

Johann Adolf Hasses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung

Schriftenreihe
der Hasse-Gesellschaften
in Hamburg-Bergedorf
und München

Hasse-Studien

Sonderreihe, Band 4

Johann Adolf Hasses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung

Bericht über das
Internationale Symposion vom 13. bis 15. April 2018
am Forschungsinstitut für Musiktheater
der Universität Bayreuth

Herausgegeben von Wolfgang Hochstein
und Saskia Woyke

Hasse-Gesellschaft Bergedorf e.V.
www.hasse-gesellschaft-bergedorf.de

Johann Adolph Hasse Gesellschaft München e.V.
www.hasse-gesellschaft-muenchen.de

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 90.021
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. /
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
2022 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

ISBN 978-3-89948-443-4

Inhalt

Vorwort	7
Raffaele Mellace Hasse hören, aufführen, verstehen. Der Komponist im neuen Jahrhundert.	9
Wolfgang Hochstein Anmerkungen zu den <i>Artaserse</i> -Vertonungen von Johann Adolf Hasse	27
Gesa zur Nieden <i>Artaserse</i> in London im Licht der Ästhetik des Pasticcios	57
Milada Jonášová Boronis <i>Artaserse</i> für Prag und Hasses <i>Artaserse</i> für Venedig.	67
Tina Hartmann Welt ohne Eifersucht. Hasse/Pasquinis Pastorale <i>Leucippo</i> zwischen galantem Stil und Empfindsamkeit	83
Alina Żórawska-Witkowska <i>Siroe re di Persia</i> (Bologna 1733) und <i>Siroe</i> (Warschau-Dresden 1762/63) von Pietro Metastasio und Johann Adolf Hasse. Ein stilistischer Vergleich	99
Giovanni Andrea Sechi Circolazione e diffusione di alcune arie di Johann Adolf Hasse degli anni 1729–1736	115
Roland Dieter Schmidt-Hensel Regelfall und Ausnahme im Rollengefüge von Hasses <i>Opere serie</i> der 1730er und 1740er Jahre.	145
Paologiovanni Maione “La nostra Regina non vuole altre Musiche, che quella del [...] Sassone”: i desiderata di Maria Amalia per la scena napoletana.	159
Steffen Voss Die Gesangskadenzen in Johann Adolf Hasses neapolitanischen Lamentationen	173
Ugo Di Furia Il <i>Musicista al clavicembalo</i> di Giovanni Sarnelli: un singolare ritratto di famiglia di metà Settecento	193
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	219

Vorwort

Nach fünfjähriger Arbeit und grundlegender Sanierung wurde das zum UNESCO Weltkulturerbe zählende Markgräfliche Opernhaus Bayreuth am 12. April 2018 wiedereröffnet. Im Vorfeld dieses Ereignisses hatten die Leitungen der Bayerischen Schlösser- und Seenverwaltung und der Bayerischen Theaterakademie August Everding in gegenseitiger Übereinkunft beschlossen, den feierlichen Anlass mit einem Bühnenwerk jenes Komponisten zu begehen, dessen Musik bereits bei der Einweihung des Hauses im Jahr 1748 eine zentrale Rolle gespielt hatte: Johann Adolf Hasse. Dieser gehörte nicht nur zu den europaweit führenden Musikern im mittleren Drittel des 18. Jahrhunderts, sondern er war außerdem der erklärte Lieblingskomponist der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine, die sich gegenüber ihrem Bruder, dem Preußenkönig Friedrich II., geradezu euphorisch über Hasse ausgesprochen hatte – auch wenn sich ihre Prophezeiung nicht bewahrheiten sollte: „In hundert Jahren wird man die Opern von Hasse ebenso bewundern, wie die Dichter heute einen Vergil und Homer; denn ich bezweifle, dass er Nachfolger finden wird“ (in: *Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth* [!], Bd. 2: *Briefe der Königszeit 1740–1758*, Leipzig 1926, S. 273).

Im Rahmen der Einweihung von 1748, mit der zugleich die Hochzeit von Wilhelmines Tochter Elisabeth Friederike Sophie mit Herzog Karl Eugen von Württemberg gefeiert wurde, kamen in Bayreuth die Opern *Artaserse* und *Ezio* zur Aufführung. Allem Anschein nach hatte es sich dabei jedoch nicht um originalgetreue Wiedergaben Hasse'scher Kompositionen gehandelt, sondern um pasticcio-artige Zusammenstellungen von Stücken, die außer von Hasse auch von anderen Komponisten stammten. Eine solche Bearbeitungspraxis war im 18. Jahrhundert durchaus üblich, um die Werke einer spezifischen Besetzung, den persönlichen Präferenzen von fürstlichen Auftraggebern oder Impresarios oder den äußeren Gegebenheiten anzupassen. Ähnlich war es dann bei der Wiedereinweihung des Opernhauses im Jahr 2018: Hasses Erfolgsoper *Artaserse*, die dem damals knapp 31jährigen Komponisten zum Karneval 1730 in Venedig seinen internationalen Durchbruch beschert hatte, diente als Grundlage einer Aufführung, für die auch andere textliche und musikalische Bestandteile herangezogen wurden; die Realisierung lag in den Händen der Theaterakademie August Everding. Obwohl also kein Hasse im unveränderten Original zu sehen und zu hören war, wirft es ein bemerkenswertes Licht auf die „Hasse-Renaissance“ unserer Tage, dass Musik dieses Komponisten für eine derart prominente Gelegenheit ausgewählt wurde. In der Ankündigung der Oper wurde Hasse sogar als alleiniger Komponist genannt.

Die festliche Eröffnung des Opernhauses bot darüber hinaus den Anlass für ein internationales musikwissenschaftliches Symposium, das vom 13. bis 15. April 2018 in Bayreuth und auf Schloss Thurnau stattfand. Unter dem Thema „Johann Adolf Hasses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung“ waren Fachleute aus der Musikwissenschaft, aber auch Expertinnen und Experten aus Dramaturgie und Musikpraxis eingeladen, um die Ergebnisse ihrer Forschungen zur Diskussion zu stellen – insgesamt eine hochrangige Besetzung mit renommierten Persönlichkeiten aus Italien, Polen, Tschechien und Deutschland. Als Veranstalter firmierte das Forschungsinstitut für Musiktheater (*fimt*) der Universität Bayreuth. Dessen Direktor Prof. Dr. Anno Mungen hatte zusammen mit der Privatdozentin Dr. Saskia Maria Woyke die Vorbereitung und Organisation des Symposiums übernommen; als Förderer waren die Johann Adolf Hasse-Stiftung, die Stiftung Oberfranken und die Deutsche Forschungsgemeinschaft beteiligt. – Über den Besuch der

Artaserse-Aufführung hinaus wurde den Teilnehmern des Symposions und der Öffentlichkeit ein Konzert der Accademia di Monaco unter Leitung von Joachim Tschiedel geboten; das Programm enthielt verschiedene Vertonungen der aus dem *Artaserse*-Libretto stammenden Arie „Conservati fedele“ und ermöglichte bemerkenswerte stilistische Vergleiche zwischen Komponisten wie Hasse, Vinci und Jommelli bis hin zu Mozart.

Der vorliegende Band enthält die bis zum Redaktionsschluss im Januar 2021 eingegangenen schriftlichen Fassungen der damaligen Referate. Während der einleitende Festvortrag von Raffaele Mellace in seiner mündlichen Ausdrucksform weitgehend beibehalten und lediglich um die Anmerkungen ergänzt wurde, präsentieren sich die übrigen Beiträge in einer gegenüber der jeweiligen Vortragsfassung zum Teil erheblich erweiterten Gestalt. Dass der Schwerpunkt der Abhandlungen auf einzelnen Aspekten zum Operschaffen Hasses liegt, erklärt sich angesichts der Themenstellung des Symposions von selbst. Dennoch kommen mit der akribischen Bildanalyse von Ugo Di Furia und der aufschlussreichen Studie von Steffen Voss über die originalen Kadenzen in Hasses neapolitanischen Lamentationen auch andere Bereiche zur Sprache.

Das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, das eine eigene Schriftenreihe unterhält, hat seine dankenswerte Zustimmung zur Veröffentlichung dieser Publikation als Sonderband im Rahmen der Hasse-Studien gegeben. Ebenso zu danken ist der Johann Adolf Hasse-Stiftung Hamburg und der Johann-Adolph-Hasse-Gesellschaft München, die den Druck des vorliegenden Bandes ermöglicht haben. Ein besonderer Dank gilt Herrn Hans Martin Saecker für den Satz.

Die Herausgeber

Hasse hören, aufführen, verstehen. Der Komponist im neuen Jahrhundert

Es ist mir eine große Ehre und Freude, unser heutiges Treffen zu eröffnen. Was ich Ihnen und Euch bieten möchte, ist eine Reflektion über den aktuellen Stand des Themas Hasse, gegliedert nach vier verschiedenen Aspekten.

1. Vorüberlegungen

Als einleitenden Gedanken möchte ich die folgende Frage beantworten: An welcher Stelle innerhalb der Hasse-Rezeption steht unser Symposium? Vielleicht unter dem Einfluss unseres prominenten, genau 100 Jahre nach Hasse ebenfalls in Venedig verstorbenen „Nachbarn“ scheint mir die wissenschaftliche Reflektion der letzten Jahrzehnte über Hasse und seine Musik geschichtlich in einen Vorabend und drei Tage gegliedert zu sein. Als Vorabend lässt sich das Symposium in Siena 1987 beschreiben; die drei Tage wären die Tagungen in Hamburg 1999, Hamburg 2010 und nun das Bayreuther Symposium 2018. Es sind sich auch weitere wichtige Hasse-Tagungen zu erwähnen, vor allem die in Warschau dank Alicja Żółtowska-Witkowska, sowie in Mailand, organisiert durch die vor kurzem im Alter von 100 Jahren verstorbenen Mariangela Donà, und natürlich in Deutschland. Doch möchte ich noch unterstreichen, dass die wichtigsten Konferenzen regelmäßig alle zehn bis zwölf Jahre stattgefunden haben. Jedes Jahrzehnt weist also ein Symposium auf. Jedes einzelne hat die musikwissenschaftliche Forschung zu Hasse vorangebracht. Jetzt muss die Frage nun lauten: An welchem Punkt steht diese heutige Zusammenkunft?

