher. (Gluck-Gesamtausgabe 1963, Bd. 1).
- Haydn, Joseph: *Orlando paladino. Dramma eroicomico*. Hrsg. von Karl Geiringer, 2 Bde., München: Henle 1973 (Wissenschaftliche Gesamtausgabe, Reihe XXV Bd. 11I und 11II).
- Martin y Soler, Vicente: *L'arbore di Diana. Dramma giocoso in due atti*. Kritische Edition: Leonardo J. Waisman (Hrsg.), Mailand: ICCMU 2001.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Così fan tutte*, Gesamtausgabe zitieren
- Salieri, Antonio: *Tarare Opéra en cinq Actes avec un Prologue représenté pour la premier fois sur le théâtre de l'Académie R.le de Musique le vendredi 8 juin 1787 Paroles de M.r De Beaumarchais Musique de M.R Salieri*, Paris: Imbault, o.J. [1787], A-Wn MS122494-4^o/1-2
- Salieri, Salieri: *La Grotta di Trofonio. Opera comica in due atti. Rappresentata nel Regio Imperial Teatro di corte l'anno 1785*, Wien: Artaria [1785], A-Wn SA.82.D.23/1-2.
- Salieri, Salieri: *La Grotta di Trofonio*. Faksimile-Ausgabe; Introduzione di Laura Callegari, Sala Bolognese: Forni 1984.
- Traetta, Tomaso: *Il cavaliere errante. Dramma eroicomico di Giovanni Bertati. Vocal Score Riduzione per Canto e Pianoforte*, o.O: Idea Press Musical Edition 2015, (Vocal Score Series Volume #4).

1.2.2 LIBRETTO- UND DRAMENDRUCKE

1.2.2.1 SAMMLUNGEN

- Brunelli, Bruno (Hrsg.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. 5 Bde., Mailand: Mondadori 1947–1957.
- Ortolani, Giuseppe (Hrsg.): *Carlo Goldoni: Tutte le opere*, 14 Bde. Mailand: Mondadori 1939–1956.
- Casti, Giambattista: *Poesie liriche e drammatiche di Giambattista Casti*, 2 Bde., Filadelfia [=Turin] 1803.
- Casti, Giambattista: *Poesie drammatiche di Giambatista Casti*, 2 Bde., Paris: Tenrè 1821.
- de Gamerra, Giovanni: *Novo Teatro del Sig. Gio: De Gamerra*, 8 Bde. Pisa: Prosperi 1789–1790.
- De Gamerra, Giovanni: *Nuovo Teatro del sig: Gio. de Gamerra tenente nelle armate di S.M.I.*, 14 Bde., Venedig: Storti 1790–1792.
- Gozzi, Carlo: *Opere del Co: Carlo Gozzi*, 8 Bde., Venedig: Colombani 1772–1774.
- Lorenzi, Giambattista: *Opere teatrali di Giambattista Lorenzi Neapolitano. Accademico Filomate: tra Costanti Eulisto e tra gli Arcadi di Roma Alcesindo Misisaco*, 2 Bde., Neapel: Flautina 1806–1813.

1.2.2.2 EINZELWERKE

- Angarda, regina di Boemia. Opera eroi-comica*, Wien: Schmidt 1800, CZ-PU 0024916.
- Argomento del Cublai, dramma eroicomico, dell' abate Casti,... Inhalt des Cublai, eines heroisch-comischen Drama, vom Abt Casti..* Wien 1794, F-Pn Yd-7461.
- Aristide, Drama eroi-comico Per Musica Da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuel Dalla Compagnia de Comici L'Autuno dell'Anno 1735*, Venedig: Alvise Valvasensi 1735, I-Vcg CORRER S.SAMUELE 135.
- Il cavaliere errante nell'isola incantata. Dramma eroicomico per musica. Da rappresentarsi nel Teatro presso La porta d'Italia..* Wien: Kurtzbeck 1779, A-Wn 641432-A.5,11 MUS.
- Cesare in Farmacusa: dramma eroicomico in due atti per musica. Da rappresentarsi ne' teatri imperiali l'anno 1800*, Wien: Schmidt 1800, A-Wn 641437-A.17.Adl.2.
- Il disertore. Dramma serio per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovale dell'anno 1785*. Venedig: Modesto Fenzo 1784 I-Vcg CORRER S.BENEDETTO 195.
- Europa riconosciuta. Dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo regio ducal Teatro di Milano nella solenne occasione del suo primo aprimento nel mese d'agosto dell'anno 1778*. Mailand: Bianchi 1778, I-Bc Lo.04951.
- Ginevra di Scozia. Dramma eroico per musica da rappresentarsi nell'Occasione dell'Apertura del Teatro Nuovo della Ces. Reg. Città e Porto Franco di Trieste Nella Primavera dell'Anno 1801*. Triest: Ces. Reg. privilegiata Stamperia governiale 1801. A-Wn 641432-A.4,1.
- La Griselda, Dramma eroicomico per Musica Da rappresentarsi Nel nobilissimo Teatro Di San Samuele Per la prima opera dell'Autunno 1793*. Venedig: Fenzo 1793, I-Vnm DRAMM.1119.010.
- La Grotta di Trofonio Opera comica Da rappresentarsi Nell'Imperial Villeggiatura Di Laxembourg*, Wien: Kurtzbeck 1785, A-Wn 2275 a M.S.
- La Grotta di Trofonio Opera comica Da rappresentarsi Nell'Imperial Villeggiatura Di Laxembourg*, Wien: Kurtzbeck 1785, A-Wn TB 541432 AM X/7.
- La Grotta di Trofonio Opera comica Da rappresentarsi Nell'Imperial Villeggiatura Di Laxembourg*, Wien: Kurtzbeck 1785, A-Wn AM 50682.
- La Grotta di Trofonio Commedia per Musica Da Rappresentarsi Nel Teatro de' Fiorentini Per terza Opera del corrente anno 1785, Neapel 1785*, I-Nc Rari 10.34.04.
- König Theodor in Venedig. Oper in zwey Aufzügen, nach dem Italiänischen neu-bearbeitet, die Musik ist von Paisiello*, Weimar: Glüsing's Schriften 1794.
- L'opera seria. Commedia per musica. Da rappresentarsi su' Teatri di Vienna in Quest'anno 1769*. Wien: Ghelen 1769. A-Wn 641432-A.7,12
- Orlando paladino Dramma Eroicomico Per Musica Da rappresentarsi Nei Teatri Privilegiati*, Wien: Kurtzbeck 1775, A-Wn 641432-A.8,3.
- La pace Melodramma eroicomico Di Giovanni Bertati Poeta al Servizio di S.M.I.R.A.ec. Da rappresentarsi Dalla compagnia de' Cantanti, e Ballerini del Treato in San Samuele Per Festeggiare La Pace conclusa Tra' [sic] la Maestà dell' Augustissimo Imperatore e Re Nostro Clementissimo Sovrano E la Repubblica Francese Nell'Occasione dell'Ingresso Delle Imperiali Regie Truppe in Venezia*, Venedig: Valvasense 1798, I-Vcg CORRER S.SAMUELE 184.
- Palmira regina di Persia. Drama eroi-comico da Rappresentarsi negl'Imperial Regi Teatri di Corte L'Anno 1795*, Wien: Schmidt 1795, A-Wn 641437-A.1
- I pastorelli erranti ossia Il giuoco del pallone dramma eroicomico*, Genua: Eredi di Adamo Sgionico 1786, I-Vnm DRAMM. 1566. 002.
- Pomponin ou le Tuteur mistifié, opéra bouffon en 2 actes tiré de l'intermède italien „Lo sposo burlato“ représenté devant leurs Majestés à Fontainebleau en 1777*, Paris: Ballard 1777, F-Pn YF-7567.
- La princesse de Babylone, Opéra a quatre actes*, Paris: Salliche 1791, F-Pn NUMM-72073.
- Il re Teodoro in Venezia. Dramma eroicomico. Da rappresentarsi Nel Teatro di Corte L'Anno 1784*, Wien: Kurtzbeck 1784, A-Wtm 820311-A THE MAG.
- La secchia rapita. Dramma eroicomico di Gio: Gastone Boccherini Poeta Arcade da rappresentarsi ne' Teatri Privilegiati di Vienna l'anno 1772*, Wien: Kurtzbeck 1772, A-Wn 641432-A8,10.
- La secchia rapita Dramma giocoso per musica Da rappresentarsi Nel Teatro alla Scala L'Autunno dell'anno 1793*, Mailand: Bianchi 1794, I-Vgc ROLANDI ROL.0674.09.
- La secchia rapita Dramma Eroicomico per Musica Composto Da Niccolò Liprandi Da rappresentarsi Nel Nobilissimo Teatro Di San Samuele Il Carnovale dell'Anno 1794*, Venedig: Modesto Fenzo 1794, I-Vcg CORRER S.SAMUELE 183/193.

Socrate immaginario Commedia per Musica di Giambatista [sic] Lorenzi P.A. Da rappresentarsi Nel Teatro Nuovo Nell'Autunno di Quest'Anno 1775, Neapel 1775, I-Vgc ROLANDI ROL.0511.04.
Lo sposo burlato, Intermezzi [sic] in musica a quattro voci da rappresentarsi nel Teatro alla Valle, dell'illustr. Signori Capranica nel carnevale dell'anno 1769, Rom: Puccinelli 1769, I-Bc Lo.02421.
Tarare. Opéra en cinq actes, avec un prologue, et un discours préliminaire, représenté pour la première fois, sur le théâtre de l'Académie-royale de musique, le vendredi 8 juin 1787. Paris: Delormel 1787, S. 7–33. D-Mbs L.eleg.m 1354 b.

1.3 SONSTIGE DRUCKSCHRIFTEN

- Algarotti, Francesco: *Saggio sopra l'opera in musica*, [Venedig] 1755.
- Batteux, Charles: *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris: Durand 1747.
- Batteux, Charles: *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature*, 4 Bde., Paris: Desaint et Saliant 1753².
- Beer, Adolf (Hrsg.): *Joseph II., Leopold II. und Kaunitz. Ihr Briefwechsel*, Wien: Braumüller 1873.
- Boileau, Nicolas: *Le Lutrin*, in: Ders.: *Œuvres complètes de Boileau*, Bd. 2: Paris: Philippe 1837, S. 273–400.
- Brown, John: *Letters upon the poetry and music of the Italian Opera to a friend*, Edinburgh: Bell and Bradfute 1789.
- Burghardt, Carl August Hugo: *Das Repertoire des Weimariischen Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817*, Hamburg / Leipzig: Voß 1891.
- Burney, Charles: *The present state of Music in Germany, The Netherlands and United Provinces: Or, the Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, 2 Bde., London: Becket 1773.
- Casanova de Seingalt, Jacques: *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, écrits par lui-même. Edition originale, la seule complète*, 4 Bde., Paris: Pauin 1843.
- Casanova de Seingalt, Jacques: *Histoire de ma vie*, 6 Bde (=12 Vol.), Wiesbaden: Brockhaus 1960.
- Casti, Giambattista: *Argomento del Cublai, dramma eroicomico, dell'Abate Casti, ... Inhalt des Cublai, eines heroisch-comischen Drama, vom Abt Casti*, Vienna: Ghelen 1794.
- Chilesotti, Oscar: *I nostri maestri nel passato*, Mailand: Ricordi 1892.
- Croce, Benedetto: *I teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII*, Neapel: Pierro 1891.
- Croce, Benedetto: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*, Bari: Laterza 1912⁴.
- Croce, Benedetto: *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari: Laterza 1936.
- Da Ponte, Lorenzo: *Memorie di Lorenzo Da Ponte in tre volumi, scritte da esso*, 3 Bde., New York: Gray & Bunce 1829–1830.
- Dardanelli, G.G.: *Chi si può tener si tenga ovvero Analisi sincera dei Solitari Tragedia domestica*, Florenz: Pagani 1781.
- de Gamerra, Giovanni: *Lo splendore della milizia*. Poemetto. Livorno: Marco Coltellini 1765.
- de Gamerra, Giovanni: *La Corneide*, 7 Bde., Livorno 1781.
- de Gamerra, Giovanni: „Osservazioni sullo Spettacolo in generale, sulla Tragedia, sulla Tragedia domestica, Pantomima, sulla Commedia, sugli Attori sull'abito scenico, sulle Decorazioni, e sugli Autori per servire allo stabilimento del novo Teatro nazionale“, in: Ders.: *Novo Teatro del Sig. Gio: De Gamerra Tenente Nelle Armate di S.M.I.*, Bd. 1, Pisa: Prosperi 1789 S. 1–56.
- Ginguené, Pierre Louis: *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, 2 Bde., Paris: Pancoucke 1801.
- Glossy, Carl: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 233–340.
- Glossy, Carl: *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Sonderdruck aus dem „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 1987“*, Wien: Konegen o.J..
- Goldoni, Carlo: „*Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre dédiés au Roi*“, in: Ortolani, Giuseppe (Hrsg.): *Carlo Goldoni: Tutte le opere*, Bd. 1, Mailand (Mondadori) 1935, S. 1–620.
- Goldoni, Carlo: *Lettere*, in: Ortolani, Giuseppe (Hrsg.): *Carlo Goldoni. Tutte le opere*, Bd. 14: *Lettere. Suppliche. Prefazioni e manifesti*. Mailand: Mondadori 1963.
- Carlo Gozzi: „Analisi riflessiva della Fiaba ‚L'amore delle tre melarance‘“, in: Ders.: *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Bd. 1, Venedig: Colombani 1772, S. 73–113.

