

Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

JAHRBUCH

2002

Herausgegeben von

Peter Wollny

Redigiert von

Bernhard Schrammek

ISBN 3-88979-104-2

© 2004 by Karl Dieter Wagner, D 29640 Schnetverdingen

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich
geschützte Werk oder Teile daraus in einem fotomechanischen oder sonstigen
Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.
Druck und Verarbeitung: WS Druckerei Werner Schaubruch GmbH, Bodenheim

Verlag der Musikalienhandlung
Karl Dieter Wagner

Venezianische Oper am Dresdner Hof

Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis in Dresden (1717–1719) nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinichens Scheitern

Von Wolfgang Horn

I. Einleitung

Der Begriff „Oper“ bezeichnet ein komplexes Gebilde, in dem verschiedene Künste und soziale Funktionen ineinander verwoben sind. Blickt man auf das Ereignis einer Aufführung, so könnte man zur Vermeidung komplizierter soziologischer Begriffskonstruktionen den lateinischen Ausdruck „spectaculum“ verwenden, dem – anders als dem deutschen Wort „Spektakel“ – jeglicher pejorative Beiklang fehlt. „Locus classicus“ wäre das geflügelte Wort des Ovid: „Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae“ („Sie, die zum Sehen kommen, sie kommen, gesehen zu werden“).¹ Bei jedem Funktionieren – auch bei der Erfüllung sozialer Funktionen – gibt es jedoch ein „Etwas“, das da funktioniert oder wenigstens als Teilmoment in einem größeren Kontext eine Wirkung ausübt. Das „spectaculum“ Oper ist wesentlich gekennzeichnet durch ein „dramma“ als Movens, das partiell (nicht unbedingt vollständig) autonom nach künstlerischen Maßgaben konstruiert ist. Dieses „dramma“ rechnet, wie man den sicher nicht nur deklamatorisch gemeinten Vorreden des Typs „Al benigno lettore“ entnehmen kann, durchaus mit Lesern, die derlei zu schätzen wissen. Daneben aber ist es auch noch „per musica“ geschrieben. Im musikalischen Vortrag können die Worte eine gesteigerte emotionale und kommunikative Wirkung entfalten und so den Kontext, in dem sie funktionieren sollen, zugleich in unverwechselbarer Weise mitgestalten.

Man kann durchaus der Meinung sein, daß die künstlerischen Praktiken insbesondere im Umfeld der „Barockoper“ stark typisiert waren und typologisch auch längst hinreichend erfaßt sind. Doch ist die bewußt einseitige Konzentration auf den „Werk“-Aspekt – und hier sogar auf den Aspekt des „dramma“ unter weitgehender Vernachlässigung der „musica“ – begründbar, wenn sich durch die Verengung der Perspektive Verbindungslien zeigen, die sonst undeutlich blieben.

Im „augusteischen Dresden“ unter der Herrschaft von August dem Starken (1694–1733) und Friedrich August II. (1733–1763)² gab es zwei bedeutsame Phasen der Opernpflege: eine kurze Phase im Vor- und Umfeld der Heirat des Thronfolgers Friedrich August (II.) in

¹ *Ars amatoria* I, 99. Zitiert nach Publius Ovidius Naso, *Liebeskunst (Ars amatoria libri tres)*, Lateinisch-deutsch, nach der Übersetzung Wilhelm Hertzbergs bearbeitet von Franz Burger-München, München 1969, S. 12 f.

² Aller Wandlungen historiographischer Vorlieben ungeachtet bleiben die Einleitungskapitel des zweiten Bandes von Fürstenau klassischer Darstellung zur Einführung in Umfeld und Hintergründe eine schätzenswerte Lektüre: Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bd., Dresden 1862, Faksimile-Nachdruck in einem Band, mit Nachwort, Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur (Hrsg. Wolfgang Reich), Leipzig 1971, ²1979.

den Jahren 1717–1719, geprägt von Antonio Lotti, und eine lange Phase, die von 1731³ bis 1763 dauerte und mit Werk und Wirken Johann Adolf Hasses in Dresden verbunden war.⁴