Nach der Tagung 2010 wurde ich von einem älteren Kollegen gefragt, ob eine Hasse-Rezeption gesetzlich verankert sei. Ich antwortete, das könne man wirklich nicht sagen. Bereits einige Jahre zuvor hatte ich geschrieben, der Komponist sei „heute zu einem nichtssagenden Eintrag in Fachlexika reduziert, losgelöst von der klanglichen Erfahrung, die zu ihm gehört, denn von der Bühne und den Konzertplakaten ist Hasse praktisch verschwunden“.¹

Ich möchte nun wirklich und gerne sagen, dass sich die Situation grundlegend geändert hat. In diesem Jahrzehnt gibt es wichtige Signale, und wir können endlich eine Rückkehr zum Johann Adolf Hasses auf die heutigen Bühnen in jenen Ausprägungen vermelden die ich nachfolgend aufzeigen werde. Da Hasse also nicht mehr nur einen Lexikoneintrag darstellt, ist es an der Zeit, statt eines „internen“, sich nur an Kollegen richtenden musikwissenschaftlichen Vortrags eine Reflektion vorzustellen, die potenziell ein breiteres Publikum von Fachleuten und Musikliebhabern interessieren kann – genauso, wie wenn von Bach oder Mozart die Rede wäre. Mein Vortrag soll deshalb an die Verantwortlichkeit der verschiedenen Akteure der Musikwelt – Musikwissenschaftler, Verleger, Intendanten, Künstler (das heißt: Sänger, Dirigenten, Regisseure) – appellieren, Johann Adolf Hasse im kulturellen Panorama unserer

¹ Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, übers. von Juliane Riepe, Beeskow 2016, S. 6. Die ursprüngliche Fassung findet sich in der italienischen Originalausgabe, Palermo 2004, S. 17.

Clelia zu eröffnen), „haben alle ein Paar Augen zum Zuschauen, aber nur wenige das feine Hören, um die Musik zu genießen“.¹²

Die Ästhetik der Regie ist deshalb besonders wichtig. Und auch besonders problematisch. Meiner Meinung nach wird hier nicht nur die Verantwortung der Intendanten und des Publikums berührt. Auch wir als Musikwissenschaftler sollten uns dem Thema stellen, nicht aber auf dem Niveau eines etwaigen persönlichen Geschmacks, sondern ausgehend von der Bedeutung der Opern Hasses, die durch die Regie vermittelt werden soll. Hier sehe ich vier Themen – oder, anders ausgedrückt, vier Gefahren –, die eine gewisse Rolle in der Inszenierung der Opern Hasses spielen: die Personalisierung, das Komische, die Furcht vor Leere und die Verleugnung der ursprünglichen Bedeutung.

Die Personalisierung. Die Wiederentdeckung der Opern Hasses ist in vielen der oben genannten Fälle mit ihrer Wahl durch die Interpreten verknüpft. Sänger, besonders Countertenöre, haben in der Musik Hasses einen perfekten Weg gefunden, die Fähigkeiten ihrer Stimmen hervorzuheben. Es handelt sich sozusagen nicht um einen Dienst, den die Sänger den Opern Hasses erweisen, sondern – umgekehrt – den Dienst der Opern an den Sängern. Selbstverständlich ist dies eine durchaus legitime Aneignung. Doch sind in diesem Fall die Opern zu einer fast persönlichen Angelegenheit geworden. Sie dienen nicht nur den Stimmen der Interpreten, sondern, in einer weiteren Perspektive, der Ästhetik und sogar Ideologie der Sänger selbst. Die Produktion und Aufnahme von *Siroe* mit zwei ausgezeichneten Countertenören – Max Emanuel Cencic und Franco Fagioli – ist ein gutes Beispiel dafür: Cencic hat den Opernbegleittext mit dem Titel *Siroe re di Persia in Märchen auf 1001 Nacht* geschrieben. Darin stellt er eine Parallele zwischen *Siroe* und der *Zauberflöte* her und äußert sich philosophisch über Metastasio, die Freimaurer und die Oper. Das ist hochinteressant, und wir dürfen durchaus mit Dankbarkeit auf diesen persönlichen Erfahrungsschatz der Sänger schauen. Aber gleichzeitig ist auch zu beobachten, dass diese Art individuelle Herangehensweise als allgemeiner Wissensstand zu (miss)verstanden wird. Anders gesagt: Die musikwissenschaftliche Forschung sollte in jedem Fall als Quelle objektiver Beiträge über die Opern Hasses herangezogen werden.

Das Komische. Die Opern Hasses sind Drammi per musica. Dabei kann man manchmal Lachen, doch ist Lachen sicher nicht der Haupteffekt, den Librettisten wie Metastasio und Hasse selbst erreichen wollten. Diesen Eindruck aber enthält man an mehreren Inszenierungen. Zum Beispiel hat Tatjana Gürbaca in der erwähnten Inszenierung des *Leucippo* bei den Schwetzingen Schlossfestspielen und in Köln – die erste Wiederentdeckung der Oper in modernen Zeiten – Arkadien als den Schutzraum der „Kindheit“ etabliert. *Leucippo* ist zwar eine Pastorale und deshalb keine tragische Oper. Dennoch geht das Unterstreichen der Ähnlichkeit zwischen Menschen und Tieren in dieser Inszenierung ein bisschen zu weit, wenn Valer Sabadus, die Hauptfigur der Oper, sein Bein wie ein Hund an einer Mauer hebt. Es ist schwer zu verstehen, was dies mit dem Text von Pasquini und der Musik von Hasse zu tun hat. Deshalb ist der Meinung von Thomas Molke zuzustimmen, der

¹² „So che difficilmente riuscirebbe del dì d'oggi, e massime in occasione dell'apertura di un Teatro, se si facesse un'opera che non ammettesse qualche bella decorazione, come sarebbe appunto l'Olimpiade, che non ne ammette direi quasi di Sorta. Presentemente più si apprezzano comunemente tali decorazioni, che non la sostanza del Libro e la vaghezza della Musica, e credo esserne la ragione, che tutti hanno occhi per vedere, ma pochi orecchio fino per gustare la musica [...]“ Brief aus Bologna vom 16. Oktober 1762, in: Max Unger, *Zur Entstehungsgeschichte des „Trionfo di Clelia“ von Gluck*, in: Neue Zeitschrift für Musik 82 (1915), 33–34, S. 269–275, Zitat S. 271 (Hervorhebung vom Verfasser).

in seiner sinnvollen und akkuraten Rezension der Produktion bemerkt: „Szene und Musik schaffen es dabei nicht, eine Einheit herzustellen“. ¹³

Die Furcht vor der Leere: horror vacui. Vielleicht aus der Angst heraus, das heutige Publikum könne sich angesichts einer Oper des 18. Jahrhunderts langweilen, scheint es eines der wichtigsten Ziele mancher Inszenierungen zu sein, so viele Objekte und Handelnde wie möglich auf die Bühne zu bringen. Sehr oft sind Tiere und Masken bzw. Tiermasken dabei: Sie erschienen zum Beispiel bei der *Siroe*-Produktion der Nederlandse Reisopera, Regie von Jakob Peters-Messer, die man 2017/18 in Oldenburg, Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Amstelveen, Leeuwarden, Utrecht, Maastricht, Zwolle und Enschede sehen konnte. Tiermasken wurden 2018 auch in Balázs Kovaliks Bayreuther Inszenierung von *Artaserse* auf die Bühne gebracht, ohne dass man – nehme ich an – eine direkte Beziehung zur und eine genaue Bedeutung erfassen könnte. Insbesondere wird der Da-capo-Teil der Arien meist mit viel Aktion aufgefüllt. Das macht natürlich die Aufführung lebendig und kurzweilig, bedingt aber zweifellos auch die Verschiebung der Aufmerksamkeit des Publikums auf visuelle Aspekte. Die Musik bewegt sich konsequent vom Zentrum des künstlerischen Ereignisses in Richtung einer Begleitung der Inszenierung. So drängt sich manchmal der Verdacht auf, dies wäre die eigentliche Intention und Interpretation der Regisseure. Eine Vergegenwärtigung hiervon ist in der erwähnten Produktion von *Siroe* gut möglich.

Die ursprüngliche Bedeutung. Der soziale, politische und ideologische Kontext des *L'Alcina per musica* Hasses entspricht natürlich nicht dem unserer Zeit. Doch liegen in Hesses Musik gewisse Texte zugrunde, die den Komponisten anregten, ihnen eine wirkungsvolle langliche Übersetzung zu geben. Diese Texte haben eine Bedeutungsvollheit. Sie drücken eine bestimmte Dramaturgie aus und vermitteln eine Weltanschauung. Dass man diese Konzepte erweitert und mit ihnen arbeitet, kann schmerzhaft sein; gegen diese Dramaturgie zu kämpfen ist jedoch – dies muss man sich bewusst machen – fast falsch. Im Januar 2018 war eine besondere *Carmen* von Georges Bizet in der Regie von Leo Muscato im Theater an der Ruhr zu sehen. Regisseur Leo Muscato hat als soziale Meldung verbreitet, dass *Carmen* nicht getötet werden, in Umkehrung der ursprünglichen Handlung am Ende der Oper. Das Theater verwies als Begründung auf die hohe Zahl der jährlichen Todesfälle. Man solle man keinen weiteren solchen Todesfall auf die Bühne bringen. Wie soll man das verstehen? Genannt seien zwei Beispiele im Falle Hasses: Dresden 2005, *Cleofide* von Hasse. In der Inszenierung singt die berühmte Arie „Digli ch'io son fedele“ („Sag ihm, ich bin treu“) – ein Punkt im Schaffen Hasses, der Oper des 18. Jahrhunderts überhaupt und der Oper des 18. Jahrhunderts insbesondere. Regisseurin Karoline Gruber zeigt uns eine Cleofide, die umarmt, während sie diese Arie singt – während sie also die Mitteilung macht, er solle ihrer Treue vertrauen. Wie ist das zu verstehen? Dass alles Gesungene in Wirklichkeit falsch bzw. gelogen ist? Dass wir weder dem Text noch der Musik, die beide diesen Inhalt mit viel Anmut vermitteln, vertrauen sollen? Dass nur von einem großen, nicht ernstesten Spiel die Rede ist? Ganz offensichtlich stimmt die Anweisung der Regisseurin nicht mit der Bedeutung des Textes überein. Es sind aber genau diese präexistenten Befunde – das Libretto und die Musik, die man inszenieren sollte. Die Regie sollte die Bedeutung dieser Vor-

¹³ Vorher äußerte er: „Tatjana Gürbaca entwickelt in ihrer Inszenierung ein recht eigenwilliges Bild des poetischen Traumlandes Arkadien, das mit einem irdischen Paradies pastoralen Prägung nicht allzu viel gemein hat“ (Thomas Molke, *Entzaubertes Arkadien*, in: Online Musik Magazin, zur Premiere des *Leucippo* in Köln, 2. Oktober 2014: <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20142015/K-leucippo.html>, geprüft am 20. Juli 2019).

gaben in einer oder einer anderen Weise vermitteln. Ein zweites Beispiel: Innsbruck, *Romolo ed Ersilia* 2011. Ganz am Ende des Dramas, das die Habsburgische Hochzeit des Erzherzogs und späteren Kaisers Leopold feiert, hat Romolo die Widerspenstigkeit Ersilias gegen sich, den ursprünglichen Feind ihres Volkes, bezwungen: Die beiden Protagonisten können nach vielen inneren und äußeren Kämpfen endlich heiraten. In der Regie der chilenisch-deutschen Regisseurin Anira Amos zeigt Romolo im letzten Jubelchor deutlich sein absolutes Desinteresse an Ersilia. Im Gegenteil fühlt er sich sowohl von ihr selbst als auch von der Aufmerksamkeit, die sie ihm zukommen lässt, gestört. Wie ist das zu verstehen? Dass dieser Kampf um Liebe etwas Überlebtes sei? Dass mehr als drei Stunden der Bemühungen Romolos eigentlich nur ein politisches Spiel gewesen sein sollen, das mit Liebe nichts zu tun hat? Oder meint die Regie, das Publikum solle höfische Hochzeiten als Mittel der Täuschung des Volkes begreifen?