- Greppi, Emanuele (Hrsg.): *Lettere politiche dell'Abate Casti scritte da Vienna nell'anno 1793*, Turin: Paravia 1882.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Der Dichter und der Komponist“, in: Ders., *Die Serapionsbrüder*, 4 Bde., Frankfurt a.M.: Insel 1983, Bd.1, S. 102–132.
- Kelly, Micheal: *Reminiscences of Micheal Kelly*, 2 Bde., London: Henry Colburn 1826.
- Livius, Titus: *Ab urbe condita. Liber V / Römische Geschichte. 5. Buch* (Lateinisch / Deutsch), Stuttgart: Reclam 1993.
- Masi, Ernesto: *Sulla Storia del teatro italiano nel secolo XVIII*, Florenz: Sansoni 1891.
- Panareo, Salvatore: *Paisiello in Russia (dalle sue lettere al Galiani)*, Trani: Vecchi & C. 1910.
- Pera, Francesco: *Ricordi e biografie livornesi*, Livorno: Vigo 1867.
- Pera, Francesco: *Curiosità livornesi inedite o rare*, Livorno: Giusti 1888.
- Storia delle rivoluzioni dell'isola di Corsica e della esaltazione di Teodoro I al trono di questo stato*, Den Haag 1739.
- Ritter von Wlassak, Adolph: *Chronik des k.k. Hof-Burgtheaters zu dessen Säkularfeier im Februar 1876*, Wien: Rosner 1876.
- Salliers, Claude: „Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie“, in: *Histoire de L'Academie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres avec Les Mémoires de Littérature tirez des Registres de cette Académie, depuis l'année 1726 jusques & compris l'annee* [sic] 1730, Bd.7, Paris 1733, S. 398–410.
- Ugoni, Camillo: *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII*, 4 Bde., Milano: Bernardoni di Gio 1856–1857.
- Tassoni, Alessandro: *La secchia / rapita, Poema eroicomico, e'l canto dell' Oceano, Del Tassone*, Venedig: Sarzina 1625.
- Tribolati, Felice: *Conversazioni di Giovanni Rosini*, Pisa: Spoerri 1879.
- Voltaire: *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*, 2 Bde., Genf: EA Cramer 1759–1763.
- von Mosel, Ignaz: *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri*, Wien: Wallishaufer 1827.
- von Sonnenfels, Josef: *Grundsätze aus der Polizey, Handlungs- und Finanzwissenschaft*, 3 Bde., Wien: Kurzbeck 1769.
- Wiel, Taddeo: *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701–1800)*, Venedig: Visentini 1897.

G. SEKUNDÄRLITERATUR

- Abbazio, Claudia: *Antonio Salieri's 'La calamita de' cuori' (1774): Sources, form, context*, Dissertation University of Maryland 2016.
- Adler, Guido: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: Chrysander, Friedrich u.a. (Hrsg.): *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1885, S. 5–20.
- Adler, Guido: *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911.
- Adler, Guido: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1919.
- Alroegen, Gerhard: „Die Cavatine in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts“, in: Ders. / Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1986, S. 142–149.
- Angermüller, Rudolph: „Zwei Selbstbiographien von Joseph Weigl (1766–1846)“, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 16 (1971), S. 46–85.
- Angermüller, Rudolph: *Antonio Salieri. Sein Leben und seine Welt unter besonderer Berücksichtigung seiner großen Opern*, 3 Bde., München: Katzbichler 1974.
- Angermüller, Rudolph: „Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos“, in: Lippmann, Friedrich (Hrsg.): *Colloquium 'Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden' (Rom 1978)*, Laaber: Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 193–236.
- Angermüller, Rudolph (Hrsg.): *Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens*, 3 Bde., Bad Honnef: Bock 2000.
- Angermüller, Rudolph: „Cublai‘ (Fassung Casti)“, in: Angermüller, Rudolph / Biggi Parodi, Elena (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 153–257.
- Agnetta, Marco: „Musik – Sprache – (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien. (1. Teil)“, in: *Archiv für Textmusikforschung* 2 (2017), https://doi.org/10.15203/ATeM_2017.02, zuletzt abgerufen am 25. November 2020.
- Agnetta, Marco: „Musik – Sprache – (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien. (2. Teil)“, in: *Archiv für Textmusikforschung* 3/2 2018, https://doi.org/10.15203/ATeM_2018_2.02, zuletzt abgerufen am 25. November 2020.
- Arcudi, Bruno A.: „The author of the ‚Secchia rapita‘ does battle with Bembo’s school“, in: *Italica* 34/3 (1967), S. 291–313.
- Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1994.
- Arlt, Wulf: „Historische Differenzierungen. Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung“, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Theorie der Gattungen*, Laaber: Laaber 2005 (Handbuch der musikalischen Gattungen 15), S. 125–172.
- Armbruster, Richard: „Salieri, Mozart und die Wiener Fassung des ‚Giulio Sabino‘ von Giuseppe Sarti. Opera seria und ‚Rondò-Mode‘ an der italienischen Oper Josephs II.“, in: Wessely, Othmar / Hilscher, Elisabeth (Hrsg.): *Studien zur Musikwissenschaft*, Tutzing: Schneider 1996 (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 45), S. 133–166.
- Bachleitner, Norbert: „The Habsburg Monarchy“, in: Goldstein, Robert Justin (Hrsg.): *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*, New York / Oxford: Berghahn 2009, S. 228–264.
- Bachleitner, Norbert: „Die Theaterzensur in der Habsburger Monarchie im 19. Jahrhundert“, S. 71, in: LiTheS Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 3/5 (2010), S. 71–105, http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_bachleitner.pdf, zuletzt abgerufen am 26. November 2020.
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser 1969.
- Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Badolato, Nicola: „Forme dell’eroicomico nel dramma per musica del Seicento“, in: Bucchi, Gabriele (Hrsg.): *L’eroicomico dall’Italia all’Europa*, Pisa: ETS 2013, S. 119–136.
- Bara, Olivier: *Le Théâtre de l’Opéra-Comiques sous la Restauration. Enquête au-tour d’un genre moyen*, Hildesheim u.a.: Olms 2001.
- Bartha, Dénes / Somfai, László: *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest: Verlag der ungarischen Akademie 1960.
- Barthes, Roland: „La mort de l’auteur“, in: Ders. (Hrsg.): *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*. Paris: du Seuil 1984, S. 61–67.
- Bauer, Rolf: *Österreich. Ein Jahrtausend Geschichte im Herzen Europas*, München: Heyne 1970.

- Benaglia-Sangiorgi, Roberto: „I Melodrammi Giocosi dell’Abate Casti Poeta Cesareo e Successore del Metastasio a Vienna“, in: *Italica* 26/2 (1959), S. 101–126.
- Benaglia-Sangiorgi, Roberto: *L’abate Casti, poeta melodrammatico e successore di Metastasio a Vienna*, S. 181, in: *Italica* 23/3 (1956), S. 180–192.
- Beniscelli, Alberto: *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, Mailand: BUR rizzoli 2011.
- Bennington, Geoffrey: *Jacques Derrida. Ein Portrait*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Beales, Derek: *Joseph II*, 2 Bde., Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- Manfred Beetz (Hrsg.): „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805“, in: Richter, Karl u.a. (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Bd. 81: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, München / Wien: Carl Hanser 1990.
- Belt Grannis, Valeria: *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*. New York: Columbia University Press 1932.
- Berndt, Frauke / Tonger Erk, Liv (Hrsg.): *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt 2013.
- Bersier, Gabrielle: *Goethes Rätselparodie der Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Bertoni, Clotilde: *Percorsi dell’eroicomico*, Pisa: Nistri-Lischi 1997.
- Betzwieser, Thomas: *Exotismus und ‚Türkenoper‘ in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber: Laaber 1993 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 21).
- Betzwieser, Thomas: „Editing musical quotations: the paradigm of Antonio Salieri’s ‚Prima la musica e poi le parole‘ (1786)“, S. 246, in: *Philomusica on-line* 9/2 (2010), S. 245–259, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/issue/view/47/showToc>, zuletzt abgerufen am 01. Oktober 2020.
- Biagi Ravenni, Gabriella: „Calzabigi e dintorni: Boccherini, Angiolini, la Toscana e Vienna“, in: Marri, Federico (Hrsg.): *La figura e l’opera di Ranieri de’ Calzabigi*, Florenz: Olschki 1989, S. 29–71.
- Bianconi, Lorenzo: *Il teatro d’opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna: Il mulino 1993.
- Biggi Parodi, Elena: *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri. Gli autografi*, Lucca: LIM 2005.
- Biggi Parodi, Elena: „Un caso emblematico della convergenza dei generi: la sinfonia d’introduzione di ‚Europa riconosciuta‘ (Milano, 1778), riutilizzata in ‚Cesare in Farmacusa‘ (Vienna, 1800), quale luogo di sperimentazione della corrispondenza fra musica e gesto“, in: Angermüller, Rudolph / Biggi Parodi, Elena (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 89–120.
- Bizzarini, Marco (Hrsg.): *Giovanni de Gamerra. Ercole in Lidia*, Treviso: Diastema 1995 (Testi per musica di Giovanni De Gamerra 2).
- Bizzarini, Marco (Hrsg.): *Giovanni de Gamerra. Medonte re di Epiro*, Treviso: Ensemble ‘900 2005 (Testi per musica di Giovanni de Gamerra 5).
- Blanchetti, Francesco / Della Croce, Vittorio: *Il caso Salieri*, Turin: Eda 1994.
- Blanchetti, Francesco: „Avventure di Trofonio fra Salieri e Paisiello“, in: Angermüller, Rudolph / Biggi Parodi, Elena (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 273–302.
- Blume, Friedrich: „Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen“, S. 497, in: Martin Ruhnke (Hrsg.): *Friedrich Blume. Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften I*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1963, S. 480–503.
- Boaglio, Gualtiero: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*. Teil 2: *Von Campofornido bis Saint Germain. 1797–1918*, Wien: Böhlau 2012.
- Boaglio, Gualtiero: „‚Dem Casti ist der Aufenthalt in Wien künftig nicht mehr zu gestatten.‘ Giambattista Casti, poeta cesareo, illuminista, persona non grata“, in: Loewe, Siegfried / Martino, Alberto / Noé, Alfred (Hrsg.): *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*, Frankfurt am Main u.a.: Lang 1993 (Wiener Beiträge zur Komparatistik und Romanistik 3), S. 34–49.
- Boaglio, Marino: „Le burlesche metamorfosi di Elena. Proemio e parodia nei poemi eroicomici del Seicento“, in: Barberi-Squarotti, Giorgio (Hrsg.): *Teoria e storia dei generi letterari. Il poema eroicomico*, Turin: Tirrenia 2001, S. 37–58.
- Boetticher, Wolfgang: „Zum Entwicklungsproblem einer Parodietechnik bei Händel“, in: Walter Schulze, Siegmund / Baselt, Bernd (Hrsg.): *Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz ‚Georg Friedrich Händel – Persönlichkeit, Werk, Nachleben‘ anlässlich der 34. Händelfestspiele der Deutschen Demokratischen Republik in Halle (Saale) vom 25. bis 27. Februar 1985*: Leipzig: VEB 1987, S. 71–76.