Die folgende Skizze befaßt sich nur mit einem bestimmten Aspekt der ersten Phase und zeigt die Vorherrschaft eines bestimmten Librettotyps. Die Hauptaufgabe der venezianischen Operisten, die im Herbst 1717 nach Dresden kamen, bestand darin, die damals schon abzusehenden, im September 1719 dann stattfindenden prunkvollen Feiern im Umkreis der Hochzeit des Thronfolgers Friedrich Augusts II. und der Habsburgerprinzessin Maria Josephina mit Opern zu bereichern. In den Jahren zuvor hatte es am Dresdner Hof keine Opernaufführungen gegeben. Lotti brachte in Dresden drei neu komponierte Opern heraus: ein eher leichtgeschürztes Pastorale *Giove in Argo* („*Melodramma Pastorale*“), das im folgenden nicht berücksichtigt wird, und zwei große Opern: *Gl'odj delusi dal sangue* (im folgenden der Einfachheit halber nach ihrem Titelhelden *Ascanio* genannt, Erstaufführung im Karneval 1718) und – als eigentliche Festoper – *Teofane*, uraufgeführt am 13. September 1719. Während der Festlichkeiten wurden auch *Giove in Argo* und *Ascanio* wieder aufgeführt; Ziel und Zweck des teuren, auf zwei Jahre befristeten Gastspiels sind damit in wünschenswerter Klarheit dokumentiert.⁵

Zugleich war im Jahre 1717 Johann David Heinichen als Hofkapellmeister nach Dresden verpflichtet worden. Heinichen hatte sich seit 1710 in Italien, vornehmlich in Venedig, aufgehalten und im Karneval 1713 zwei italienische Opern mit den Titeln *Calfurnia* und *Le passioni per troppo amore* im venezianischen Teatro S. Angelo zur Aufführung gebracht. Mit seiner im Anschluß an die Festlichkeiten des September 1719 zur Aufführung vorgesehenen Oper *Flavio Crispo*, die auf dem von Lotti gewiesenen Weg weitergehen wollte, ist er gescheitert. Daß Lottis Libretti wie auch das Libretto von Heinichens *Flavio Crispo* einen Typus konsequent ausprägen, den man das „regulierte Historiendrama“ nennen könnte, untermauert von Seiten des „dramma“ die in der Forschung bereits unter verschiedenen Aspekten vertretene Ansicht, daß Heinichens Scheitern nicht als persönliches Versagen zu werten ist, sondern überindividuelle Gründe hatte, die sich bei einem an sich nichtigen Anlaß geltend machen und zur Abschaffung der Oper führen konnten. In der gegebenen Form war die Oper offenbar nicht mehr wichtig, und als pure Unterhaltung war sie wohl zu teuer.

Kaum eines der im folgenden behandelten Libretti (um von den Partituren zu schweigen) ist ohne Mühe zugänglich, weshalb zuweilen längere Zitate erforderlich sind. Die Ausgangsfrage, deren Ergebnis bereits vorweggenommen wurde, lautet, wie die Libretti im Umkreis der venezianischen Oper am Dresdner Hof beschaffen waren. Die Betrach-

³ Dem Jahr der Aufführung von Hasses *Cleofide*; je nach Perspektive könnte man auch ein späteres Jahr wählen.

⁴ Die Ära Hasse wurde jüngst in großer historischer Materialfülle dargestellt: Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003 (*Dresdner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 4; urspr. Diss. Marburg). Unter anderem zeigt diese Arbeit, die auch wichtige Beiträge zur Qualifikation der von Hasse vertonten „drammi“ leistet (vgl. etwa die zusammenfassenden Ausführungen im Abschnitt: „Synthese“: *Zur Position der Libretti für Hasses Dresdner Opern*, S. 161 f.), wie groß Untersuchungen angelegt sein müssen, die mehr als nur einen Teilaspekt ins Auge fassen.

⁵ Um die Orientierung im Verlauf der Lektüre zu erleichtern, sind in Anhang 1 die wesentlichen Daten zu den hier in Betracht kommenden Opern Lottis und Heinichens zusammengestellt.

tung setzt mit den beiden Opern ein, die Lotti unmittelbar vor seiner Abreise nach Dresden noch in Venedig auf die Bühne gebracht hat.