Meiner Meinung nach ist der folgenden Äußerung des Regisseurs der niederländischen *Siroe*-Produktion, die dieser in einem Interview verlauten ließ, nicht zuzustimmen: „Die [Werk *[Siroe]* [...] ist verrückt, es ist ein bisschen crazy“.¹⁴ Die Drammi per musica Hasses und in diesem Fall – wie so oft – Metastasio) sind keinesfalls „ein bisschen crazy“. Dass sie als Opern erscheinen sollten, wäre es angebracht, in die Tiefe zu gehen und sich nicht mit nur einer oberflächlichen Eindrücke zu verschaffen. Man kann und muss sie verstehen, auch über die Mittel – nämlich der Noten- und Textausgaben und sonstigen Studien – die die Musikwissenschaft seit vielen Jahrzehnten zur Verfügung stellt.

Anlässlich einer erfolgreichen *Falstaff*-Inszenierung an der Staatsoper Berlin hat Regisseur Mario Martone nur zehn Tage vor unseren Bach/Haase-Symposium geäußert: „Opern bestehen aus Libretto und Partitur: der Regisseur muss sich mit beiden auseinandersetzen und mit beiden arbeiten. Wenn das ernsthaft unternimmt, sind der Freiheit keine Grenzen gesetzt.“¹⁵

3. HANDEL

Die Musikwissenschaft hat im letzten Jahrzehnt viel über und zu Haase gearbeitet. Es sind Editionen, Festschriften, Beiträge, Bücher und mehrere Ausgaben der Haase-Studien erschienen. Die Zahl der Forscherinnen und Forscher kann ich hier nicht allesamt nennen. Bis zum Jahr 2015 habe ich mit wie möglich vollständige Bibliographie zu verfassen versucht.¹⁶ Auch könnte ich eine Beschreibung des gesamten musikwissenschaftlichen Panoramas leisten. Lediglich einige kurze Bemerkungen seien dazu noch angefügt.

Ich möchte eine 2009 erschienene Monographie nennen: „*La musica è del Signor Haase*“ von Roland Dieter Schmidt-Hensel,¹⁷ weil sie eine reiche, wissenschaftlich fundierte Basis zu weiteren Forschungen in sehr viele Richtungen darstellt und das hohe Niveau der Haase-Forschung am besten repräsentiert.

¹⁴ *Siroe, re di Persia* – „Dit stuk is krankzinnig, kleurrijk en gek“:

<https://www.youtube.com/watch?v=2ZOCv-IPQBQ> (geprüft am 15. Juli 2019).

¹⁵ „L'opera è fatta di libretto e partitura e il regista deve confrontarsi con entrambi. Se lo fa seriamente, non ci sono limiti alla libertà“ (zitiert nach Giuseppina Manin, *Falstaff è un sessantottino. Berlino applaude Martone*, in: *Corriere della sera*, 4. April 2018, S. 43).

¹⁶ Vgl. das Literaturverzeichnis in Mellace, *Johann Adolf Haase*, S. 385–431.

¹⁷ Roland Dieter Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Haase detto il Sassone...*“. *Johann Adolf Hasses 'Opere serie' der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen* (2 Bde.), Göttingen 2009 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 19).

Librettodrucke, musikwissenschaftliche Aufsätze), für die man noch vor fünfzehn Jahren weit reisen und im Fall benötigter Reproduktionen viel Geld bezahlen musste, leicht auffinden und einsehen. Hier seien nur die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, die Biblioteca del Conservatorio „S. Pietro a Majella“ in Neapel oder die Biblioteca Braidense in Mailand erwähnt. Das „International Music Score Library Project“ – anders gesagt: die „Petrucci Music Library“ – stellt heute Partituren zu nicht weniger als 118 Kompositionen von Hasse bereit.²⁴ Dies bedeutet nicht nur eine gewaltige Hilfe für die Hasse-Forscher, sondern dient auch zur Verbreitung seiner Musik unter den Fachleuten und in der ganzen Gesellschaft.

Das führt mich zu meiner fünften und letzten Bemerkung, nämlich der Zunahme der Bekanntheit Hasses. Seit dem 19. März 2015 kann das Publikum ein schönes Johann-Adolf-Hasse-Museum im „KomponistenQuartier“ in der Peterstraße in Hamburg besuchen. Seit drei Jahren kann das deutsche Leser zudem sämtliche Informationen über Hasse und seine Musik zusammengefasst finden, in einem Buch,²⁵ über das die Presse schrieb: „Die Art der Werkbeschreibungen ist wissenschaftlich fundiert, terminologisch abgesichert, aber in einem freundlichen Stil, auch für Nichtwissenschaftler verständlich, geschrieben, sodass es eine Freude ist, sich auch in die Details zu vertiefen.“²⁶ Im Dezember 2016 wurde dem Buch zudem die Ehre zu teil, eine lange, sehr sinnvolle Rezension durch Jan Brachmann in der „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ zu erhalten.²⁷ Ich weiß, dass es als wenig bescheiden gilt, über sein eigenes Buch zu sprechen, aber ich habe mich aus zwei Gründen entschieden, dies trotzdem zu tun: Zunächst bin ich der Meinung, dass Informationsquellen wie dieses Buch für jeden Komponisten wie Hasse absolut notwendig sind. Das Publikum, das *Artaserse* in Bayreuth besucht oder das erste Auftragsstück des *Siroe* oder des *Antigono* kauft, sowie auch den Interpreten, Sängern, Dirigenten und Regisseuren muss die Möglichkeit angeboten werden, genug über den Komponisten und seine Musik zu erfahren. Wahrscheinlich werden sie auch seine musikwissenschaftlichen Aufsätze lesen: Der Mehrheit der interessierten Fachkreise ist die deutsche Sprache nicht so geläufig, und selbst wenn sie darüber lesen, werden sie angesichts der behandelten speziellen Themen den Kontext immer wieder vermissen. Deshalb ist ein Buch wie dieses im Falle Hasses noch wichtiger als z.B. ein Buch über Beethoven, über den man schon (viel) mehr weiß.

Zweitens haben die Bemühungen um die Herausgabe und das Erscheinen meines Buches führten zu einer Synergie verschiedener Institutionen; sie repräsentieren überdies ein schönes Beispiel der Zusammenarbeit zwischen Musikwissenschaftlern beiderseits der Alpen: etwas, das sehr gut zur Mentalität der Alpen zur Lebens- und Kunsterfahrung Hasses passt. Ich muss Juliane Riepe und Gerhild Riepe für die sorgfältige Übersetzung und für den großen Impuls zur Übersetzung danken, sowie mit Dankbarkeit an Klaus Müller erinnern, der in seinen letzten Jahren meine Forschung unterstützt und über seinen Tod hinaus die Übersetzung des Buches durch eine finanzielle Zuwendung gefördert hat. Letztlich war das Unternehmen das Produkt eines ganzen Netzwerks, von privaten Stiftern wie Klaus Müller und Lindhard Teuscher über die Johann Adolf Hasse-Stiftung und die Sächsische Staatskapelle bis zur Mitteldeutschen Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen (MBM). Die Vorstellung eines Netzwerks wurde 2016 und 2017 durch drei Präsentationen in Deutschland unterstrichen: in Hamburg und München bei den dortigen Hasse-Gesellschaften und in Dresden bei der Sächsischen Lan-

²⁴ https://imslp.org/wiki/Category:Hasse%2C_Johann_Adolph, geprüft am 28. Juni 2020.

²⁵ Mellace, *Johann Adolf Hasse*.

²⁶ Peter Sühling, Mellace, Raffaele: *Johann Adolf Hasse*, in: info-netz-musik, 30. September 2017 (<http://info-netz-musik.bplaced.net/?p=15372>, geprüft am 18. Juli 2019).

²⁷ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. Dezember 2016, Nr. 294, S. 12.

Nicht zu vernachlässigen ist Hasses Kunst der Rezitativ-Gestaltung. Seine *recitativi semplici* verfügen über einen natürlichen Sprachduktus, während die *Accompagnati* durch Harmonik, Rhythmik, Tempowechsel und Dynamik zu einer höchst ausdrucksvollen Schilderung der Gefühle führen (Notenbeispiel 4). – Die starken Bezugnahmen von Hasses Musik auf den Affekt der jeweils zu vertonenden Texte von *Accompagnati* und Arien hat Blichmann exemplarisch dargestellt und dabei auch die fortschrittlichen Tendenzen herausgearbeitet.²³

Völlig zu Recht betrachtet Mellace die *Artaserse*-Vertonung von 1730 als ein „Manifest des neuen Stils“.²⁴

Die Fassung von 1740

Den konkreten Anlass für die Dresdner *Artaserse*-Einstudierung bot die Rückkehr des Kurprinzen Friedrich Christian von seiner mehr als zweijährigen Kavalierstour. Nach der Premiere am 9. September 1740 gab es im Hoftheater am Zwinger noch vier weitere Aufführungen.²⁵ Damals gehörte der Tenor Filippo Giorgi zum Ensemble der Hofmusik, die zehn Jahre zuvor in Venedig konnte er die Rolle des Artaserse nochmals übernehmen. Die übrigen Partien waren wie folgt besetzt: Hasses Frau Faustina sang die Mandane, Kastrat Domenico Annibali und Ventura Rocchetti traten als Artabano und Arbaces auf, Sofia Denner sang die Semira und der Kastrat Giovanni Bindi den Megabise. Gegenüber der venezianischen Fassung von 1730 wurde die Arie des Artaserse „Di respirar lasciatem“ (I,11) eingefügt; dies führt nicht nur zu einer Aufwertung der Titelfigur, sondern hat auch die Unterbrechung des langen Dialogs von ursprünglich fünf Szenen wohl auch einen praktischen Nutzen. Darüber hinaus erhielten neben der Schlusschor neue Vertonungen auf denselben Text, wobei der Chor „Gloria adora“ diesmal beide Textsorten verarbeitet und so ebenfalls zu einer Segnung kommt. Die aus der Fassung von 1730 übernommenen Stücke wurden teilweise überarbeitet; unter anderem hat Hasse im Rezitativ II,12 einige Passagen überarbeitet, die zuvor gefallen waren. Das für die Dresdner Aufführung gedruckte Libretto von Metastasio als Verfasser und entbehrt den Hinweis auf die neu gedichteten Textstellen.