- Boisits, Barbara: „Historisch / systematisch / ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute“, in: Calella, Michele / Urbanek, Nikolaus (Hrsg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 35–55.
- Bojan, Enrica (Hrsg.): *Giovanni de Gamerra: ‚Achille‘*, Treviso: Diastema 1995 (Testi per musica di Giovanni de Gamerra 3).
- Bojan, Enrica: „Un ‚flauto‘ italiano. Dalla ‚teutsche Oper‘ al ‚Dramma eroicomico‘“, in: Brigitte van Wyrmeesch (Hrsg.): *Mozart Aujourd'hui*. Löwen: Presses Universitaires de Louvain 2006, S. 111–122.
- Bojan, Enrica / Vencato, Anna (Hrsg.): *Giovanni De Gamerra: ‚Il flauto magico‘*, Padua: Unipress 2008 (Testi per musica di Giovanni De Gamerra 7).
- Boni, Laura (Hrsg.): *Giovanni De Gamerra: ‚Daliso e Delmita‘*, Treviso (Ensemble ‚900) 2001 (Testi per musica di Giovanni de Gamerra 1).
- Bonora, Ettore: „Il ‚Teodoro in Corsica‘ e i melodrammi giocosi di Giambattista Casti“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 134/2 (1957), S. 169–187.
- Bonora, Ettore: „I melodrammi giocosi di Giambattista Casti e il ‚Teodoro in Corsica‘“, S. 218, in: Ders.: *Parini e altro settecento. Fra classicismo e illuminismo*, Milano: Feltrinelli 1982, S. 207–222.
- Bonora, Ettore (Hrsg.): *Giambattista Casti. Melodrammi giocosi*, Modena: Mucchi Editore 1998.
- Borghetti, Vincenzo: „Transformationen. Komponieren nach einer Vorlage“, in: Calella, Michele / Schmidt, Lothar (Hrsg.): *Komponieren in der Renaissance: Lehre und Praxis*, Laaber: Laaber 2014 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 317–353.
- Borgstedt, Thomas: *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer 2009.
- Brandenburg, Daniel: „Die komische italienische Oper“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 97–146.
- Brandenburg, Daniel: „Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1750–1800)“, in: Coticelli, Francesco / Maione, Paologiovanni (Hrsg.): *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 225–243.
- Braunbehrens, Volker: *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts*, München: Piper 1989.
- Brockmeier, Peter: „Die Kritik der Vorurteile in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts“, in: Brockmeier, Peter / Wetzell, Hermann (Hrsg.): *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 1: *Von Rabelais bis Diderot*, Stuttgart: Metzler 1981, S. 321–399.
- Broich, Ulrich: *Studien zum komischen Epos*, Tübingen: Niemeyer 1968.
- Brown, Bruce Alan: „Le pazzie d'Orlando“, *Orlando paladino*, and the Uses of Parody“, in: *Italica* 64/4 (1987), S. 583–605.
- Brown, Bruce Alan: „Beaumarchais, Paisiello and the genesis of ‚Così‘“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.): *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music*, Oxford: Clarendon Press 1996, S. 312–339.
- Brown, Bruce Alan / Rice, John A.: „Salieri's ‚Così fan tutte‘“, in: *Cambridge Opera Journal* 8/1 (1996), S. 17–43.
- Brown, Bruce Alan: „Lo specchio francese: Viennese Opera buffa and the legacy of French theatre“, in: Mary Hunter / James Webster (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 50–81.
- Bruckholder, J. Peter: „Johannes Martini and the imitation mass of the Late Fifteenth Century“, in: *Journal of the American Musicological Society* 38/3 (1985), S. 470–523.
- Bucciarelli, Melania: *Italian Opera and European Theatre, 1670–1720: Plots, Performers, Dramaturgies*, Turnhout: Brepols 2000 (Speculum musicae 7).
- Bucchi, Gabriele (Hrsg.): *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Pisa: ETS 2013.
- Buch, David J.: *Magic Flutes & Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-century Musical Theater*, Chicago: Chicago University Press 2006.
- Budroni, Paolo (Hrsg.): *Mozart und Salieri – Partner oder Rivalen? Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn vom 7. Februar 1786*. Wien: Vienna University Press 2008.
- Cacho Casal, Rodrigo: „Una variante eroicomico: la tradizione zooepica in Spagna e la ‚Muracinda‘ di Juan de la Cueva“, Bucchi, Gabriele (Hrsg.): *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Pisa: ETS 2013, S. 137–154.
- Caira Lumetti, Rossana: „Gustavo III di Svezia e ‚Il re Teodoro in Venezia‘ del Casti“, in: *Critica letteraria* 16/1 (1988), S. 13–30.
- Caira Lumetti, Rossana: „Gli italiani a Vienna all'epoca di Metastasio“, in: Kanduth, Erika / Valente, Mario: *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Rom: Artemide 2003 (Atti convegno internazionale di Studi: Österreichische Nationalbibliothek Wien 17-18-19-20 Maggio 2000), S. 239–260.
- Calella, Michele: *Das Ensemble in der Tragédie lyrique des späten Ancien régime*, Eisenach: Wagner 2000.

- Calella, Michele: „Kleinere szenische Gattungen (,componimenti drammatici‘)“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 63–74.
- Calella, Michele: „Die Opera seria im späten 18. Jahrhundert“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 45–62.
- Calella, Michele: „Zwischen Autorwillen und Produktionssystem: Zum Problem des Werkbegriffs in der Oper des späten 18. Jahrhunderts“, in: Konrad, Ulrich (Hrsg.): *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider 2007 (Würzburger musikhistorische Beiträge 27), S. 15–32.
- Calella, Michele: „„La buona figliuola“ für die ‚Teatri Privilegiati‘. Anmerkungen zur frühen Rezeption der Opera buffa“, in: Jutta Bungardt u.a. (Hrsg.): *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, Wien u.a.: Böhlau 2009, S. 149–170.
- Candiani, Rosy: „Giovanni de Gamerra e il libretto del ‚Lucio Silla‘“, in: Dies.: *Libretti e librettisti italiani per Mozart*, Rom: Archivio Guido Izzi 1994, S. 13–44.
- Candiani, Rosy: „Un ‚Flauto Magico‘ per Mozart“, in: Dies.: *Libretti e librettisti italiani per Mozart*, Rom: Archivio Guido Izzi 1994, S. 46–97.
- Caraci Vela, Maria / Romagnoli, Angela / Cafiero, Rosa (Hrsg.): *Gli affetti convenienti all’idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Neapel: Edizioni scientifiche italiani 1993.
- Caretti, Lanfranco (Hrsg.): *Giuseppe Parini. Poesia e Prosa*, Mailand / Neapel: Ricciardi 1951.
- Carli Ballola, Giovanni: „L’albero del libertino“, in: *Convegno mozartiano in occasione del secondo centenario della morte*. Rom: Accademia nazionale dei lincei, S. 69–79.
- Carozza, Mario / Cimagalli, Cristina: *Storia della musica occidentale*, 2 Bde., Rom: Amando 2008.
- Castelvecchi, Stefano: „From Nina to Nina: Psychodrama, absorption and sentiment in the 1780s“, in: *Cambridge Opera Journal* 8/2 (1996), S. 91–112.
- Castelvecchi, Stefano: *Sentimental opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 2013.
- Chales de Beaulieu, Maurice: *Das Dramma eroicomico ‚Il re Teodoro in Venezia‘ von Giambattista Casti und Giovanni Paisiello*, Magisterarbeit Freie Universität Berlin 2011.
- Chales de Beaulieu, Maurice: „Composed but never staged: the Dramma eroicomico ‚Cublai, gran kan de’ Tartari‘ (1786–1788)“, in: Antonio Carocchia (Hrsg.): *Commedia e musica al tramonto dell’ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, Avellino: Il Cimarosa 2017, S. 163–187.
- Charlton, David: „Salieri’s Timpani“, in: *Musical Times* 122 (1971), S. 961–962.
- Chegai, Andrea: *L’esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d’opera fra Sette e Ottocento*, Florenz: Le Lettere 1998.
- Cicali, Gianni: *Attori e ruoli nell’opera buffa italiana del Settecento*. Florenz: Casa Editrice Le Lettere 2005.
- Cividini, Iacopo: „Giovanni de Gamerra und das Libretto zu Mozarts ‚Lucio Silla‘“, in: Fischer, Michael / Honsig-Erlenburg, Johannes / Leisinger, Ulrich (Hrsg.): *Mozarts Lucio Silla. Ein frühes Meisterwerk*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 2013, S. 107–124.
- Coticelli, Francesco: „Classicità di Metastasio: il Poeta Cesareo modello e contraddizione del teatro del suo tempo“, in: Kanduth, Erika / Valente, Mario: *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Rom: Artemide 2003 (Atti convegno internazionale di Studi: Österreichische Nationalbibliothek Wien 17-18-19-20 Maggio 2000), S. 269–280.
- Coticelli, Francesco: „I segreti del ‚Matrimonio‘ tra Vienna e Napoli“, in: Maione, Paologiovanni / Columbo, Marta (Hrsg.): *Domenico Cimarosa. Un ‚napoletano‘ in Europa*. Bd. 1: *I studi*, Lucca: LIM 2004, S. 293–305.
- Coticelli, Francesco: „Das Sprechtheater“, in: Coticelli, Francesco / Maione, Paologiovanni (Hrsg.): *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd.1, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 491–553.
- Cortés Coto, José María: *La ideología de Giambattista Casti a través de su producción literaria*, Dissertation Universität Madrid 2017.
- Cortese, Nino: „Una autobiografia inedita di Paisiello“, in: *La Rassegna musicale* 3 (1930), S. 123–135.
- Cosi, Rosa: „Un contributo napoletano al ‚falso piano dell’opera francese‘: Il ‚Pirro‘ di De Gamerra-Paisiello“, in: Caraci Vela, Maria / Romagnoli, Angela / Cafiero, Rosa (Hrsg.): *Gli affetti convenienti all’idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Neapel: Edizioni scientifiche italiani 1993, S. 167–203.
- Croce, Benedetto: „Note sulla letteratura italiana del Settecento“, in: *Quaderni della storica* 3 (1947), S. 26–53.
- Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