II. Lottis venezianische Abschiedsstagione: *Foca superbo* und *Alessandro severo* (1717)

Antonio Lotti hat sich mit der pastoralen Oper *Giove in Argo* im Herbst 1717 in Dresden eingeführt.⁶ Vorausgegangen waren in der Karnevalssaison 1716–17 in Venedig die beiden Opern *Foca superbo*⁷ und *Alessandro severo*.⁸ Es fällt auf, daß Lottis letzte venezianische Karnevalsoper schon drei, allenfalls zwei Jahre zurücklag.⁹ Ob der Doppelschlag von 1717 etwas mit dem bevorstehenden Dresdner Engagement zu tun hatte oder ob Lottis Pausieren in Venedig andere Gründe hatte – z. B. ein besseres auswärtiges Angebot –, ist kaum zu entscheiden. Doch wußte man natürlich auch in Dresden, daß am 19. November 1716 Lottis *Costantino* nach einem Libretto von Pietro Pariati am Wiener Hof aufgeführt worden war.

In den bislang vorliegenden Arbeiten zu Lottis Dresdner Festoper *Teofane* wurde nicht erwähnt, daß das Sujet des *Foca superbo* mit dem Sujet der *Teofane* übereinstimmt.¹⁰ Ein Blick auf dieses wenig beachtete „dramma“¹¹ des Dichters Antonio Maria

⁶ Premiere war am 25. 11. 1717; so Ortrun Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, Diss. mschr. Universität Rostock 1972, S. 199, entgegen Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 2), S. 114, der den 25. Oktober nennt.

⁷ Partitur: D-Dl: Mus. 2159-F-1.

⁸ Außerhalb von Zitaten werden in Werktiteln im vorliegenden Text nur Eigennamen groß geschrieben. Datierungsprobleme werden später diskutiert.

⁹ *Polidoro*, Karneval 1714, Teatro SS. Giovanni e Paolo; vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bd., Cuneo 1990, Bd. 4, S. 448, Nr. 18913; Taddeo Wiel, *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento. Catalogo delle Opere in Musica rappresentate nel Secolo XVIII in Venezia (1701–1800)*, Venedig 1897, Faksimile-Nachdruck, Bologna 1978 (Biblioteca Musica Bononiensis, Sezione III N. 51), S. 37, Nr. 129. Wenn „il carnavale dell’anno 1714“ „more veneto“ zu lesen ist, wären es nur zwei Jahre; vgl. dazu weiter unten.

¹⁰ Fiona McLauchlan, *Lotti’s Teofane (1719) and Handel’s Ottone (1723): A textual and musical study*, in: *Music & Letters* 78 (1997), S. 349–390. Die Autorin schreibt: „There appears to be no surviving libretto that could have served as the model for ‘Teofane’, although this does not of course exclude the possibility that Pallavicini was familiar with his subject from an existing dramatization“ (ebd., S. 353). Luchinis *Foca superbo* gehört, auch wenn er nicht als „model“ fungiert haben mag, sicher in die Ahnenreihe der *Teofane*. Man wird die Verantwortung für Wahl und Aufbereitung des Stoffes für die Dresdner Festoper nicht dem Dichter Pallavicini alleine aufbürden; vielleicht gehen die Planungen noch auf Lotti und den 1718 unvermutet abhanden gekommenen Luchini zurück.

¹¹ Zu nennen ist hier lediglich die Arbeit von Randall LeConte Holden, Jr., Part I: *The Seattle Production of ‘The Telephone’ by Gian Carlo Menotti* (S. 1–40), Part II: *The Six Extant Operas of Antonio Lotti (1667–1740)* (S. 41–120), Part III: *The American Premiere of ‘Jupiter in Argos’ by Antonio Lotti* (S. 121–275) [enthält im Anhang u. a. ein Faksimile des Librettos (merkwürdigerweise ohne Titelblatt) und eine moderne handschriftliche „performing edition“ mit englischem Text], Diss. for the Doctor of Musical Arts, Univ. of Washington 1970 (Copyright 1971). Diese schwierig zu zitierende, unübersichtliche, nicht eigentlich musikhistorische Arbeit verschweigt unverständlichlicherweise durchweg die Signaturen der benutzten Quellen. Die Arbeit ist dennoch nützlich durch Inhaltsangaben und Übersichten zu Lottis (sechs) erhaltenen Opern (zu den fünf Opern, die in Anhang 1 des vorliegenden Textes genannt sind, kommt noch *Costantino* [Wien 1716] hinzu).