Die Unterschiede zwischen den Versionen von 1730 und 1740 hat Schmidt-Hensel detailliert beschrieben, deshalb genügt hier eine kurze, um eigene Beobachtungen ergänzte Zusammenfassung. Als wichtigste Gründe für die Eingriffe haben die veränderten Gegebenheiten der Besetzung der Gesangsrollen und der Disposition des Orchesters zu gelten. Zudem gab es marginale Änderungen an der Instrumentierung; einige davon hat Hasse mit eigener Hand nachträglich in jene Partiturschrift eingetragen, die heute in Leipzig verwahrt wird (Abbildung 3). Schließlich wurden die Stellen zur Anbringung von Solokadenzen in manchen Arien deutlicher ausgewiesen, z.B. in Megabises Arie „Sogna il guerrier“ (I,6).

²³ Vgl. Blichmann, *Die Macht der Oper*, S. 337–352.

²⁴ Mellace, *Johann Adolf Hasse*, S. 195.

²⁵ Vgl. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun*, S. 388. Das von Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4), Laaber 2003, S. 33 genannte Datum vom 7. September bezeichnet nicht den Tag der Opernpremiere, sondern den Tag der Heimkehr des Kurprinzen; vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde., Dresden 1861 und 1862 (Reprint in einem Band, Hildesheim 1971), hier Bd. 2, S. 235.

²⁶ Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hasse*“, Bd. 2, S. 57–61. Eine knappe Übersicht auch bei Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern*, S. 171.

Auch wenn die damals präsentierte Oper in ihrer musikalischen Substanz weitgehend der neapolitanischen Vorlage entspricht, hatte es zahlreiche Änderungen gegeben.⁴⁰ Am auffälligsten ist dabei die Tatsache, dass nicht weniger als 15 Nummern in anderen Tonarten stehen. Die Ursache hierfür ist sicherlich besetzungsbedingt: Zwar sind die Sängerinnen und Sänger der Warschauer Aufführung nicht identifiziert; fest steht aber, dass Arbace und Megabise – anders als in Neapel – nicht von Sopran-, sondern von Altstimmen gesungen wurden, während umgekehrt die Partie des Artaserse als Sopran ausgewiesen ist. Die Arien mussten also entsprechend transponiert werden, für die Altisten in der Regel um eine Quarte nach unten, für den Sopran nach oben. Außerdem hatte die Sängerin der *prima donna* offenkundig eine tiefere Tessitur als jene in Neapel, sodass auch die meisten Nummern der Mandane nach unten transponiert wurden. In der Tonart unverändert blieben lediglich die Arien von Artabano und Semira, die in Warschau weiterhin von einem Tenor bzw. einer Altistin gesungen wurden.

Entsprechend den Stimmlagen der Solisten mussten die Rezitative ebenfalls geändert werden, und zwar sowohl in der Tessitur als auch im Hinblick auf die harmonischen Anschlüsse in den neuen Tonarten der Arien. Manche dieser Änderungen sind nachträglich in der in Dresden verwahrten Partitur dieser Fassung vorgenommen worden, was die große Zahl der dortigen Korrekturen erklärt. Eine weitere Kuriosität liegt darin, dass nur die Arie von Megabise im Altschlüssel notiert und gegenüber der neapolitanischen Fassung transponiert sind, während seine Rezitative unverändert im Sopranschlüssel stehen.

Darüber hinaus kam die Szene I,7, die in Neapel entfallen war, mit der Arie „Bramar di perdere“ nach der Version von 1740 wieder hinzu; überdies bietet die Partitur bei Semiras Arie „Torna innocente“ (I,13) zwei Versionen zur Auswahl – nämlich die von 1760 und die ältere von 1740 –,⁴¹ und es wurde die Szene III,2 unter Verwendung von Metastasios Originaltext neu eingefügt. Die platzierte Arie des Artaserse „L'avevamo opposta al sole“ stellt eine Parodie auf die „Pena sia“ aus Hesses *Emetrio* (Dresden 1740) dar. – Bisher ist unklar, inwieweit der Komponist die zahlreichen Änderungen gegenüber der neapolitanischen Vorlage seiner Oper persönlich vorgenommen oder zumindest autorisiert hat. – Ebenso offen bleibt die Frage, ob er die Warschauer Aufführung womöglich selbst geleitet hat, oder eher gegen seine direkte Beteiligung.⁴³

Zur Rezeption

Zusammen mit der *Artaserse*-Komposition von Leonardo Vinci, die ihre Premiere am 4. Februar 1730 in Rom gehabt hatte, war Hesses erste Vertonung dieses Stoffes die in den 1730er Jahren wohl am häufigsten gespielte Oper in ganz Italien.⁴⁴ Dabei dominierte das Werk des

⁴⁰ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die in D-Dl verwahrte Partitur *Mus.2477-F-3*, die nach Ortrun Landmann die Warschauer Aufführungsgestalt von 1760 bietet; vgl. den Eintrag im *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, München 1999. Siehe auch Schmidt-Hensel, „La musica è del Signor Hasse“, Bd. 2, S. 91–92.

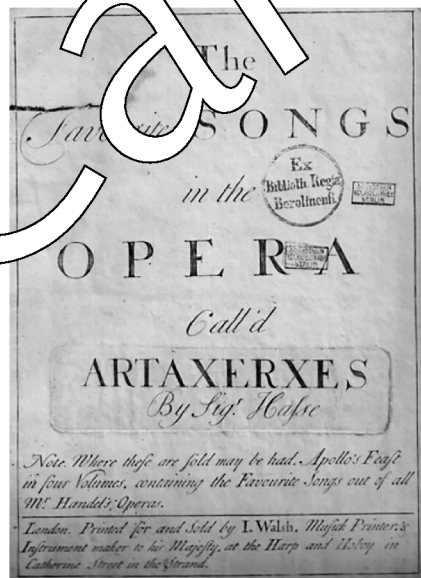
⁴¹ In der Dresdner Partitur *Mus.2477-F-3* ist die erste Seite der Arienversion von 1760 gestrichen, sodass „Torna innocente“ in Warschau offenbar in der Fassung von 1740 erklungen ist.

⁴² Die vorangehend genannte Partitur hat der Komponist aber zumindest in Händen gehabt, wie eine marginale autographe Ergänzung von Noten am Ende von Szene III,1 bezeugt.

⁴³ Vgl. Schmidt-Hensel, „La musica è del Signor Hasse“, Bd. 2, S. 92.

⁴⁴ Vgl. Franco Piperno, *Das Produktionssystem bis 1780*, in: *Geschichte der italienischen Oper*, hg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Bd. 4, Laaber 1990, S. 15–79, bes. S. 48–50. Siehe auch Dörte Schmidt, *Metastasio „Artaserse“, die Literarizität der Oper und die Bedingungen von Repertoires*, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 103–119, bes. S. 115f.

Abbildung 5: Titelblatt der 1735 in London von John Walsh gedruckten Ausgabe mit insgesamt acht Aufnahmen aus der Oper *Artaserse*. Anders als auf dem Titel angegeben, wurden die in den Bildern enthaltenen Stücke teilweise keineswegs ausschließlich von Hasse komponiert, sondern auch von Riccardo Porpora und Attilio Ariosti. Aus der Zeit vor 1735 reicht das Londoner Exemplar zurück bis ins Jahr 1730, als die Oper in London zur Aufführung gekommen war und das – nicht zuletzt dank Farinellos Beifall – einen immensen Erfolg hatte. Die einzigen erhaltenen Bände sind tatsächlich von Hasse selbst komponiert worden („Impleso“). – Nach: M. V. (ehemalige Exlibris der Preussischen Bibliothek Berlin, dort als D. http://access.bl.../viewer/ark:/81055/vdc_10005...c=0&m=0&s=0&cv=6&xywh=9%2C3656



⁴⁸ Die Ariensammlung aus dem *Artaserse*-Pasticcio war zwar nicht die erste Publikation mit Hasse'schen Beiträgen im Verlag von John Walsh, wohl aber jene, in der der Komponist erstmals namentlich auf dem Titel genannt ist. Bis zum Anfang der 1760er Jahre nimmt die Zahl der Druckausgaben zu, sodass Hasse in dieser Zeit der im Verlagskatalog – nach Händel – am häufigsten vertretene Komponist wird; das ist zweifellos ein weiteres Anzeichen für sein Renommee. Bei den Ausgaben handelt es sich einerseits um Einzeldrucke mit Operauszügen oder Instrumentalmusik, meistens jedoch um Sammeldrucke mit Stücken verschiedener Komponisten. Hier wird Hasse oft exemplarisch als einziger genannt („compos'd by Sig.^r Hasse, and the most Eminent Italian Authors“). Auch Hasses *Salve Regina* A-Dur erschien 1740 bei Walsh – das einzige zu Lebzeiten des Komponisten gedruckte geistliche Werk überhaupt. Vgl. William C. Smith / Charles Humphries, *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh During the Years 1721–1766*, London 1968.

Wenige Jahre später haben Hasses Arien „Pallido il sole“ und „Per questo dolce amplesso“ nach dem Zeugnis von Charles Burney zu jenen Stücken gehört, die Farinello während seiner Dienste am spanischen Hof (ab 1737) dem König allabendlich vorsingen musste, um die Depressionen Philipps V. zu lindern.⁴⁹

Wie wir wissen, kam es am 29. September 1748 auch zu einer *Artaserse*-Aufführung im Markgräflichen Opernhaus von Bayreuth. Anlass waren die Feierlichkeiten zur Vermählung von Prinzessin Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth, der einzigen Tochter von Markgräfin Wilhelmine, mit Herzog Karl Eugen von Württemberg; gleichzeitig wurde das neu erbaute Opernhaus seiner Bestimmung übergeben. Ebenso wie bei dem einige Tage zuvor gegebenen *Ezio* dürfte es sich bei dem aufgeführten Werk aber allenfalls um eine tiefgreifende Bearbeitung unter Verwendung mehrerer Hasse'scher Arien gehandelt haben; eine komplette Inszenierung des Originalwerks in einer der bis dato vorliegenden Fassungen ist nahezu ausgeschlossen.⁵⁰

Außer in Warschau kam Hasses *Artaserse* von 1760 nach zwei Jahren noch einmal in neuer Besetzung in Neapel sowie zum Karneval 1765 in Ferrara zur Aufführung.⁵¹ Diese Komposition erreichte also bei weitem nicht die Verbreitung der ersten Vertonung.

Von den drei *Artaserse*-Fassungen Hasses sind heute teils ca. 10 handschriftliche Partituren erhalten, dazu mehrere Ariensammlungen, Stimmentwürfe und rund 200 einzelne Arien in Konvoluten überlieferte Arien. Das Online-Verzeichnis von RISM führt unter der Rubrik „Artaserse / Johann Adolf Hasse“ mehr als 200 Quellen an.⁵² Besonders häufig als einzelne Arien überliefert wurden „Coro di fedele“ (in drei Versionen), „Pallido il sole“, „Per questo dolce amplesso“ und „Tu vuoi ch'io viva, o cara“ (zuletzt in der Fassung von 1730/40) sowie „Mi credi spietata“ (von 1740/60); weitere Stücke sind zwischen zehn und ca. 15 Einzelaufgaben aufgeführt. Mit Abstand am meisten verbreitet ist jedoch das Duett „Tu vuoi ch'io viva, o cara“, von dem knapp 30 Kopien sind davon erhalten, überwiegend in der Fassung von 1730/40.