- Dahlhaus, Carl: „Was ist eine musikalische Gattung?“, in: Danuser, Herbert (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften 1. Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, Laaber: Laaber 2000, S. 348–359.
- Dahlhaus, Carl: „Zur Theorie der musikalischen Gattungen“, in: Danuser, Herbert (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften 1. Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, Laaber: Laaber 2000, S. 418–433.
- Dahlhaus, Carl: „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, S. 377. In: Danuser, Herbert (Hrsg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften 6. 19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik*, Laaber: Laaber 2003, S. 377–434.
- Dahlhaus, Carl: „Historie als Oper: Gattungsgeschichte und Werkinterpretation“, in: Danuser, Herbert (Hrsg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften 7. 19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*, Laaber: Laaber 2004, S. 591–604.
- De Alwis, Lisa: „Zensieren des Zensors: Karl Glossys lückenhafte Übertragung (1897) von Franz Karl Hägels Leitfaden zur Theaterzensur (1795)“, in: *Nestroyana* 30 (2010), S. 191–192.
- De Alwis, Lisa: *Censorship and Magical Opera in Early Nineteenth-Century Vienna*, Dissertation University of Southern California 2012.
- Degrada, Francesco: „‘Il re Teodoro in Venezia’ di Giovanni Battista Casti e Giovanni Paisiello“, in: *Materiali per la pubblicazione di una registrazione*, Rom: I.R.T.E.M. 1994 (Quaderni dell’I.R.T.E.M. 16), S. 5–17.
- DelDonna, Anthony R.: *Opera, theatrical culture and society in late eighteenth-century Naples*, New York: Routledge 2016.
- Della Corte, Andrea: *L’opera comica italiana nel ‘700. Studi ed appunti*, 2 Bde., Bari: Laterza 1923.
- Della Corte, Andrea: *Satire e Grotteschi di musiche e di musicisti d’ogni tempo*, Turin: Unione Tipografica-Editrice 1946.
- Della Corte, Andrea: *Gluck e i suoi tempi*, Florenz: Sansoni 1948.
- Della Croce, Vittorio / Blanchetti, Francesco: *Il caso Salieri*, Turin: Eda 1994.
- Della Seta, Fabrizio (Hrsg.): *Le parole del Teatro musicale*, Rom: Carocci 2010.
- Dent, Edward J.: *The rise of the romantic opera*, London u.a.: Cambridge University Press 1976.
- Dentith, Simon: *Parody*, London / New York: Routledge 2000.
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, Paris: de Minuit 1967.
- Derrida, Jacques: „La loi du genre / The law of genre“, in: Derrida, Jacques (Hrsg.): *Parages*, Paris: Galilée 1986, S. 249–287.
- Di Benedetto, Renato: „Music and Enlightenment“, in: Imbruglia, Girolamo (Hrsg.): *Naples in the eighteenth century. The birth and death of a nation*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 135–144.
- Dieckmann, Herbert: „Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts“, in: Jauß, Hans Robert (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*, München: Fink 1991, S. 28–59.
- Dietrich, Margret: „Wiener Fassungen des ‚Idomeneo‘“, in: *Mozart-Jahrbuch des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1973/1974, S. 56–76.
- Döhring, Sieghard: *Formgeschichte der Opernarien vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. 2 Bde. Doktorarbeit, Universität Marburg (Lahn) 1969.
- Döhring, Sieghard: „Die Rettungsoper. Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesse“, in: Lühning, Helga / Brandenburg, Daniel (Hrsg.): *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, Bonn: Beethoven Haus 1989, S. 109–136.
- Duff, David: „Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre“, S. 56, in: *Paragraph* 25/1 (2002), S. 54–73.
- Eberle, Josef: *Voltaire’s ‚Pucelle‘. Die Geschichte eines Gedichtes*, Stuttgart: Cantz 1965.
- Eco, Umberto: „Frames of comic ‚freedom‘“, in: Thomas A. Sebeok (Hrsg.): *Carnival!*, Berlin u.a. Mouton 1984, S. 1–10.
- Einstein, Alfred: „A ‚King Theodore‘ Opera“, in: *Journal of the American Musicological Society* 14/2 (1961), S. 196–198.
- Eisendle, Reinhard: *Zensur und kulturelle Dynamik. Zum Wandel der Theatralzensur unter Maria Theresia und Joseph II.*, 2 Bde., Dissertation Alpen-Adria Universität Klagenfurt 2015.
- Eisendle, Reinhard: *Der einsame Zensor. Zur staatlichen Theaterzensur unter Maria Theresia und Joseph II.*, Wien: Hollitzer 2020 (Specula Spectacula 8).
- Elwert, Theodor W.: *Italienische Metrik*, Wiesbaden: Steiner 1984.

- Fabbri, Paolo: „Saverio Mattei: Un profilo bio-bibliografico“, in: Antolini, Bianca Maria / Witzmann, Wolfgang (Hrsg.): *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette ed Ottocento*, Firenze: Olschki 1993, S. 127–140.
- Fabbri, Paolo: *Metro e canto nell'opera italiana*, Turin: EDT 2007.
- Fallico, Antonio: „Notizie e appunti sulla vita e l'operosità di G.B. Casti negli anni 1776–1790 (con documenti inediti)“, in: *Italianistica* 1/3 (1973), S. 520–538.
- Fallico, Antonio: „La fortuna critica di G. B. Casti“, in *Critica Letteraria* 4/4 (1976), S. 650–688.
- Fallico, Antonio: „Casti alla ricerca di un perdono illuminato poeta-agente“, in: Ders., *G. B. Casti e l'utopia di una intellettualità non subalterna*, Viterbo: Consorzio per la gestione delle biblioteche comunale degli ardenti e provinciale „Anselmo Anselmi“, 1978.
- Fallico, Antonio (Hrsg.): *Giambattista Casti. Epistolario*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984.
- Fallico, Antonio: *Introduzione a Giambattista Casti*, Viterbo: Amministrazione provinciale di Viterbo 1984.
- Farnsworth, Rodney: „„Così fan tutte“ as parody and burlesque“, in: *Opera Quarterly* 6/2 (1988), S. 50–68.
- Feder, Georg: „Opera seria, Opera buffa und Opera semiseria bei Haydn“, in: Hortschansky, Klaus (Hrsg.): *Opernstudien. Anna Amalia Abert zum 65. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1975, S. 37–55.
- Feldman, Martha: „Magic Mirrors and the Seria Stage. Thoughts toward a ritual view“, in: *Journal of the American Musicological Society* 48/3 (1995), S. 423–484.
- Feldman, Martha: „The absent mother in Opera seria“, in: Smart, Mary Ann (Hrsg.): *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2001 (Princeton Studies in Opera 34), S. 29–47.
- Feldman, Martha: *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Chicago / London: University of Chicago Press 2007.
- Ferroni, Giulio: „L'opera in commedia: Una immagine del melodramma nella cultura veneziana del settecento“, in: Muraro, Maria Teresa (Hrsg.): *Venezia e il melodramma nel settecento*. Florenz: Olschki 1978 (Studi di musica veneta 6), S. 63–78.
- Fido, Franco: „Le tre ‚Griselde‘: Appunti su Goldoni Librettista di Vivaldi“, in: Bianconi, Lorenzo / Morelli, Giovanni (Hrsg.): *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura e società*, Florenz: Olschki 1982, S. 345–363.
- Finscher, Ludwig: „Die Opera seria“, in: *Mozart-Jahrbuch 1973/1974 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1973/1974, S. 21–32.
- Floros, Constantin: „Stilebenen und Stilsynthese in den Opern Mozarts“, in: Ders. u.a. (Hrsg.): *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich: Mozart und die Oper seiner Zeit*, Laaber: Laaber 1981 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft), S. 155–168.
- Frantz, Pierre: *L'esthétique du tableau dans le théâtre de XVIIIe siècle*, Paris: Presses Univ. de France 1998.
- Gallarati, Paolo: „Metastasio e Gluck: per una collocazione storica della ‚riforma‘“, in: *Chigiana* 29/30 (1972/1973), S. 299–308.
- Gallarati, Paolo: „L'estetica musicale di R. de' Calzabigi: ‚La Lullade‘“, in: *Nuova Rivista musicale italiana* 13/3 (1979), S. 531–563.
- Gallarati, Paolo: „L'estetica musicale di R. de' Calzabigi: Il caso Metastasio“, in: *Nuova Rivista musicale italiana* 14/3 (1980), S. 497–538.
- Gallarati, Paolo: *Musica e maschera. Il libretto italiano nel Settecento*, Turin: EDT 1984.
- Gallarati, Paolo: „Rifacimento e parodia nei libretti viennesi di Da Ponte“, in: Maymone Siniscalchi, Marina / Spedicato, Paolo (Hrsg.): *Atti del convegno Lorenzo Da Ponte librettista di Mozart*, Rom: Ministero per i beni culturali e ambientali, Divisione editoria 1992, S. 237–246.
- Gallarati, Paolo: „I libretti non mozartiani di Lorenzo Da Ponte (1784–1789)“, in: Maehder, Jürgen / Stenzl, Jörg (Hrsg.): *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1994 (Perspektiven der Opernforschung 1), S. 99–118.
- Galletti, Florenzo: *Lo spettacolo senza riforme: La compagnia del San Samuele di Venezia (1726–1749)*, Florenz: Unipress 2017.
- Geiringer, Karl: „Die ‚Orlando‘-Opern von Pietro Alessandro Guglielmi“, in: Hüsch, Heinrich (Hrsg.): *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag am 7. Juli 1972. Überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden*, Köln: Volk 1973 (Musicae scientiae collectanea 12), S. 141–146.
- Geiringer, Karl: „From Guglielmi to Haydn: The transformation of an opera“, in: Glahn, Henrik u.a. (Hrsg.): *International Musicological Society. Report of the eleventh congress Copenhagen 1972*, Bd.1, Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1974. S. 391–396.
- Geiringer, Karl (Hrsg.): *‚Orlando paladino‘. Kritischer Bericht*. München: Henle 1973.

- Genette, Gérard: *Introduction au l'Architexte*, Paris: du Seuil 1979.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. Littérature au seconde degré*, Paris: du Seuil 1982.
- Gerber, Rudolf: *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Hildesheim u.a.: Olms 1973.
- Gerhard, Anselm: „Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts“, in: Hortschansky, Klaus (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*. Hamburg / Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991, S. 35–56.
- Gerstacker, Andreas u.a. (Hrsg.): *Skythen in der lateinischen Literatur. Eine Quellensammlung*, Berlin u.a.: De Gruyter 2014.
- Geyer-Kiefl, Helen: „Guglielmis ‚Le pazzie d’Orlando‘ und Haydns ‚Orlando paladino‘“. In: Badura-Skoda, Eva / Geiringer, Karl (Hrsg.): *Joseph Haydn: Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress Wien 1982*. München: Henle 1986, S. 405–415.
- Geyer-Kiefl, Helen: *Die heroisch-komische Oper. Ca. 1770–1800*, 2 Bde., Tutzing: Schneider 1987 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 9).
- Gibellini, Pietro: „Metastasio e la mitologia“, in: Kanduth, Erika / Valente, Mario: *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Rom: Artemide 2003 (Atti convegno internazionale di Studi: Österreichische Nationalbibliothek Wien 17-18-19-20 Maggio 2000), S. 183–208.
- Gibellini, Cecilia: *Giovan Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire. Lettura intertestuale delle ‚Novelle Galanti‘*. Lanciani (Rocco Carabba) 2015.
- Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a.M.: Insel 2000.
- Giorgetti Vichi, Anna Maria (Hrsg.): *Gli Arcadi dal 1690 al 1800*, Rom: Arcadia Accademia Letteraria Italiana 1977.
- Giust, Anna: *Cercando l’opera russa. La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, Mailand: Feltrinelli 2014.
- Glixon, Beth L. / Glixon, Jonathan E.: *Inventing the Business of Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford: Oxford University Press 2006 (AMS Studies in Music).
- Goehring, Edmund J.: „The sentimental muse of Opera buffa“, in: Hunter, Mary / Webster, James (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart’s Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 115–145.
- Goehring, Edmund J.: *Three modes of Perception in Mozart. The Philosophical, Pastoral and Comic in ‚Cosi fan tutte‘*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Goldin, Daniela: *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Turin: Einaudi 1985.
- Gregory, Desmond: *Napoleon’s Italy*. London: Associated University Presses 2001.
- Gronda, Giovanna (Hrsg.): *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna: Il Mulino 1990 (Proscenio 5).
- Grout, Donald Jay: „Seventeenth-Century Parodies of French Opera, Part I“, in: *The Musical Quarterly* 27/2 (1941), S. 211–219.
- Grout, Donald Jay: „Seventeenth-Century Parodies of French Opera (Concluded from the April Issue)“, in: *The Musical Quarterly* 27/4 (1941), S. 514–526.
- Grout, Donald Jay: *A short history of opera*, New York: Columbia University Press 2003.
- Guthke, Karl S.: *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968.
- Hadamowsky, Franz: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848)“, in: Zeman, Herbert (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Bd. 1, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, S. 289–307.
- Hadamowsky, Franz: *Wien – Theatergeschichte: von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien: Jugend & Volk 1988.
- Hager, Manuela: „Virtuos, respektlos und satirisch. Der italienische Dichter Giovanni Battista Casti am Wiener Hof“, in: Budroni, Paolo (Hrsg.): *Mozart und Salieri – Partner oder Rivalen? Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn vom 7. Februar 1786*. Wien: Vienna University Press 2008, S. 97–104.
- Headington, Christopher u.a.: *Opera: a History*, London: St. Martin’s Press 1987.
- Heartz, Daniel: „From Garrick to Gluck: The Reform of Theater in the Mid-Eighteenth Century“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 94/1 (1967), S. 111–127.
- Heartz, Daniel: „The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera“, in: *Proceedings of the Royal Musicological Association* 104 (1977–1978), S. 67–78.
- Heartz, Daniel: *Haydn, Mozart and the Viennese school 1740–1780*, New Haven: Norton 1995.
- Heartz, Daniel: „Goldoni, Opera buffa, and Mozart’s advent in Vienna“, in: Hunter, Mary / Webster, James (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart’s Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 25–49.