Interessant verdient der Umstand Beachtung, dass mehrere Stücke aus Hasses *Artaserse* als geistliche Arien überliefert sind. Die Unterlegung von Opernarien mit geistlichen, zumeist lateinischen Texten war ein seinerzeit beliebtes Verfahren, das nach Lage der Quellen offenbar vornehmlich im katholischen süddeutsch-österreichischen Raum und in Böhmen gepflegt

⁴⁹ Vgl. Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise [...] aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling*, Bd. 1, Hamburg 1772, S. 156. – Zu Farinellos Rolle als Arbace sowohl bei der venezianischen Uraufführung wie im Londoner Pasticcio gehörte lediglich die Arie „Per questo dolce amplesso“, während „Pallido il sole“ als Arie des Artabano in Venedig von Grimaldi und in London vom Kastraten Senesino gesungen wurde; diese Zuweisung geht auch aus der Druckausgabe von Walsh hervor.

⁵⁰ Zum *Ezio* vgl. Reinhard Wiesend, *Der Bayreuther „Ezio“ von 1740: ein Machwerk?*, in: *Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998*, hg. von Peter Niedermüller und Reinhard Wiesend, Mainz 2002 (Studien zur Musikwissenschaft 7), S. 85–96. Siehe auch Schmidt-Hensel, „La musica è del Signor Hasse“, Bd. 2, S. 87–88.

⁵¹ Vgl. Schmidt-Hensel, „La musica è del Signor Hasse“, Bd. 2, S. 92–93. Zwei im Conservatorio di musica „San Pietro a Majella“ in Neapel aufbewahrte Partituren sind der Aufführung von 1762 zugewiesen: *Rari* 7.4.5 und *Rari* 7.4.6 (letzte Partitur ohne Rezitative).

⁵² <https://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism>. Zuletzt aufgerufen am 18. Februar 2021.

Artaserse in London im Licht der Ästhetik des Pasticcios

Über Johann Adolf Hasse kursiert in der Forschungsliteratur folgende, nicht genau zurückzufolgende Anekdote: Nach einer Anfrage aus London aus dem Jahr 1733, die Opera of the Nobility zu leiten, habe er sich zunächst rückversichern wollen, ob denn Händel bereits tot sei.¹ Welch Wahrheitsgehalt dieser Anekdote auch zukommen mag – Hasse ging nicht nach London. Stattdessen übernahm Nicola Porpora die Leitung der Opera of the Nobility, die 1733 noch im Lincoln's Inn Fields Theatre spielte, bevor sie 1734 in das Haymarket Theatre wechseln sollte. Mit Hilfe englischer Adelige in Venedig verpflichtete er Carlo Broschi (genannt „Farinelli“) als Sänger für seine erste Saison im neuen Haus, die 1734 mit dem teilweise von Hasse komponierten *Artaserse* eröffnet wurde. Hasses ursprünglicher *Artaserse* war unter Beteiligung Farinellis 1730 in Venedig uraufgeführt worden und wurde für London mit einigen Arien von Riccardo Broschi, Nicola Porpora und Attilio Ariosti angereichert, wobei letzterer bereits im Jahr 1724 eine Londoner Fassung des *Artaserse* nach einem Libretto von Nicola Francesco Haym herausgebracht hatte.² In der neuen Londoner Produktion wurde *Artaserse* somit zu dem, was wir heute mit dem Gattungsbegriff des Pasticcio beschreiben; dieser Begriff wurde im frühen 18. Jahrhundert jedoch weder in Libretti noch in operabezogenen Rezeptionsdokumenten verwendet.³ In der vorherigen Saison hatte auch Händel bereits ein Pasticcio über den von Metastasio vorgelegten *Artaserse*-Stoff auf dem Spielplan gehabt. Seinem *Arbace* lag die Erstinszenierung Leonards Vincis zugrunde, die ebenfalls 1730, aber in Rom uraufgeführt worden war.⁴

Die Anekdote zeigt die enge Einbettung des Opernsachverhalts an: erstens das immense Konkurrenzverhältnis in London zwischen unterschiedlichen Opernunternehmen und auch Komponisten, Sängern und Sängern; zweitens den europaweiten kulturellen Austausch, der sich nicht allein aus geographischer Mobilität speiste, sondern auch über verschiedenen Kommunikationsnetzen von brieflicher Korrespondenz.

Alan Yorke-Lorimer, *Opera of the Nobility: A Dissertation. Presented for the Osgood Memorial Prize 1951*, Typoskript in der Library London, Signatur 7901.cc.3, S. 12; zitiert nach: Judith Milhous/Robert D. Hume, *Construing Farinelli in London*, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 172.

2 *Artaserse on the London Stage*, in: *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*, hg. von Peter Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien 2000, S. 283–291, Zitat S. 285. Zur Arie „Fortunate passate mie pene“, die wahrscheinlich von Ariosti stammt, siehe Anne Desler, *„Il novello Orfeo“ Farinelli: Vocal Profile, Aesthetics, Rhetoric*, Diss. University of Glasgow 2014, S. 117.

3 Die Opernlibretti enthalten zumeist lediglich die Angabe „musica di vari autori“. In London wurde die Musik in Pasticcios, die von Händel arrangiert waren, daher oft dem Arrangeur wie z. B. Händel zugeordnet. Vgl. Berthold Over, *Paradigmen musikalischer Mobilität: Händels Pasticci*, in: *Händel-Jahrbuch* 65 (2019), S. 85–103, bes. S. 92, Anm. 27. Das Libretto zur Londoner Produktion von *Artaserse* trägt die Gattungsbezeichnungen „drama per musica“ bzw. „an opera“ und enthält keine Hinweise auf die Komponisten der einzelnen Arien; vgl. *Artaserse. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro dell'Hay-Market*. Londra. Per Charles Bennet. M.DCC.XXIV. Digitalisat unter <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004382830> (zuletzt gesehen am 21.12.2020).

4 Reinhard Strohm, *Händels Pasticci*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, hg. von Friedrich Lippmann, Köln 1974 (Analecta Musicologica 14), S. 208–267, hier S. 231–237. Zur Konkurrenz der beiden Fassungen von Vinci und Hasse vgl. zusammenfassend Dörte Schmidt, *Metastasios „Artaserse“, die Literarizität der Oper und die Bedingungen von Repertoires*, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 103–119, hier S. 109–110 und 115–116.

respondenz und künstlerischem Agententum bis zu Musiktransfers durch Aufführungen;⁵ und drittens die pointierte Überhöhung und Selbstinszenierung der Akteure innerhalb eines lokal wie überregional bestimmten Musiklebens. Dieser dritte Aspekt sollte sich im Übrigen auch nicht unerheblich auf die Musikhistoriographie auswirken.

In diesem Beitrag möchte ich versuchen, die drei genannten Sachverhalte (Konkurrenz, kultureller Horizont, Selbstinszenierung) ineinander zu denken, um ästhetische Funktionsweisen von Opernpasticcios im London der 1730er Jahre zwischen Musiktransfers, Sängermobilität und Publikum zu beschreiben. Hierzu werde ich mich auf Rezeptionszeugnisse der italienischen Oper und italienischer Sängerinnen und Sänger stützen, die auf dem öffentlichen Musikmarkt in London kursierten und die einen Eindruck vermitteln, in welchen Spannungsverhältnissen die italienische Oper in London angesiedelt war. Dabei soll es sowohl um die Arienskoppelungen des Musikverlegers John Walsh gehen, die unter dem Titel *Favourite Songs in Music Shops* vertrieben wurden und vermeintlich diejenigen Arien enthielten, die beim Publikum besonders beliebt waren,⁶ als auch um die zahlreichen Opernkarikaturen, die sich in Kaffeehäusern erwerben ließen.⁷ Wie Berta Joncus in Bezug auf die in Italien entstandenen Karikaturen Farinellis festgestellt hat, wurden gerade diese im 18. Jahrhundert überregional rezipiert und spielten eine große Rolle bei der Verbreitung von Farinellis Image. In London gehörten sowohl die Karikaturen als auch die *Favourite Songs* nicht nur zu einem stetig sich erweiternden öffentlichen Musikmarkt, sondern waren sich durch zahlreiche Querverweise miteinander verbunden; dadurch ergaben sich ein multimedialer Netzwerk aus verschiedenen bildlichen, musikalischen und literarischen Darstellungsformen. Auf diese Weise bilden die genannten Quellen zum einen eine sehr dynamische Zusammenstellung von bereits existierenden Versatzstücken ab (einzelne Bildelemente, Arien oder Passagen aus literarischen Quellen), was die Gattungsdefinition des Pasticcios nähert; zum anderen lassen sie sich als ein in London des beginnenden 18. Jahrhunderts verbreitetes und daher repräsentatives Rezeptionsmuster lesen. In ihm wurden grundlegende Umgangsweisen mit der italienischen Oper reflektiert, und damit wurde sicherlich auch die Geschmacksbildung des Publikums vorangetrieben.⁸

Im nächsten Abschnitt werde ich zunächst aus bildlichen Rezeptionszeugnissen aus dem London der 1730er Jahre herausarbeiten, wie der Bezug auf Italien und insbesondere auf Farinelli nehmen, eine Ästhetik des Pasticcios herausarbeiten. Unter diesem Blickwinkel sollen dann in einem zweiten Teil die von Artaserse untersucht werden, die John Walsh in seiner Ausgabe *The Favourite Songs of the Opera call'd Artaxerxes by Sig.^r Hasse* 1734 in London herausbrachte.

⁵ Zu den beiden Punkten vgl. zusammenfassend in Bezug auf die Gattung des Pasticcios in London zwischen 1700 und 1750 Reinhard Strohm, *Italian Pasticcio Opera, 1700–1750: Practices and Repertoires*, in: *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hg. von Berthold Over und Gesa zur Nieden, Bielefeld 2021, S. 45–67, hier S. 56–60.

⁶ Michael Burden, *From London's Opera House to the Salon? The 'Favourite' (and Not So 'Favourite') Songs from the King's Theatre*, in: *Beyond Boundaries. Rethinking Music Circulation in Early Modern England*, hg. von Linda Phyllis Austern, Candace Bailey und Amanda Eubanks Winkler, Bloomington/Indiana 2017, S. 223–237.

⁷ Mark Hallett, *The Spectacle of Difference. Graphic Satire in the Age of Hogarth*, New Haven und London 1999, S. 1.

⁸ Berta Joncus, *One God, so many Farinellis: Mythologising the Star Castrato*, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 437–496, hier S. 437–440.

⁹ Zu den multimedialen Netzwerken vgl. Gesa zur Nieden, *'Native' – 'foreign': Zum Nexus von Sozialstruktur und Rezeptionsästhetik in der Musikmetropole London*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 20 (2019), S. 27–44. Zur Pasticcio-Ästhetik im London der Aufklärung und zur Geschmacksbildung vgl. dies., *E manca l'arte? Die intermediale Pasticcio-Ästhetik im London des beginnenden 18. Jahrhunderts*, in: *Music and the Arts in England, c. 1670–1750*, hg. von Ina Knoth, musiconn 2020, S. 133–150.