- Heimann, Nora: *Joan of Arc in French Art and Culture (1700–1855). From Satire to Sanctity*, Aldershot: Ashgate 2005.
- Heinz, Rudolf: *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Gustav Bosse 1968.
- Heinzelmann, Josef: „Prima la musica, poi le parole“: Zu Salieris Wiener Opernparodie“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 28 (1973), S. 19–29.
- Heinzelmann, Josef: „Antonio Salieri und Giambattista Casti“, in: Lachmayer, Herbert u.a. (Hrsg.): *Salieri sulle tracce di Mozart*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2004, S. 123–130.
- Henze-Döhring, Sabine: *Opera seria, Opera buffa und Mozart's Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1986 (Analecta Musicologica 24).
- Hermann, Hildegard: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Joseph Eybler*, München / Salzburg: Katzbichler 1976 (Musikwissenschaftliche Schriften 10).
- Hirschmann, Konstantin: *Die Tragicommedia Pietro Pariatis und Francesco Contis und ihre Rezeption in Norddeutschland am Beispiel des ‚Don Chisciotte in Sierra Morena‘*, Masterarbeit Universität Wien 2016.
- Hoebler, Andreas: *Antonio Salieris Opéra Tarare und die Umarbeitung in die Opera tragicomica Axur, Rè d'Ormus. Parallelität und Divergenz zweier Bühnenwerke*, Tönning: Der andere Verlag 2006.
- Holden, Anthony: *The Man who wrote Mozart. The extraordinary life of Lorenzo Da Ponte*, London: Phoenix 2007.
- Holmes, William: „Pamela Transformed“ in: *Musical Quarterly* 38/4 (1952), S. 581–594.
- Horn, András (Hrsg.): *Theorie der literarischen Gattungen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- Hortschansky, Klaus: *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln: Volk 1973.
- Hortschansky, Klaus: „Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts“, in: Ders. (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*. Hamburg / Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991, S. 233–253.
- Hortschansky, Klaus: *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln: Volk 1973.
- Householder, Fred: „ΠΑΡΩΔΙΑ“, In: *Classical Philology* 39/1 (1944), S. 1–9.
- Höyng, Peter: „Die Geburt der Theaterzensur aus dem Geiste bürgerlicher Moral. Unwillkommene Thesen zur Theaterzensur im 18. Jahrhundert?“, in: Haefs, Wilhelm / Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*, Göttingen: Wallstein 2007 (Das achtzehnte Jahrhundert 12), S. 99–121.
- Hughes, Lindsay: *Peter the Great: A Biography*, New Haven (Conn.): Yale University Press 2002.
- Hughes, Lindsay: „A Beard is an unnecessary Burden: Peter I's Laws on Shaving and their roots in early Russia“, in: Bartlett, Roger / Hughes, Lindsey (Hrsg.): *Russian Society and Culture and the Long Eighteenth Century. Essays in Honour of Anthony G. Cross*, Münster: LIT 2004, S. 21–35.
- Hunter, Mary: „The fusion and juxtaposition of Genres in Opera buffa 1770–1800: Anelli and Piccinni's ‚Griselda‘“, in: *Music and Letters* 67/4 (1986), S. 363–380.
- Hunter, Mary: „Text, Music and Drama in Haydn's Italian Opera Arias: Four Case Studies“, in: *Journal of Musicology* 7 (1989), S. 29–57.
- Hunter, Mary: „Some representations of opera seria in opera buffa“, in: *Cambridge Opera Journal* 3/2 (1991), S. 89–108.
- Hunter, Mary: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A poetics of Entertainment*, Princeton: Princeton University Press 1999.
- Hunter, Mary: „Topics and Opera buffa“, in: Danuta Mirka (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 61–90.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Champaign / Urbana: University of Illinois 2000.
- Jacobs, Jürgen: „Text und Paratext“, in: Gramatzki Susanne / Zymner, Rüdiger (Hrsg.), *Figuren der Ordnung. Beiträge zur Theorie und Geschichte literarischer Dispositionsmuster. Festschrift für Ulrich Ernst*, Wien u.a.: Böhlau 2003, S. 99–112.
- Jacobshagen, Arnold: „Pixérécourt – Romanelli – Romani: ‚Margherita d'Anjou‘ und das Melodramma semiserio“, in: Döhring, Sieghart / Jacobshagen, Arnold (Hrsg.): *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*. Laaber: Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16), S. 41–63.
- Jacobshagen, Arnold: „‚Farsa sentimentale – Melodramma eroicomico – Opera semiseria‘. Zur Entwicklung des ‚terzo genere‘ in der venezianischen Oper um 1800“, in: Hauk, Franz / Winkler, Iris (Hrsg.): *Johann Simon Mayr und Venedig*, München / Salzburg: Katzbichler 1999 (Mayr-Studien 2), S. 218–232.

- Jacobshagen, Arnold: „Opernkritik und Opern-„Reform“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 74–84.
- Jacobshagen, Arnold: „Dramma eroicomico, Opera buffa und Opera semiseria“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 84–92.
- Jacobshagen, Arnold: „Genera mixta – Heroisch-komische und tragisch-komische italienische Libretti an österreichischen Bühnen des späten 18. Jahrhunderts“, in: Béhar, Pierre / Schneider, Herbert (Hrsg.): *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*, Hildesheim u.a.: Olms 2005, S. 85–103.
- Jacobshagen, Arnold: *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart: Steiner 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 57).
- Jauss, Hans Robert: *Grundriß der romanischen Literaturen im Mittelalter*. Bd. 1: *Généralités*. Heidelberg: Winter 1972.
- Kanduth, Erika: „Das Libretto im Zeichen der Arcadia, Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasio“, in: Gier, Albert (Hrsg.), *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1986, S. 33–53.
- Kerman, Joseph: *Opera as Drama*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1988.
- Christian Kipper: *Musikalische Aktion in der Opera buffa: „Il Mercato di Malmantile“ von Carlo Goldoni*, Frankfurt a.M. / Wien: Lang 2003 (Perspektiven der Opernforschung 10).
- Kirk, Carolyn: *The Viennese vogue für Opéra-Comique 1790–1819*, 2 Bde., Dissertation University of St. Andrews 1985.
- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Karl Hanser 1992, S. 23–96.
- Kolb, Fabian: *Exponent des Wandels. Joseph Weigl und die Introduction in seinen italienischen und deutschsprachigen Opern*, Berlin: Hopf 2006.
- Kopp, James Butler: *The Drame lyrique: a Study in the Esthetics of Opéra comique, 1762–1797*, Dissertation University of Pennsylvania 1982.
- Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: ESV 2003.
- Kristeva, Julia: „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, in: *Critique* 239/23 (1967), S. 438–465.
- Kristeva, Julia: „Problèmes de la structuration du texte“, in: *Narration et transformation, Semeiotica* 1/1 (1969), S. 422–448.
- Julia Kristeva: *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris: French & European Publications 1978.
- Kruon. Peter: „Gattungsgeschichte, Literaturgeschichte, ästhetische Erfahrung. Zur Aktualität Benedetto Croces in Deutschland (und anderswo)“, in: Baasner, Frank (Hrsg.): *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland. Traditionen und aktuelle Problem*. Tübingen: Niemeyer 1989, S. 85–105.
- Kunze, Stefan: „Die Entstehung eines Buffo-Librettos. Don-Quichotte-Bearbeitungen“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 12 (1968) (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 59), S. 75–95.
- Kunze, Stefan: *Don Giovanni vor Mozart: Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 1972 (Münchener Universitäts-Schriften. Reihe der philosophischen Fakultät 10).
- Kunze, Stefan: „Ironie des Klassizismus. Aspekte des Umbruchs in der musikalischen Komödie um 1800“, in: Lippmann, Friedrich (Hrsg.): *Colloquium „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden“ (Rom 1978)*, Laaber: Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 72–99.
- Kunze, Stefan: *Mozarts Opern*, Stuttgart: Reclam 1996².
- Lacanale, Marcella: *Il genere zooepico tra „raccolta“ e „ciclo“: un'indagine sul Roman de Renart*, Dissertation Università degli Studi di Macerata 2014.
- Lauggas, Ingo: *Hegemonie, Kunst und Literatur: Ästhetik und Poetik bei Gramsci und William*, Wien: Löcker 2013.
- Latimer, Bonnie: „Alchemies of a Satire: A History of the Sylphs in „The Rape of the Lock“, in: *The review of English Studies*, 57/232 (2006), S. 684–700.
- Lazarevich, Gordana: „Satire und Karikatur im Intermezzo comico per musica“, in: Siegmund, Bert (Hrsg.): *Intermezzi per musica – Johann Adolf Hasse zum 300. Geburtstag. XXVII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 30. April bis 2. Mai 1999*, Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein u.a. 2004 (Michaelsteiner Konferenzberichte 61), S. 13–28.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Paris: du Seuil 1975.