Abbildung 2: Leopold Peuckert: Kotzentheater und im Hintergrund der Obstmarkt noch ohne Nostitz-Theater (Stich nach Josef Carminé 1780). Muzeum hlavního města Prahy / Museum der Hauptstadt Prag, Inv.Nr. 1047.

Der damalige Opernimpresario Giuseppe Bustelli (1731–1781), der auch in Deutschland tätig war, führte die Oper mit seinem Ensemble im Sommer außerdem in Karlsbad und im Sommer 1765 in Prag auf, womit er in der sächsischen Metropole – parallel zu Prag – eine weitere Etappe seiner erfolgreichen Laufbahn einläutete.¹¹ Und in der Herbstsaison 1766 wurde die Oper in Prag die Boroni-Oper *Sofonisba*.¹²

Die Partituren der Opern befinden sich heute in Italien (Neapel, Florenz, Venedig u.a.), in Deutschland (Dresden, Berlin, Leipzig, Wolfenbüttel, Regensburg u.a.), in Österreich (Wien) und auch in Portugal und Frankreich. Für das Studium seiner Prager Opern brachte die Forschungsarbeit in Dresden wertvolle Erkenntnisse, denn in der Sächsischen Landesbibliothek sind insgesamt dreizehn Partituren seiner Bühnenwerke erhalten geblieben, fünf davon von unbekannter Provenienz.

Einen interessanten Weg legte gerade die Partitur von Boronis Oper *Sofonisba* zurück, die 1764 zuerst in Venedig aufgeführt wurde, 1766 dann in Prag. Die venezianische Abschrift der Partitur befindet sich heute in der Lobkowitz-Musiksammlung in Nelahozeves und stammt

¹¹ Vgl. Milada Jonášová / Alena Jakubcová, Artikel „Bustelli, Giuseppe“, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, neu bearbeitete, deutschsprachige Ausgabe, hg. von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2013, S. 91–95.

¹² Titelblatt des Librettos: „SOFONISBA | DRAMMA | PER MUSICA | Del Signor Mattia Verazzi. Poeta e Segretario Intimo di S. A. S. | Elektor Palatina. | DA | RAPPRESENTARSI | NEL REGGIO TEATRO | DI PRAGA, | DEDICATO | ALLA | NOBILISSIMA | ED | ECCELLENTISSIMA | NOBILTÀ, | L'Autunno dell'Anno 1766. | SOTTO | LA DIREZIONE ED IMPRESA | DI | GIUSEPPE BUSTELLI | IMPRESARIO. | In Praga, nella Stamparia di Carlo Giuseppe Jaurnich.“. Nachweis: Schlossbibliothek Křimice, Signatur 3744.

aus der Kopistenwerkstatt von Giuseppe Baldan; an ihrer Entstehung waren vier Kopisten beteiligt.¹³ Alle Veränderungen in dieser Partitur wurden von einem Prager Schreiber durchgeführt, und über dieselben Befunde verfügt auch die Partitur in Dresden, die Prager Provenienz ist. Offensichtlich handelt es sich um Veränderungen, die vom Komponisten selbst vorgenommen wurden, sodass es möglich ist, diese Prager Aufführung von 1766 neben der ursprünglichen venezianischen Version der Oper aus dem Jahre 1764 als zweite Autorenfassung von Boronis Werk zu bezeichnen. Der Komponist nahm dabei Veränderungen in elf Nummern der Oper vor: Fünf Arien stellte er um, was auch die Neukomposition der Abschlüsse der vorhergehenden Rezitative erforderte, drei Arien komponierte er neu, davon zwei zum selben Text, und drei zu einem neuen Text. In welchem Maße es sich bei diesen Umgestaltungen um eine zielgerichtete Absicht des Autors handelte oder den Bedürfnissen und Möglichkeiten der Sänger aus Bustellis Ensemble geschuldet war, lässt sich mangels weiterer Informationen heute nicht mehr beurteilen.

Im Herbst 1766 komponierte Boroni seine erste „Prager“ Oper, und zwar Metastasios *Dramma per musica Artaserse*. Die Oper erlebte ihre Weltpremiere im Karneval 1767, das gedruckte Libretto präzisiert diese Angabe auf den Januar 1767.¹⁴ Im Frühjahr studierte Boroni dann im Kotzentheater seine venezianische Oper von 1764 ein, *Siroe re di Persia*. Im Herbst desselben Jahres arbeitete er bereits an einer weiteren Oper, wiederum zu einem Libretto von Metastasio, nämlich *La Didone*. Die Premiere fand ebenfalls im Kotzentheater im Karneval 1768 statt.¹⁵

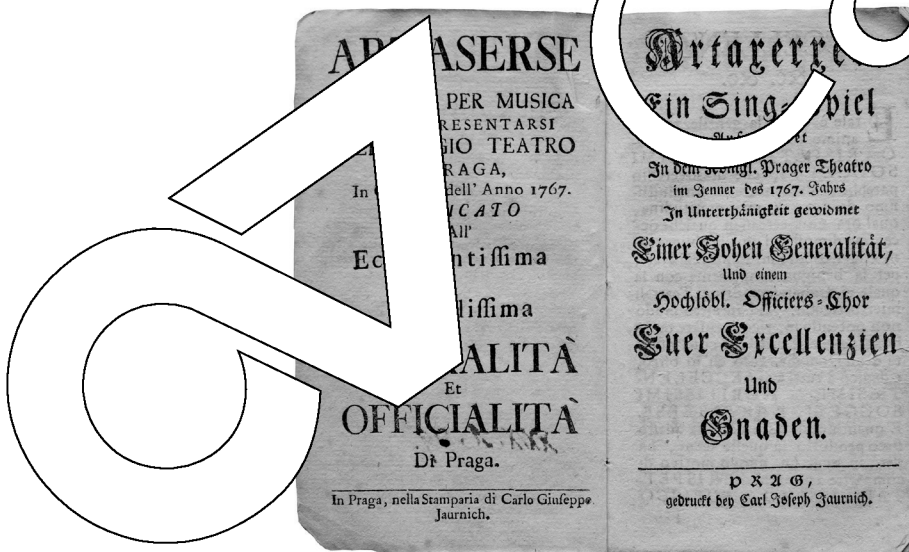


Abbildung 3: Libretto zur Boronis *Artaserse* (Kotzentheater Prag, Januar 1767). Archiv von Tomislav Volek.

¹³ Siehe Milada Jonášová, *La Didone von Antonio Boroni, insbesondere die Arie „Ah non lasciarmi, no“ im Vergleich mit Vertonungen von Mozart und anderen Komponisten*, in: *Didone come soggetto nel dramma per musica*, S. 115–160.

¹⁴ Einziges Exemplar des Libretto von Boronis *Artaserse* im Privatarchiv von Tomislav Volek (siehe Abb. 3).

¹⁵ Titelblatt des Librettos: „LA DIDONE | ABBANDONATA | DRAMMA | PER | MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEL NUOVO TEATRO | DI | PRAGA | Nell' Carnovale 1768 | NELLA STAMPERIA DI IGNATI PRUSCHA.“. Nachweis: Nationalmuseum – Tschechisches Museum der Musik, Signatur B 647. Siehe Jonášová, *La Didone von Antonio Boroni*.

Bevor wir uns mit Boronis Oper *Artaserse* beschäftigen werden, ist es notwendig, auf einige spezifische Aspekte der Prager Operntradition des 18. Jahrhunderts hinzuweisen. Was den Umfang und die Genrevielfalt des Repertoires angeht, so repräsentierte Prag eines der bedeutendsten mitteleuropäischen Opernzentren. Wenn aber die Aufgabe darin besteht, direkte Musikquellen aus dieser Ära zu untersuchen, sieht man sich mit einer unerfreulichen Tatsache konfrontiert: In Prag selbst findet sich nur ein Minimum des Materials. Da Böhmen von den in Wien residierenden Habsburgern regiert wurde, gab es dort keinen Herrscherhof. Die Abwesenheit einer Herrscherresidenz bedeutete gleichzeitig die Nichtexistenz einer Hofoper. Was es stattdessen in Prag gab, war eine Oper vom Typ des *teatro impresariale* – also eine Angelegenheit von Impresarios, die als Privatunternehmer tätig waren. Dies bedeutete, dass mit ihrem Fortgang in der Regel auch ihr Fundus und die verwendeten Musikalien die Stadt verließen. Doch wenn es zu der Situation kam, dass einige Opernimpresarios neben ihrem Prager Engagement auch am Dresdner Hof tätig waren und sie ihre in Prag hergestellten Partiturabschriften nach dem Ende ihres Dresdner Engagements im dortigen Hofarchiv hinterlassen mussten, sind damit auch einige Prager Opernpartituren für die Zukunft erhalten geblieben. So war es zum Glück auch im Falle von Boronis Opern, von denen sich mehrere Partituren heute im Musikarchiv der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden befinden, und zwar einschließlich der Prager Oper *Artaserse* und *Didone*. Beide sind dort – und nur dort – erhalten geblieben.¹⁶

Dass diese beiden Partituren am Ort ihrer Aufführung – also in Prag – entstanden sind, belegen das Prager Papier, die Handschriften von Prager Kopisten und die Angaben auf dem Titelblatt. Auf der *Artaserse*-Partitur heißt es:

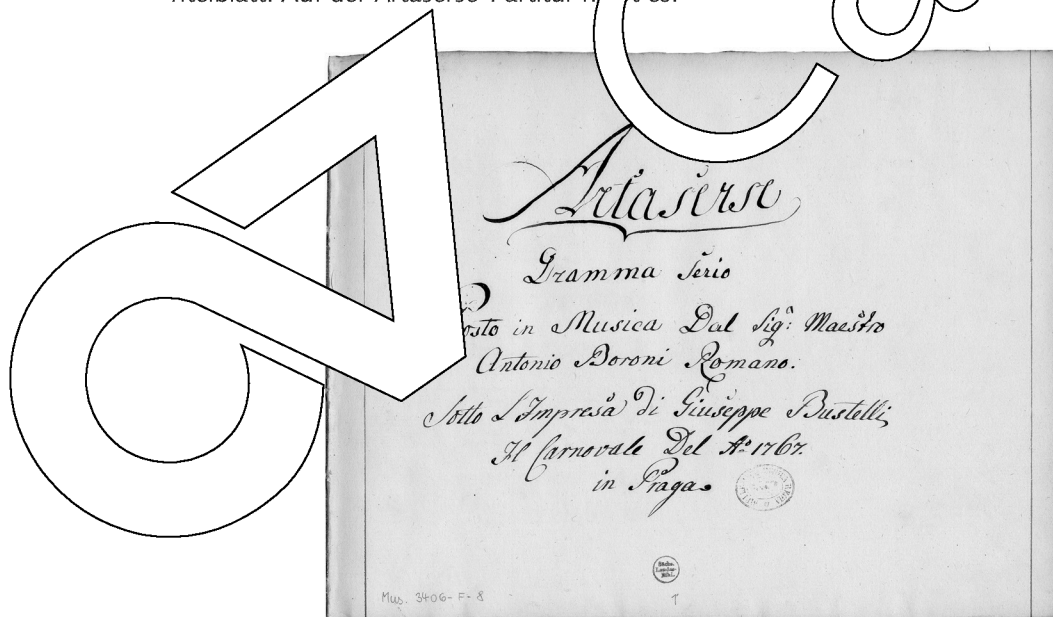


Abbildung 4: Die Titelseite der Prager Partitur von Boronis Oper *Artaserse*. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur Mus.3406-F-8, Band 1, S. 1.