- Leopold, Silke: „Mozart, die Oper und die Tradition“, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Mozarts Opernfiguren: „Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften“*, Bern u.a.: Haupt 1992, S. 19–34.
- Libby, Dennis: „Italy. The two Opera centers“, in: Zaslaw, Neil (Hrsg.), *The Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th Century*, Hampshire / London: Macmillan 1989, S. 15–60.
- Lindner, Monika: *Voltaire und die Poetik des Epos. Studien zur Erzähltechnik und zur Ironie in „La Pucelle d’Orleans“*, München: Fink 1980.
- Linhardt, Marion: „Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010“, in: *LiTheS Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 5/Sonderband 3 (2012), S. 7–81, http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege_12_sonderbd_3/linhardt_sozialgeschichte.pdf, zuletzt abgerufen am 26. November 2020.
- Link, Dorothea: „The viennese Operatic Canon and Mozart’s ‚Cosi fan tutte‘“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 38 (1990), S. 11–21.
- Link, Dorothea: *The Da Ponte Operas of Vicente Martín y Soler*, Dissertation University of Toronto 1991.
- Link, Dorothea: „‚L’arbore di Diana‘: a model for ‚Cosi fan tutte‘“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.): *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music*, Oxford: Clarendon Press 1996, S. 362–373.
- Link, Dorothea: „Vienna’s private theatrical and musical life, 1783–1792, as Reported by Count Karl Zinzendorf“, S. 223, in: *Journal of the Royal Musical Association* 122/2 (1997), S. 205–257.
- Link, Dorothea (Hrsg.): *The National Court Theatre in Mozart’s Vienna. Sources and Documents. 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press 1998.
- Link, Dorothea: „Courtly Entertainments at Laxenburg under Joseph II and Leopold II“, in: Rudolph Angermüller / Elena Biggi Parodi (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 341–372.
- Lippe, Marcus: *Rossinis ‚opere serie‘: zur musikalisch-dramatischen Konzeption*, Stuttgart: Steiner 2005 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 55).
- Lippmann, Friedrich: *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studienform über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln / Wien: Böhlau 1969 (Analecta musicologica 6).
- Lippmann, Friedrich: „‚Il mio ben quando verrà‘. Paisiello creatore di una nuova semplicità“, in: *Studi musicali* 19/2 (1990), S. 385–405.
- Lippmann, Friedrich: „Die Entwicklung der ‚aria marziale‘ in der italienischen und französischen Oper im zeitlichen Umkreis der französischen Revolution“, in: Agostino Ziino, *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d’Amico*, Florenz: Olschki 1991 (Quaderni della rivista italiana di Musicologia 25/1), S. 253–296.
- Lippmann, Friedrich: „Das ‚Große Finale‘ in der Opera buffa und Opera seria“, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.): *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalia Abert (1906–1996)*, Tutzing: Schneider 1997, S. 377–398.
- Loos, Erich: *Alessandro Tassonis ‚La secchia rapita‘ und das Problem des heroisch-komischen Epos*, Krefeld: Scherpe 1967.
- Loubinoux, Gérard: „L’impasse castiana: Un tentativo problematico di rinnovamento del libretto“, in: Muraro, Maria Teresa (Hrsg.): *I vicini di Mozart. Bd. 1: Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, Florenz: Olschki 1989, S. 173–184.
- Helga, Lühning: „Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert. Dramatischer Gehalt und musikalischer Bau“, in: Constantin Floros u.a. (Hrsg.): *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich: Mozart und die Oper seiner Zeit*, Laaber: Laaber 1981 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5), S. 219–246.
- Maione, Paologiovanni: „Die neapolitanische Bühne und die Opera buffa (1707–1750)“, in: Cotticelli, Francesco / Maione, Paologiovanni (Hrsg.): *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 153–225.
- Maehder, Jürgen: „‚A queste piccolezze il pubblico non bada‘: Librettisten und Komponisten als Zielscheibe der Opernparodie“, in: Csobádi, Peter u.a. (Hrsg.): *Die lustige Person auf der Bühne*, Bd. 1, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 1993, S. 237–254.
- Mamczarz, Irene: *Les intermèdes comiques au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche scientifique 1972.
- Mangini, Nicola: *I teatri d’opera in Venezia*, Mailand: Mursi 1974.
- Manning, Elizabeth: *The Nationalsingspiel in Vienna from 1778–1785*, Dissertation University of Durham 1975.
- Masi, Ernesto: „Giovanni de Gamerra e i drammi lagrimosi“, in: Ders.: *Sulla Storia del teatro italiano nel secolo XVIII*, Florenz: Sansoni 1891, S. 281–354.
- Marri, Federico: „Lettere di Giovanni de Gamerra. (I)“, in: *Studi musicali* 29/1 (2000), S. 71–183.
- Marri, Federico: „Lettere di Giovanni De Gamerra (II)“, in: *Studi musicali* 30 (2000), S. 293–452.

- Marri, Federico: „Lettere di Giovanni De Gamerra (III)“, in: *Studi musicali* 31 (2001), S. 59–127.
- Marri, Federico: *De Gamerra, Metastasio e i Principi ingrati: Nuove testimonianze dalle Memorie di Teresa*, unveröffentlichtes Typoskript.
- Marri, Federico: *Catalogo generale delle opere scritte da Giovanni De Gamerra*, unveröffentlichtes Typoskript.
- Mattei, Lorenzo: „Die neapolitanische Bühne und der europäische Kontext. Die Opera seria“, in: Cotticelli, Francesco / Maione, Paologiovanni (Hrsg.): *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*, Bd.1, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 81–152.
- Mausser, Siegfried (Hrsg.), *Theorie der Gattungen*, Laaber (Laaber) 2005 (Handbuch der musikalischen Gattungen 15).
- Mayrhofer, Marina: „Parodie e prestiti in alcuni drammi di genere eroicomico rappresentati a Vienna tra il 1780 e il 1790“, in: Kanduth, Erika / Valente, Mario: *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Rom: Artemide 2003 (Atti convegno internazionale di Studi: Österreichische Nationalbibliothek Wien 17-18-19-20 Maggio 2000), S. 133–148.
- McClelland, Clive: *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lanham u.a.: Lexington 2012.
- Meier, Andreas (Hrsg.): Christian August Vulpius: *Eine Korrespondenz zur Kulturgeschichte der Goethezeit*, 2 Bde., Berlin / New York: De Gruyter 2003.
- Metlica, Alessandro: „Il manoscritto Cod. Ser. N. 12.463-12.464 della Nationalbibliothek di Vienna: 84 ottave inedite per il Poema tartaro di Giovan Battista Casti“, in: *Filologia e critica* 36/3 (2011), S. 347–382.
- Metlica, Alessandro: *Giovan Battista Casti, Il poema tartaro. Edizione critica e commento*. Dissertation Università degli Studi di Padova 2012.
- Metlica, Alessandro (Hrsg.): *Giambattista Casti: Il poema tartaro. Edizione critica e commento. Introduzione di Antonio Fallico*, Verona / Mailand: Fondazione Giangiacomo Feltrinelli 2014.
- Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*, Göttingen: Wallstein 2015.
- Michtner, Otto: *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*, Wien: Böhlau 1970.
- Miggiani, Maria Giovanna: *Il teatro di San Moise (1783–1818)*, Urbino: Arti Grafiche Editoriali 1990.
- Mitterer, Cornelius: *Giovanni De Gamerra (1742–1803) e il suo tempo*, Diplomarbeit Universität Wien 2012.
- Mooser, Robert-Aloys: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au 18me siècle*, 3 Bde., Genf: Mont Blanc 1948–1951.
- Most, Glenn W.: „Die Batrachomyomachia als ernste Parodie“, in: Ax, Wolfram / Gleis, Reinhold (Hrsg.): *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1993, S. 27–41.
- Müller-Lindenberg, Ruth: *Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra comique im Vergleich zur Opera buffa (1750–1790)*, 2 Bde., Berlin: LIT 2006.
- Muresu, Gabriele: *L'Orlando furioso nella storia della poesia melodrammatica di G. B. Casti. Estratto da La Rassegna della letteratura italiana 72/1 (1968)*, Florenz: Sansoni o.J.
- Muresu, Gabriele: *Le occasioni di un libertino. (G.B. Casti)*, Messina / Firenze: D'Anna 1973.
- Muresu, Gabriele: *La ragione dei „Buffoni“. La Lullade di Ranieri de' Calzabigi*, Rom: Bulzoni 1977.
- Muresu, Gabriele: *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano nel Settecento*, Rom: Bulzoni 1982.
- Muresu, Gabriele: *Tra sceniche baruffe. Studi sul teatro italiano del Settecento*, Rom: Bulzoni 2010.
- Noé, Alfred: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797*, Böhlau: Wien 2011.
- Onorato, Franco: „Dalla Semiramide riconosciuta alla Semiramide in villa: Mito versus parodia“, in: Onorato, Franco (Hrsg.): *Metastasio da Roma all'Europa: Tricentenario metastasiano*, Rom: Fondazione Marco Besso 1998, S. 63–97.
- Orr, Mary: *Intertextuality. Debates and Context*, Cambridge: Polity Press 2003.
- Osthoff, Wolfgang: „Mozarts Cavatinen und ihre Tradition“, in: Aarburg, Ursula (Hrsg.): *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1969 (Frankfurter Historische Studien), S. 171–173.
- Osthoff, Wolfgang: „Die Opera buffa“, in: Arlt, Wulf u.a. (Hrsg.): *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bd.1, Bern / München: Francke 1973, S. 678–743.
- Oswald, Georg: *Christoph Martin Wieland: „Koxkox und Kikequetzel, eine mexikanische Geschichte“*, Diplomarbeit Universität Wien 2018.
- Paesani, Luciano (Hrsg.): *Nunziato Porta. Il fantasma dell'opera*, Rom: Aracne 2007.
- Palmer, Elena: *Peter III., Der Prinz von Holstein*, Erfurt: Sutton 2005.

- Pantini, Emilia: „La lingua e il pugnale: ‚Lo sposo burlato‘ di Niccolò Piccinni“, in: Dies. / Faverzani, Camillo / Marconi, Michela (Hrsg.): *‚Lo sposo burlato‘ da Piccinni a Dittersdorf*, Lucca: LIM 2018 (Sediziose voci. Studi sul melodramma 6), S. 3–88
- Petzoldt McClymonds, Marita: „The venetian role in the transformation of Opera seria“, in: Muraro, Maria Teresa (Hrsg.), *I vicini di Mozart*. Bd. 1: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*. Florenz: Olschki 1989, S. 221–240.
- Petzoldt McClymonds, Marita: „‚La Clemenza di Tito‘ and the Action-Ensemble Finale in Opera seria before 1791“, in: Angermüller, Rudolph u.a. (Hrsg.): *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*, Bd. 2, Kassel u.a.: Bärenreiter 1992, pp. 766–772.
- Petzoldt McClymonds, Marita: „Transforming Opera Seria: Verazi’s Innovations and their Impact on Opera in Italy“, in: Petzoldt McClymonds, Marita / Bauman, Thomas: *Opera and Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 119–132.
- Petzoldt McClymonds, Marita: „Salieri and the Franco-Italian Synthesis: ‚Armida‘ and ‚Europa riconosciuta‘“, in: Angermüller, Rudolph / Biggi Parodi, Elena (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 77–88.
- Pfabigan, Magda: *Voltaire als philosophe-narrative Philosophie in seinen ‚contes philosophiques‘*, Dissertation Universität Wien 2014.
- Pfeiffer, Roland: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802)*, Kassel: Bosse 2007 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 4).
- Pfister, Manfred: „Systemreferenz“, in: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 52–58.
- Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“, in: Pfister, Manfred / Broich, Ulrich (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 1–30.
- Pietschmann, Klaus: „Un’apoteosi patriottica del militarismo: L’ ‚Achille‘ di Ferdinando Paër e Giovanni De Gamerra (Vienna 1801)“, in: Russo, Francesco Paolo (Hrsg.): *Ferdinando Paër tra Parma e l’Europa*, Venedig: Marsilio 2008, S. 171–186.
- Pirotta, Nino: „The traditions of Don Juan Plays and Comic Operas“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 107 (1980–1981), S. 60–70.
- Platoff, John: *Music and Drama in the ‚Opera Buffa‘ Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna, 1781–1790 (Austria)*. Dissertation University of Pennsylvania 1984.
- Platoff, John: „Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale“, in: *Journal of Musicology* 8/2 (1989), S. 191–230.
- Platoff, John: „The buffa aria in Mozart’s Vienna“, in: *Cambridge Opera Journal* 2/2 (1990) S. 99–210.
- Platoff, John: „How original was Mozart? Evidence from Opera buffa“, S. 107. in: *Early music* 20/1 (1992), S. 105–117.
- Platoff, John: „Catalogue Arias and the ‚Catalogue Aria‘“, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music*, Oxford: Clarendon Press 1996, S. 296–311.
- Plett, Heinrich F. (Hrsg.): *Intertextuality*, Berlin/New York: De Gruyter 1991.
- Pistorelli, Luigi: „I melodrammi giocosi inediti di G.B. Casti“, in: *Rivista musicale italiana* 4 (1894), S. 631–671.
- Pistorelli, Luigi: „I melodrammi giocosi di G.B. Casti“, in: *Rivista Musicale Italiana* 1 (1885), S. 36–56.
- Pistorelli, Luigi: „I melodrammi giocosi di G.B. Casti“, in: *Rivista musicale italiana* 2 (1895), S. 450–476.
- Preisendanz, Wolfgang: „Zum Beitrag von Renate Lachmann ‚Dialogizität und poetische Sprache‘“, in: Lachmann, Renate (Hrsg.): *Dialogizität*, München: Fink 1982, S. 25–28.
- Quetin, Laurine: „Les deux livrets d’Armida écrits à Milan en 1771 et 1773. Regards sur l’esthétique du poète Giovanni de Gamerra“, in: *Cahiers d’études romanes* 13 (2005), S. 53–65.
- Rabin, Ronald J.: „Figaro as misogynist“, in: Mary Hunter / James Webster (Hrsg.): *Opera buffa in Mozart’s Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 232–260.
- Rago, Michele: „Storia comica di un’opera buffa“, in: Ferdinando Galiani: *Socrate immaginario*, Rom: Editori riuniti 1986, S. 7–48.
- Rao, Anna Maria: *Antiquaries and Politicians in Eighteenth-Century Naples*, in: *Journal of the History of Collections* 19/2 (2007), S. 165–175.
- Reinalter, Hellmuth: *Joseph II.: Reformator auf dem Kaiserthron*, München: Beck 2011.
- Rex, Walter E.: „The ‚storm‘ music of Beaumarchais’ ‚Barbier de Séville‘“, in: Bauman, Thomas / Petzoldt McClymonds, Marita (Hrsg.): *Opera and the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 243–259.

- Rice, John A.: *Emperor and Impresario: Leopold and the transformation of Viennese musical theater, 1790–1792*, Dissertation University of California, Berkeley 1987.
- Rice, John A.: „Rondò vocali di Salieri e Mozart per Adriana Ferrarese“, in: Muraro, Maria Theresa (Hrsg.): *I vicini di Mozart*. Bd. 2: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, Florenz: Olschki 1989, S. 185–209.
- Rice, John A.: „Vienna under Joseph II and Leopold II“, in: Neal Zaslaw (Hrsg.): *The classical era: from the 1740s to the end of the 18th century*, Basingstoke u.a.: Macmillan 1989 (Man & music 5), S. 126–165.
- Rice, John A.: „Leopold II., Mozart, and the return to a Golden Age“, in: Bauman, Thomas / Petzoldt McClymonds, Marita (Hrsg.): *Opera and the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 271–298.
- Rice, John A.: *Antonio Salieri and Viennese opera*, Chicago / London: University of Chicago Press 1998.
- Rice, John A.: *Empress Marie Therese and music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Rice, John A.: „Mayr’s Music in the Private Concerts of Empress Marie Therese 1801–1803“, in: Hauk, Franz / Winkler, Iris (Hrsg.): *Johann Simon Mayr und Wien. Beiträge des Internationalen Musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 4. bis 7. Oktober 2001*, München / Salzburg: Katzschler 2005, S. 230–248.
- Rice, John A.: „La secchia rapita“. An experiment in the sustained parody of opera seria“, in: Angermüller, Rudolph / Biggi Parodi, Elena (Hrsg.): *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna: Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca: LIM 2012, S. 135–152.
- Rice, John A.: „Casti, Salieri and Catilina. Political Tragicomedy during the French Revolution“, veröffentlicht auf academia.edu am 14. Dezember 2016
https://www.academia.edu/30441189/Casti_Salieri_and_Catilina_Political_Tragicomedy_during_the_French_Revolution, zuletzt abgerufen am 20. November 2020.
- Rice, John A.: „Weigl’s Venere e Adone (1791) and the End of Musical Drama at Esterházy“, in: Ders. (Hrsg.): *Joseph Weigl: Venere e Adone*, Middleton (Wisconsin): A–R Editions Inc. 2019, S. IX–XVII.
- Riedlbauer, Jörg: *Die Opern von Tommaso Trajetta*, Hildesheim u.a.: Olms 1994.
- Ringger, Kurt: „Die italienische Oper als Gegenstand von Parodie und Satire“, in: Maehder, Jürgen / Stenzl, Jörg (Hrsg.): *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Die italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. / Wien: Lang 1994 (Perspektiven der Opernforschung 1), S. 7–26.
- Robinson, Micheal F.: *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford: Clarendon Press 1972.
- Robinson, Micheal F.: „The 1774 S. Carlo version of Gluck’s ‚Orfeo‘“, in: *Chigiana* 29/9 (1972) – 30(10) (1973), S. 395–495.
- Robinson, Micheal F.: „Mozart and the Opera Buffa Tradition“, in: Carter, Tim (Hrsg.): *W.A. Mozart. ‚Le nozze di Figaro‘*, Cambridge: Cambridge University Press 1991 (Cambridge opera handbooks), S. 11–32.
- Rolandi, Clara (Hrsg.): *Giovanni de Gamerra. Pirro*, Treviso: Ensemble ’900 2007 (Testi per musica di Giovanni de Gamerra 6).
- Rosand, Ellen: *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1991.
- Rose, Margaret A.: *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Rossabi, Morris: *Khubilai Khan. His Life and Times*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1988.
- Ruf, Wolfgang: *Die Rezeption von Mozarts ‚Le nozze di Figaro‘ bei den Zeitgenossen*, Wiesbaden: Steiner 1977 (Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft 16).
- Ruhnke, Martin: „Opera semiseria und dramma eroicomico“, in: Lippmann, Friedrich (Hrsg.): *Colloquium ‚Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden‘ (Rom 1978)*, Laaber: Laaber 1982 (Analecta musicologica 21), S. 263–274.
- Russo, Francesco Paolo: „Il ‚Pirro‘ di De Gamerra e Paisiello e il rinnovamento del linguaggio operistico tardo settecentesco“, in: *Nuovi Studi Livornesi* 5 (1997), S. 173–191.
- Russo, Francesco Paolo: „Paisiello e l’opera imperialregia“. Note sulla genesi de ‚Il re Teodoro in Venezia‘ (Vienna 1784)“, in: Engelhardt, Markus / Witzemann, Wolfgang (Hrsg.): *Convegno Italo–Tedesco ‚Mozart, Paisiello, Rossini e l’Opera buffa (Rom 1993)‘*, Laaber: Laaber 1998 (Analecta musicologica 31), S. 203–223.
- Sala Di Felice, Elena: „Zeno: Da Venezia a Vienna. Dal teatro impresariale al teatro di corte“, in: Muraro, Maria Teresa (Hrsg.), *L’opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Florenz: Olschki 1990, S. 65–114.
- Sala di Felice, Elena: „Maria Teresa e l’opera“, in: Béhar, Pierre u.a. (Hrsg.): *Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiösität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunstschlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias*, Hildesheim u.a. (Olms) 2011, S. 91–122.

- Savoia, Francesco: *La cantante, l'impresario ed altri metamelodrammi*, Genua: Costa & Nolan 1988.
- Schmidt, Dörte: *Armide hinter den Spiegel. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2001.
- Schmierer, Elisabeth: *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis: Zur Synthese französischer und italienischer Oper im späten 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 1999 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 18).
- Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12).
- Schraffl, Ingrid: *Opera buffa und Spielkultur. Eine spieltheoretische Untersuchung am Beispiel des venezianischen Repertoires des späten 18. Jahrhundert*, Wien: Böhlau 2014 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 25).
- Schuster, Armin: *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers*. Bd. 1: *Il Crociato*, Marburg: Tectum 2003.
- Schwarz, Vera: „Fürst Franz Maximilian Lobkowitz und die Musikpflege auf Raudnitz und Eisenberg“, in: *Haydn-Jahrbuch* 10 (1978), S. 121–131.
- See, Max: „Opernparodie und Parodieoper“, in: *Neue Musikzeitung* 127 (1966), S. 372–388.
- Segre, Cesare / Ossola, Carlo (Hrsg.): *Antologia della poesia italiana. Settecento*, Turin: Einaudi 2002.
- Seifert, Herbert: „Pietro Pariati poeta cesareo“, in: Gronda, Giovanna (Hrsg.): *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna: Il Mulino 1990 (Proscenio 5), S. 45–72.
- Selfridge-Field, Eleanor: *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660–1760*, Stanford: Stanford University Press 2007.
- Senici, Emanuele: „Col suono orribile de' miei sospir“: rage arias in Viennese opera buffa of the 1780s, unveröffentlichtes Typskript.
- Stackelberg, Jürgen von: *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München: Beck 1970.
- Staffieri, Gloria: *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*, Rom: Carocci 2014 (Frecce 171).
- Staffieri, Gloria: *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Rom: Carocci 2016⁴ (Frecce 144).
- Stauder, Thomas: *Die literarische Travestie. Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1993 (Vergleichende Literaturwissenschaft 18).
- Steinecke, Wolfgang: *Die Parodie in der Musik*, Zürich: Wolfenbüttel 1970.
- Stenzl, Jürg: „„Una povera ragazza“ – Carlo Goldonis ‚La buona figliuola‘ in Niccolò Piccinnis Vertonung“, in: Maehder, Jürgen / Stenzl, Jürg (Hrsg.): *Zwischen Opera Buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main u.a.: Lang 1994 (Perspektiven der Opernforschung 1).
- Stephens, Andrew: *The Mozart – Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to ‚Le nozze di Figaro‘, ‚Don Giovanni‘, and ‚Così fan tutte‘*, Oxford: Clarendon Paperback 1988.
- Strohm, Reinhard: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*. 2 Bde., Köln: Volk 1976.
- Strohm, Reinhard: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshafen: Heinrichshafen 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25).
- Strohm, Reinhard: „Pietro Pariati librettista comico“, in: Giovanna Gronda (Hrsg.): *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna: Il Mulino 1990 (Proscenio 5), S. 73–112.
- Strohm, Reinhard: *The Rise of European music, 1380–1500*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Strohm, Reinhard: *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*, New Haven: Yale University Press 1997.
- Swenson, Edward Elgren: „„Prima la musica, poi le parole“: An Eighteenth-Century Satire“, in: Lippmann, Friedrich (Hrsg.): *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*. Bd. 7, Wien u.a.: Böhlau: 1970 (Analecta Musicologica 7), S. 112–129.
- Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- Tagliaferro, Franco: „Giovanni De Gamerra e le sue Tragedie ‚Domestiche‘“, in: *Giornale storico della Letteratura Italiana* 171 (1994), S. 183–216.
- Tavernier, Ludwig: „„L'imitation de la belle nature“: Zum Verständnis des Künstlers in der Nachahmungstheorie von Charles Batteux“, in: Körner, Hans u.a. (Hrsg.): *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 1986 (Münchener Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 1), S. 49–98.
- Till, Nicholas: *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*, New York / London: Norton 1993.