¹⁶ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signaturen Mus.3406-F-8 (*Artaserse*) und Mus.3406-F-5 (*La Didone*).

Die Partitur besteht aus drei Bänden mit jeweils 207, 187 und 100 Seiten. Der Umschlag der Bände ist aus Leder, auf dem Bandrücken stehen in goldener Schrift der Titel der Oper und die Nummer des jeweiligen Aktes. Die Buchschnitte sind vergoldet.

Der Impresario Giuseppe Bustelli widmete die Aufführung der Oper ganz allgemein „einer hohen Generalität und einem Hochlöbl. Officers=Chor Euer Excellenzen und Gnaden“. Was die Ausstattung angeht, steht im italienischen Teil des Librettos die ziemlich unkonkrete Information, dass die Szenen neu geschaffen wurden; am wichtigsten aber ist der Hinweis auf die Neuvertonung durch Boroni:

„[...] Ed in altro modo non potendo io, ricompensare tanta bontà; e gentilezza, che con l'offerta d'un Drama, ecco ch'io offro, e dedico a tutti voi ò ECCELENTISSIMI, e NOBILISSIMI SOGGETTI, l'ARTASERSE. E quant'unque altre volte sia questo stato prodotto su queste scene, hà però in oggi un nuovo motivo di comparire a gl'occhi dell'RISPETTABILISSIMO PUBBLICO, per essere di nuovissima, Musica qui riscritto, dal Maestro Sig. Antonio Boroni Romano; [...]“.

Die gewohnten Informationen von der „Mutazioni di scena“ belegen, dass in jedem Akt zu zwei Veränderungen kam, im dritten Akt drei (Tabelle 1).

Tabelle 1: Die Bühnenverwandlungen im italienisch-deutschen Libretto von Boronis *Artaserse*.

Mutazioni di Scene.	Veränderungen des Theaters
ATTO PRIMO. Giardino Corispondente alli appartamenti Reali. Tempo di notte, con Luna e stelle. Reggia.	In der ersten Handlung. Ein Garten, in welchen verschiedene Zimmer ausgehen. In der Nacht bey schönem hellen Mond. Das königliche Schloß.
ATTO SECONDO. Appartamento. Sala con Trono, e Poltrona, e Tavolino, e sedili.	In der andern Handlung. Königliche Zimmere. Der grosse Saal des Königl. Raths mit einem Thron an der Seite; an der andern Stühle für die Grossen des Reichs, samt einen Tischel[!], und Sessel zur Rechten des Throns.
ATTO TERZO. Prigione. Gabinetto. Sala con Trono, e Poltrona, e Tavolino, e sedili. Sala accesa con fuoco, e con un specchio del sole.	In der dritten Handlung. Ein Gefängnüß. Königliche Zimmer. Ein Saal mit einem Thron an einer Seite, worauf der Zepter und die Krone liegen. In der Mitte ein entzündtes Bildniß der Sonnen.

Um den historischen Prager Kontext zu klären, sei angeführt, dass die böhmische Metropole schon im Herbst 1748 mit der Opernbearbeitung des *Artaserse*-Stoffes Bekanntschaft gemacht hatte. Dabei handelte es sich um ein Pasticcio, das die Operngesellschaft von Giovanni Battista Locatelli (1713–1785) aufgeführt hat.¹⁷ Als Interpreten waren führende Sänger der Prager Ära Glucks beteiligt: Maria Massucci (*Artaserse*), Rosa Costa (*Mandane*), Settimio Canini (*Artabano*), Giovanna Della Stella (*Arbace*), Santa Tasea (*Semira*) und Angiola Romani (*Megabise*).¹⁸

¹⁷ Libretto: Nationalmuseum – Tschechisches Museum der Musik in Prag, Signatur B 65 (siehe Abb. 5). – Vgl. Milada Jonášová, Artikel „Locatelli, Giovanni Battista“, in: *Hudební divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, hg. von Alena Jakubcová, Prag 2007, S. 350–354; dies., Artikel „Locatelli, Giovanni Battista“, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien*, S. 394–399.

¹⁸ Vgl. Milada Jonášová, *Die Sänger der Locatelli-Ära in Prag*, in: *Gluck und Prag*, hg. von Thomas Betzwieser und Daniel Brandenburg, Kassel 2016 (Gluck-Studien 7), S. 39–67.

Handwritten musical score for Semiras Arie „Se del fiume altera l'onda“ (II,7). The score is written on two pages, 88 and 89. The top page (88) features staves for Corni, Oboe, Violoncello, and Contrabbasso. The bottom page (89) features staves for Violini and the vocal line. The vocal line includes the lyrics „Se del fiume al- te - ra l'on - da“ and „lenta us =“. A large, stylized watermark „SACARUS“ is overlaid on the image.

Abbildung 9a/b: Semiras Arie „Se del fiume altera l'onda“ (II,7), komponiert von Boroni für Elisabetta Pavona. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur Mus.3406-F-8, Bd. 2, S. 86 und 89.

Die eine, in F-Dur und mit Streicherbegleitung, trägt die Überschrift „La Sig:^a Bajni.“ (siehe Abb. 8a/b). Die andere, mit der Überschrift „La Sig: Pavona“, ist in G-Dur, und neben den Streichern sind an der Begleitung auch Hörner und Oboen beteiligt (siehe Abb. 9a/b). Es scheint, dass sich beide Sängerinnen in der Prager Inszenierung abwechselten.

Tabelle 3: Anzahl der Arien in Boronis *Artaserse*

Personaggi	Sänger/-innen	Atto I	Atto II	Atto III	Insgesamt
Artaserse	Geltruda Cellini	1	1	1	3
Mandane	Angiola Calori	2	2	0	4
Arbace	Emmanuelle Cornacchia	2	2	1	5
Artabano	Pietro de Mezzo	2	1	1	4
Semira	Cecilia Bains / Elisabetta Pavona	1	1	1	3
Megabise	Giovanni Dalpini	1	1	0	2
Insgesamt		9	8	4	21

Tabelle 4: Die Orchesterbesetzung in Boronis *Artaserse*

Akt	Szene	Rolle	Textincipit	Tonart	Streicher	Fl. u. Bc. plus
[Sinfonia]				D-Dur	cor, ob	
I	1	Mandane	Conservati fedele	F-Dur	cor, ob	
	2	Arbace	Fra cento affanni	F-Dur	cor, ob	
	3	Artabano	Su le sponde	Es-Dur	cor, ob	
	6	Megabise	Sogna il guerrier le schiere	F-Dur	cor in D, ob	
	7	Semira	Bramar di perdere	F-Dur	cor, „talie“ ³⁵	
	11	Artaserse	Deh resp. lasciatemi	B-Dur	–	
	12	Arbace	Non ti scorderò	B-Dur	–	
	13	Arbace	Se al labro non credi	A-Dur	fl (2. u. 3. Teil)	
			<i>Rec. accomp.</i>			
		Arbace	ah se vedo			
		Mandane	Disparata invan m'affanno	C-Dur	cor, ob	
	1	Arbace	Rendimi il caro amico	G-Dur	cor, fl	
	2	Arbace	Mi scucci sdegnato	c-Moll	–	
II	5	Megabise	Non temer ch'io mai ti dica	B-Dur	cor in B/F	
		Mandane	Se d'un amor tiranno	D-Dur	Fl	
		Arbace	Se del fiume altera l'onda	F-Dur	–	
			(für Cecilia Bajni)			
			Se del fiume altera l'onda	G-Dur	cor, ob	
			(für Elisabetta Pavona)			
			<i>Rec. accomp.</i>			
	11	Arbace	O temerario Arbace	Es-Dur	cor in Es, „talie“	
			Per qual paterno amplesso			
	12	Mandane	Và tra le selve ircane	D-Dur	cor, ob	
III	15	Artabano	Così stupisce e cade	F-Dur	cor, ob, fag	
	1	Arbace	Per che tarda è mai la morte	f-Moll	fl	
	2	Artaserse	Nuvoletta opposta al sole	Es-Dur	cor, fl	
	4	Artabano	Figlio se più non vivi	B-Dur	cor, ob	
	6	Semira	Non è ver che sia contento	C-Dur	–	
	7	Mandane, Arbace	Tu vuoi ch'io viva o cara	A-Dur	cor	
	8		<i>Rec. accomp.</i>			
			A voi popoli io m'offro			

³⁵ Taille = Tenoroboe. Siehe z. B. Reine Dahlqvist, *Taille, Oboe da Caccia and Corno Inglese*, in: Galpin Society Journal 26 (1973), S. 58–71.

Die Schwetzingen Dramaturgie

An dieser habsburgischen und Dresdner Tradition mag sich auch Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz und Bayern orientiert haben, der für die kleine Bühne des Schwetzingen Schlosstheaters im Gegensatz zur der staatstragenden Mannheimer Hofbühne eine dezidiert pastorale Dramaturgie verfolgte. Sie spiegelte förmlich die weitläufigen idyllischen Parkanlagen mit ihren ausgeklügelten, antike und aufklärerische Bildprogramme verschmelzenden Bauten und Skulpturengruppen.¹⁶ Einen Höhepunkt dieser Tendenz bildete am 25. Juni 1775 die Aufführung der kleinen Pastorale *L'Arcadia conservata* (*Das gerettete Arkadien*) von Niccolò Jommelli unter freiem Himmel im Naturtheater des Apollotempels im Park. Mit der eigens für die Aufführung in dieser architektonischen Pastorale komponierten Azione teatrale wurde die Genesung Carl Theodors von einer längeren Krankheit gefeiert.

Der von Silke Leopold und Bärbel Pelker rekonstruierte Schwetzingen Spielplan zeigt eindrucksvoll, welches Reformpotenzial die pastorale Dramaturgie noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu entfalten in der Lage war, konnten in ihr doch viele der zentralen Ansätze zur Reform der Gattung Oper anknüpfen, aus welchen sich schließlich das psychologische Musiktheater Mozarts entwickeln sollte.¹⁷ Unter genuin pastoralen Stoffen wie *L'Endimione* (1772/1775¹⁸) und *Amor vincit omnia* (1774/1774) von Johann Christian Bach (1769) stehen dabei Glucks Reformoper *Alceste* in der italienischen Fassung von 1767 und 1771 und Anton Schweitzers gleichnamige Vertonung desselben Stoffes von 1773 auf einem Text von Christoph Martin Wieland. Letztere startete von Schwetzingen aus ihren Triumphzug über die Bühnen des deutschen Sprachraums. *Alceste*, bei deren Uraufführung Hermann König Admetos in der Rolle des Helden seiner Verbannung aus dem Tempel Asyl gefunden hatte, markiert gewissermaßen die Schwelle zwischen pastoraler und klassischer Welt. Hinzukommen die Gattungsbildenden Werke der komischen Oper, die in der französischen und italienischen Operntradition, die durch ihr oft rustikales und oder ländliches Milieu ebenfalls an die Pastorale anschließen, darunter 1771 die gemeinhin als Gattungssstück der Gattung *commedia giocosa* geltende *La buona figliuola* (1760) von Niccolò Piccinni auf einem Libretto von Carlo Goldoni, Egidio Romualdo Dunis *Das Milchmädchen* (1763/1774) auf einen Text von Louis de Galuppi, Pietro Alessandro Guglielmi, Pasquale Anfossi und Antonio Sacchini, sowie *Leucippo* ist in der Operntradition also der eher ungewöhnliche Fall einer Pastorale, die zugleich eine große Oper entspricht sie doch mit ihren sechs Figuren und 21 Arien den Ausmaßen der Oper. Im Konzert der Schwetzingen Dramaturgie vertritt sie die musikalisch gewichtigste Stimme. Nicht zuletzt, weil mit ihr Hasse als Komponist der Opera seria in Schwetzingen Einzug hält.

¹⁶ Vgl. Ralf Richard Wagner, *Arkadien auch in Schwetzingen?*, in: *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, hg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2004, S. 39–54.

¹⁷ Vgl. *Hofoper in Schwetzingen. Musik*, S. 87–154.

¹⁸ Die erste Zahl bezeichnet das Jahr der Uraufführung, die zweite das Jahr der Aufführung in Schwetzingen.

¹⁹ Der Spielplan schließt 1785 sinnfällig mit einem heute zwar wenig bekannten, zeitgenössisch jedoch bahnbrechenden Stück, das neben Mozart auch Goethe tief beeindruckt hat: Giovanni Paisiello ein Jahr zuvor am Wiener Burgtheater uraufgeführtem *Il re Teodoro in Venezia* (*König Theodor in Venedig*) auf ein Libretto von Giambattista Casti, in dem sich nach derzeitigem Forschungsstand erstmals komische und ernste, ansatzweise gar tragische Momente mischen.

Leucippo – eine Dramaturgie der Empfindsamkeit?

Indem sich der durch und durch tugendhafte Leucippo am Ende als Sohn Naretes entpuppt und Delio die Liebe zwischen ihm und Dafne als ‚im Himmel beschlossen‘ sanktioniert, fügt sich das Stück einerseits der typischen Seria-Dramaturgie staatstragender Liebe ein – und hebt sie doch zugleich aus. Denn betrachtet man diese Handlung vor dem Hintergrund der klassischen Intrigendramaturgie, so sticht eines sofort ins Auge: Es gibt keine Eifersucht! Nicht nur das Libretto verzichtet – zumindest beim zentralen Liebespaar – auf diese in der Regel zentrale Antriebskraft der Handlung, auch Hasses Vertonung folgt dezidiert dieser Linie. Dafne und Leucippo stehen so unverbrüchlich und treu zueinander, dass ihrer Liebe jenes Moment der Leidenschaft fehlt, deren Kehrseite die leicht aufschäumende Eifersucht als menschlichstes aller Laster ist. Menschlich eifersüchtig ist in dieser Oper nur noch eine der Nebenfiguren, Climenes Liebhaber Nunte. Bezeichnenderweise bleibt aber auch dessen Eifersucht – ausgelöst durch Climenes Sorge um Aristeo, in der Nunte zurecht mehr als freundschaftliche Zuneigung wittert, denn Aristeo wird sich bald als ihr Bruder Leucippo entpuppen – geradezu ostentativ folgenlos: Weder wendet sich Nunte auf der Handlungsebene gegen den Freund, noch erschafft er seinen Gefühlen in einer entsprechenden Arie Luft. Stattdessen wird seine Eifersucht ‚trocken‘ im Rezitativ (Akt III/Szene 1 und 2) und damit explizit als Manipulation abgehandelt, zugleich blindes Motiv vergangener Opern-Zeiten und ein Gefühlslaster, die die Menschen dieser Pastorale nicht mehr tiefer zu erschüttern vermögen. Nur der die Eifersucht des Gottes Delia alias Apollo treibt die Handlung an wie ein Orkan. In dessen Zentrum und gleichsam als stilles Auge das ideale Paar jedoch davon unberührt bleibt, der Ortotopos des goldenen Zeitalters, er ist in ihm angekommen.

Die Liebe von Leucippo und Dafne vollzieht damit bereits in Ansätzen jene Wendung vom Ideal der galanten Liebe zur zärtlichen Liebesoper, die für die Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist und die auch in der Oper zu verortet werden sollte. Konstitutiv für die galante Liebe ist das Moment des Aufschubs, durch äußere Hindernisse oder durch innere Hemmnisse wie Eifersucht oder Verweigerung. Im Extremfall führt das Ideal der galanten Liebe bekanntlich in die Aporie, dass das Verbot nur bedeuten kann, dass das mein Gegenüber mich nicht lieben kann. Das Verbot halten auf heiße Leidenschaft deutet.²⁰ Das Liebesverbot der Dafne kann diese Forderung nur noch sehr eingeschränkt erfüllen, da es ein generelles ist, das die Position bedeutet, dass an die Stelle ungebremsster die empfindsam überforderte Leidenschaft der Zentralfiguren tritt, weil diese sich der Zuneigung des anderen stets verweigern. Der Aufschub kommt von außen und löst damit alle inneren Hemmnisse. Symptomatisch zeigt sich das in der Arie Dafnes, die das Moment des Aufschubs in drei Steinen gehemmten Bachlauf ausformuliert und mit der besonderen Kunst Faustina Hasses in Trillerketten die Wellenmotivik ihrer Arie musikalisch plastisch werden lässt.

²⁰ Wie beispielsweise Anton Ulrich von Braunschweig und Lüneburg anhand einer Episode der Römischen Octavia vorführt. Vgl. Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 116, und Stephan Kraft, *Geschlossenheit und Offenheit der „Römischen Octavia“ von Herzog Anton Ulrich*. „Der Roman macht ahn die ewigkeit gedencken, er nimbt kein endt“, Würzburg 2004, S. 35.

Andante 18

DAFNE

U - gua - le è il de - sio, che m'ar - de nel pet - to, che

Orch. *p*

22

m'ar - de in pet - to, a un rio, che ri - stret - to tra i sas - si sen

27

va,

31

35

a un rio, che ri - stret - to tra i sas - si sen va,

Notenbeispiel 1: Johann Adolf Hasse, *Leucippo*. Ausschnitt aus Dafnes Arie „Uguale è il desiro“ (Akt II, Szene 16)

Comodo

12

LEUCIPPO

Per me vi - vi, a - ma - to be - ne, a -

Orch.

p

16

ma - to Be - ne, che il mo - rir più non mi spia se ti vi - vi, e vi - vi

21

25

il mo - rir sa - rà per me.

p *f* *ff*

²¹ Noch Marie von Ebner-Eschenbach hat Ende des 19. Jahrhunderts mit der Pastorale die Bigotterie und Brutalität der adeligen Gesellschaft gefasst. In ihrer Novelle *Er lässt die Hand küssen* lässt eine alte Gräfin eine altertümliche mythologische Pastorale aus eigener Feder aufführen und parallel dazu einen jungen Mann aus einem ihrer Dörfer dafür zu Tode prügeln, weil er eine geheime nichteheliche Liebesbeziehung (inklusive daraus resultierenden Kindern) zu einem Mädchen in präzise demselben bukolischem Setting, aber eben in der Realität unterhielt.

²² Anton Schweitzers Oper *Alceste* auf ein Libretto Christoph Martin Wielands – einem, wenn nicht *dem* Gründungsstück empfindsamen Musiktheaters – zentriert diesen Konflikt, mit dem die zärtliche Liebe eben nicht mehr ohne weiteres in ein Jenseits verlegbar ist. Nicht zuletzt, weil hier konsequent die antike Jenseitsvorstellung in Anschlag gebracht wird, nach der die Toten beim Betreten der Unterwelt ihr Leben und folglich auch ihren Partner vergessen. Vgl. Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie*, S. 281–544.

galanter Ritterlichkeit die Chance bietet, dem Partner in einer höheren Erscheinungsform nahe zu sein, womit sogar der Trennungsschmerz zum Triumph wird.

Die markanteste Diskussion des galanten Ideals liefert just die Stelle äußerster Wut des Protagonisten auf seine Geliebte. Er reagiert damit auf ihren als Zumutung begriffenen Vorschlag, statt nach dem galanten Ideal heldenhaft für sie zu sterben, neben ihr weiterzuleben, ohne sie besitzen zu können. Doch ist das just eine der Optionen, die sowohl das galante Ideal als ‚schönste‘, weil ewig unerfüllte Liebe vorschlägt,²³ wie die empfindsame Literatur sie u. a. mit Christian Friedrich Gellert am Beispiel der versehentlich zwei gültige Ehen eingehenden Protagonistin in *Leben der schwedischen Gräfin von G**** (1747) durchspielt.²⁴ Leucippo jedoch lehnt dies ausdrücklich ab und wendet sich mit dieser Aufwertung des sexuellen Vollzugs (alternativ lieber sterben) in einer musikalisch programmatischen kontrastiven Aufwallung sowohl gegen das galante wie das aus ihm entwickelte empfindsame Ideal.

Notenbeispiel 3: Rezitativ der Dafne und des Leucippo und Arie des Leucippo „Voler, che vita io resti per vivere al dolor?“ (Akt III, Szene 5)

Un poco lento
26

DAFNE

LEUCIPPO

Orch.

so di me.

Ram - men - ta un, che ha saputo a - mar - ti a sì seces - si - vo se - gno, che

pru - ubban - do - nar - ti ha vo - lu - to mo - ri - re. E se tal - vol - ta qui

p *p* *f*

²³ So – hypothetisch, weil in der Folge sofort aufgelöst – am Schluss von Lully/Quinaults *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*.

²⁴ Allerdings wird dieses keusche Ideal erst nach einer Phase des sexuellen Vollzugs eingegangen, dem auch die einzige Tochter der Protagonistin entstammt.

39

pas-si, o - ve la ter-ra mi co-pri-rà, ti chiedo, nel pre-mer-la ba - gna - ta del sangue mi - o, che

44 DAFNE

Ah non parlar co-sì.
sol di tanto in tan - to con-fonda il sangue mi - o col tuo bel pianto.

49

Ca-ro, non sa - i, non sai quel, che ho in sto. Forse... Ch... are - sti in questo suolo i-

54

stes-so...
CIPPO
Di più non pos-so dir - ti.
In - ten-do. Nun-te di -sposto a-

59

vrai, per-ch'è-gli ten - ti di sot-trarmi al-la mor-te. Chi nol fac-cia. In - u - ti - le sa - rà. Vo-glio fi -