- Tufano, Lucio: „Il poeta ‚cadente‘ e il re ‚filosofo‘. Versi ignorati di Ranieri Calzabigi e altri appunti sul suo secondo soggiorno napoletano“, in: *Napoli nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia*, 5/2 (2001), S. 101–126.
- Tufano, Lucio: „Calzabigi e Casti: nuove letture di vecchi documenti“, in: *Nuovi Studi Livornesi* 10 (2002), S. 81–102.
- Tufano, Lucio: „Da ‚Nina‘ a ‚Belisa‘: Contagi veneziani (1788–1794)“. In: Sala, Emilio (Hrsg.): *L'Opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787–1795 del Teatro Arciduciale di Monza. Musicalia* 3 (2006), Pisa / Rom: Serra 2006, S. 119–148.
- Tufano, Lucio (Hrsg.): *Giovanni de Gamerra: ‚Lucio Silla‘. ‚Lucio Cornelio Silla Dittatore‘*. Diastema: Treviso 2013.
- Turchi, Roberta: *La commedia italiana del Settecento*, Florenz: Sansoni 1985.
- van den Bergh, Hermann: *Giambattista Casti (1724–1803). L'homme et l'œuvre*, Amsterdam / Brüssel: Elsevier 1951.
- Vencato, Anna (Hrsg.): *Giovanni De Gamerra. Il moro*, Treviso: Ensemble '900 2005 (Testi per musica di Giovanni De Gamerra 4).
- Viale Ferrero, Mercedes: „Theater und Bühnenraum“, in: Bianconi, Lorenzo / Pestelli, Giorgio (Hrsg.): *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 5, Laaber: Laaber 1991, S. 9–165.
- Villinger, Christine: *‚Tu mi vuoi corbellar‘. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*, Tutzing: Schneider 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40).
- Vollhardt, Friedrich: „Die Grundregel des Geschmacks. Zur Theorie der Naturnachahmung bei Charles Batteux und Georg Friedrich Meier“, in: Theodor, Verweyen (Hrsg.): *Dichtungstheorien der Frühaufklärung*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 26–36.
- Wagner, Hans (Hrsg.): *Wien Von Maria Theresia Bis Zur Franzosenzeit. Aus Den Tagebüchern Des Grafen Karl Von Zinzendorf*, Wien: Wiener Bibliophilen Gesellschaft 1972.
- Weatherford, Jack: *Genghis Khan and the Making of the Modern World*, New York: Three Rivers 2004.
- Weber, Horst: „Der Serva-padrone-Topos in der Oper. Komik als Spiel mit musikalischen und sozialen Normen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67/2 (1988), S. 87–110.
- Webster, James: „The Analysis of Mozart's Arias“, in: Eisen, Cliff (Hrsg.): *Mozart Studies*, Oxford: Clarendon Press 1991, S. 101–201.
- Weiss, Pietro: „Venetian Commedia dell'Arte ‚Operas‘ in the Age of Vivaldi“, in: *The Musical Quarterly* 70/2 (1984), S. 195–217.
- Weiss, Pietro: „Ancora sulle origine dell'opera comica: il linguaggio“, in: *Studi Pergolesiani = Pergolesi Studies* I (1986), S. 124–127.
- Weisstein, Ulrich: „Benedetto Marcellos ‚Il teatro alla moda‘: Scherz, Satire, Parodie oder tiefere Bedeutung?“, in: Heldt, Gerhard / Mielke, Georg: *Opern und Opernfiguren. Festschrift für Joachim Herz, Anif / Salzburg: Müller-Speiser* 1989 (Wort und Musik: Salzburger Akademische Beiträge 2), S. 31–57.
- Wiel, Taddeo: *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701–1800)*, Venedig: Visentini 1897.
- Wiesend, Reinhard: „Exkurs zur Geschichte der Rollenbezeichnungen“, in: Osthoff, Wolfgang / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Mozart e la drammaturgia veneta. Mozart und die Dramatik des Veneto. Bericht über das Colloquium Venedig 1999*, Tutzing: Schneider 1996 (Mozart-Studien 6), S. 91–93.
- Wiesend, Reinhard: „Zwischen Aria a due und Ensemble. Zum Duett in der Opera buffa der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Engelhardt, Markus: *Bericht / Convegno Italo-Tedesco: ‚Mozart, Paisiello, Rossini & l'opera buffa‘. Rom 1993*, Laaber: Laaber 1998 (Analecta musicologica 31), S. 259–292.
- Wirth, Uwe (Hrsg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2017.
- Wolff, Helmuth Christian: *Geschichte der komischen Oper. Einführung*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1982.
- Żaboklicki, Krzysztof: „La Russia cateriniana nel Poema tartaro di G.B. Casti“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 146 (1972), S. 363–386.
- Żaboklicki, Krzysztof: *La poesia narrativa di Giambattista Casti (1724–1803)*, Warschau: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1974.
- Zaggia, Massimo: „Per una storia del genere zoeopico fra Quattro e Cinquecento: testi e linee di sviluppo“, in: Bucchi, Gabriele (Hrsg.): *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Pisa: ETS 2013, S. 27–54.
- Zechmeister, Gustav: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747–1776*, Wien: Böhlau 1971.
- Zeuner, Florian: *Definition durch Abgrenzung. Das musikalische Zitat und seine Festlegung im Rahmen der Intertextualitätstheorie*, Magisterarbeit Universität Wien 2011.

Zwiebach, Micheal Howard: *Marriage of wits: Comic archetypes and the staging of ideas in five comic operas by Giovanni Paisiello*, Dissertation University of Berkeley 2000.

Zymner, Rüdiger, *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*, Münster: Mentis 2003.

Zymner, Rüdiger (Hrsg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2010.

3. LEXIKA UND NACHSCHLAGEWERKE

- Denis Diderot / Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, 35 Bde., Paris 1751–1780.
- Fétis, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 8, Brüssel: Meline, Cans et Compagnie 1844.
- Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 13 Bde., Leipzig: Teuber 1894.
- Sartori, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 Bde., Cuneo: Bertola & Locatelli 1990–1994.
- Stieger, Franz: *Opernlexikon*, 11 Bde., Tutzing: Schneider 1975–1983.
- Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde., Tübingen: Niemeyer 1992–2007.
- Art. „Parodie“, in: Denis Diderot / Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Bd. 12, Neufchâtel: Paulche o.J. [1765], S. 73–74.
- Art. „Giambattista Casti“, in: Partington, Charles F. (Hrsg.): *British Cyclopædia of the arts, sciences, history, geography, literature, natural history and biography*, Bd. 9, London: Orr and Co 1838, S. 402.
- Art. „Bonze“, in: Friedrich Kluge (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin u.a.: De Gruyter 2019, S. 91.
- Art. „Bonze“, in: Hermann Paul u.a. (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen: Niemeyer 2016, S. 139.
- Antonicek, Theophil: Art. „Cartellieri, Antonio“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/20694>, zuletzt aufgerufen am 02. Dezember 2020.
- Campbell, Murray / Térey-Smith, Mary: Art. „Echo“, in: *Grove Music Online*, erstmals veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.44237>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- Charlton, David u.a.: Art. „Libretto“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., veröffentlicht November 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11534>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- Della Seta, Fabrizio: Art. „Melodramma“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12573>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- Dubowy, Norbert / Strohm, Reinhard: Art. „Dramma per musica“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12507>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- Engel, Hans: Art. „Echo“, in: Blume, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (=MGG1), Bd. 3 (DAQUIN–FECHNER), Kassel u.a.: Bärenreiter 1954, Sp. 1076–1983.
- Fritsch-Hilscher, Elisabeth: Art. „Lobkowitz“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12994>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- Leopold, Silke: Art. „Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46501>; zuletzt aufgerufen am 02. Dezember 2020.
- Lühning, Helga: Art. „Arie“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47764>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- Monson, Dale E. / Westrup, Jack / Budden, Julian: Art. „Recitative (opera)“, in: *Grove Music Online*, zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O002994>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- Rienäcker, Gerd: Art. „Introduktion“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14380>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.

- Rienäcker, Gerd: Art. „Finale“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12547>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- Romani, Gabriella: Art. „Giovanni de Gamerra“, in: Cavale, Mario (Hrsg.): *Dizionario biografico degli Italiani*. Bd. 36: *De Fornari–Della Fonte*, Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana 1988, S. 71–75.
- Schmierer, Elisabeth: Art. „*Piccinni, Niccolò*“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13152>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.)
- Steinheuer, Joachim: Art. „Goldoni, Carlo Osvaldo“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13663>, zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- von Dadelsen, Georg u.a.: Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14062>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.
- Wiesend, Reinhard: Art. „Opera buffa“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12590>; zuletzt abgerufen am 02. Dezember 2020.

4. INTERNETQUELLEN

<http://corago.unibo.it>
<https://www.univie.ac.at/muwidb/operabuffa/projekt.htm>
http://www.mozart-digital.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1
<http://www.oper-um-1800.uni-mainz.de>
<https://www.operabase.com/de>
<http://www.operone.de/>
<http://rism-ch.org>
<http://www.internetculturale.it>
<https://www.treccani.it/biografie/>

H. ABSTRACT (DT./ENGL.)

In den Jahren 1772 bis 1800 entstanden in Wien 14 Drammi eroicomici oder wurden aus Italien importiert und vor Ort aufgeführt. Die Dissertation geht grundsätzlich der Frage nach, wie diese Werkgruppe im Kontext der italienischen Oper zu bewerten ist. In einem ersten Schritt werden gattungs- und intertextualitätstheoretische sowie literaturtheoretische und -geschichtliche Aspekte diskutiert und Abgrenzungsversuche des Werkkorpus zu anderen Spielarten der italienischen Oper unternommen. Die spezielle Konzentration dieser Werke in Wien im ausgehenden 18. Jahrhundert lässt sich dabei auf die Biographien der für das Drame eroicomico einflussreichsten Textbuchdichter – Giambattista Casti und Giovanni de Gamerra – sowie auf die damalige kulturpolitische Situation am Habsburger Hof zurückführen.

Die zentrale rollendramaturgische Neuerung des Wiener Drame eroicomico wird in der heroisch-komischen Heldenfigur sichtbar, die sich durch eine stilistische Mischung und eine Abkehr von der Typenhaftigkeit der Rollenkonzeption auszeichnet. Der literarischen Tradition des Poema eroicomico folgend parodiert dieser neue Heldentyp die Helden-darstellung der Opera seria und bricht auf diese Weise mit der Repräsentationsfunktion dieser Kunstform. Aus formal-dramaturgischer Sicht fällt das Wiener Drame eroicomico sowohl durch ein Nebeneinander als auch durch eine Symbiose der Formsprache sowohl der Opera buffa als auch der Opera seria auf. Dies äußert sich beispielsweise in einer zunehmenden Dramatisierung und Individualisierung der Ariengestaltung und insbesondere gegen Ende des Settecento auch in Ansätzen einer Dekonstruktion der geschlossenen Nummernstruktur und Integration größerer Ensembleszenenkomplexe mit kombinierten Merkmalen sowohl der Opera buffa als auch der Opera seria.

Die im Wiener Drame eroicomico allgegenwärtige strukturelle Verschränkung von Heroikomik, Parodie und Satire, in der eine Genre- und Gesellschaftskritik nachvollziehbar wird, wird abschließend an einem ausführlichen Fallbeispiel zum Drame eroicomico *Cublai, gran kan de' Tartari* (Wien 1786 – 1788) diskutiert. Die ungewöhnlich vielfältige Quellensituation ermöglicht dabei eine umfangreiche Schilderung und Bewertung der Entstehung und Wirkung dieser von der Wiener Theaterzensur aufgrund der immanenten satirischen Züge nicht zur Aufführung zugelassenen Oper.

Between 1772 and 1800, 14 Drammi eroicomici were written in Vienna or imported from Italy and performed locally. The dissertation fundamentally addresses the question of how this group of works is to be evaluated in the context of Italian opera. In a first step, genre- and intertextuality-theoretical as well as literary-theoretical and historical aspects are discussed and attempts are made to differentiate the corpus of works from other varieties of Italian opera. The special concentration of these works in Vienna at the end of the 18th century can be traced back to the biographies of the librettists most influential for the *dramma eroicomico* – Giambattista Casti and Giovanni de Gamerra – as well as to the cultural-political situation at the Habsburg Court at the time.

The central role-dramaturgical innovation of the Viennese *dramma eroicomico* becomes visible in the heroic-comic hero figure, which is characterised by a stylistic mixture and a turning away from the typecasting of the role conception. Following the literary tradition of the *poema eroicomico*, this new type of hero parodies the heroic representation of the *opera seria* and in this way breaks with the representational function of this art form. From a formal-dramaturgical point of view, the Viennese *dramma eroicomico* is notable for both a juxtaposition and a symbiosis of the formal language of both *opera buffa* and *opera seria*. This is expressed, for example, in an increasing dramatisation and individualisation of the aria design and, especially towards the end of the Settecento, in the beginnings of a deconstruction of the closed number structure and the integration of larger ensemble scene complexes with combined features of both *opera buffa* and *opera seria*.

The ubiquitous structural interweaving of heroic comedy, parody and satire in the Viennese *dramma eroicomico*, in which a genre and social critique becomes comprehensible, is discussed in conclusion with a detailed case study of the *dramma eroicomico* *Cublai, gran kan de' Tartari* (Vienna 1786 - 1788). The unusually diverse source material allows for a comprehensive description and evaluation of the creation and effect of this opera, which was not permitted for performance by the Viennese theatre censors due to its immanent satirical features.