Luchini¹² ist lohnend. Denn es zeigt in voller Ausprägung den Typus des klassizistisch-aristotelischen Historiendramas, das „historische Wahrheiten“ durch ein umgebendes Geflecht von „wahrscheinlichen Begebenheiten“ zum theatralischen Leben erweckt. Die Anlage von Luchinis Erstlingswerk erscheint besonders schulmäßig. Durchaus typisch, wenn auch nicht immer vorhanden, ist die Widmung der Oper an einen reisenden Aristokraten, durch die ein höfisches Moment gleichsam von außen an die venezianische Oper herangetragen wird. Zunächst seien Titelblatt und Widmungsvorrede zitiert:¹³

„FOCA | SUPERBO | *Drama per Musica* | Di A. M. LUCHINI | Da Rappresentarsi nel Famoso | Teatro Grimani di S. Gio: | Grisostomo. | Il Carnoval dell' Anno 1716. | CONSAGRATO | *All' Altezza Serenissima* | DI CARLO | LANGRAVIO D'HASSIA | Principe d'Hersfeldia, Conte di Cazimeli- | pozi, Diz, Zigneim, Nida, | & Schaumurgo. || IN VENEZIA, M.DCCXVI. | Appresso Marino Rossetti. | In Merzeria all'Insegna della Pace. | *Con Licenza de' Superiori, & Privilegio.*“

„ALTEZZA | Serenissima.

Che una primizia della mia debole penna si faccia vedere per la prima volta in uno de più Famosi Teatri può non esser considerabile; mà, che questa sua prima comparsa sieguia sotto gl'auspicj dell'Altezza Vostra Serenissima egli è un'Onore con cui può vantarsi pienamente distinta.

Nell'Idea però di procurar un tanto freggio alla povertà di questo Drama già condannava me stesso per troppo ardito; Pure hò preso coraggio d'esserlo con la scorta degl' applausi universali a quelle Eroiche Virtù, le quali unite a tutte le Scienze, alla sublimità del Sangue, e all'immensità delle Glorie nella Vostra Reale Famiglia, vi costituiscono un Principe Generoso, Benigno, Glorioso, e Grande.

Sopra ciò havrei molto che dire, mà nel timor d'isdegnare la Vostra Modestia, e nel riflesso, che per quanto dicessi non giugnerei se non a formarne un semplice Abozzo, hò scelto di venerarvi col silenzio.

Già parlano abbastanza le Vostre Magnanime Gesta, che tendono a rendervi immortale nella memoria de' Posteri, i quali nell'ammirar frà le altre quella nel Monte Carolino, ch'è una delle più singolari meraviglie del Mondo, ben comprenderanno la vastità della Mente, e la Grandiosità dell' Animo Vostro.

¹² Vgl. Michael Talbot, *Luchini (Luchini)*. Antonio Maria, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bd., London 1992, Bd. 3, S. 68 f.; einen vollständigeren Überblick über Luchinis Libretti gewinnt man bei Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 6 (Register), S. 281 f.

¹³ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 211, Nr. 10752; benutztes Exemplar: I-Rig. Der Name des Komponisten Lotti wird in dem Textbuch nirgends erwähnt. Die Zitate stammen von den S. 1, 3, 6 und 7. In der hier zitierten originalen Paginierung fehlen die Nummern 4 und 5, auf 3 folgt also 6. Doch geht sowohl aus der Vorwegnahme der ersten Silbe von S. 6 auf S. 3 unten (S. 3: „Nel-“, S. 6: „Nell'Idea...“) wie auch aus dem erkennbaren Durchschlagen von S. 3 auf S. 6 und umgekehrt eindeutig hervor, daß es sich um ein Herstellungsproblem handelt, das vermutlich keinen Textverlust verursacht hat. Die verschiedenen Typengrößen des Titels widersetzen sich der hier sonst angewandten Methode der möglichst getreuen Nachbildung; senkrechter Strich bedeutet Zeilenende, Doppelstrich einen größeren Zwischenraum.

Per tanto humilmente prostrato imploro dall' Altezza Vostra Serenissima un raggio
solo dell' Alto suo Patrocinio a questo lieve tributo, non isdegnando pur di ricevere
per sempre tributario d'ossequj il mio profondo rispetto

Dell'Altezza V. Ser.

Venezia li 26. Decembre 1716.

Umiliss. Osseq. Obligatiss. Serv.

Antonio Maria Luchini¹⁴

Die Widmungsvorrede zieht alle Register der Ergebenheitsrhetorik gegenüber einem hochgestellten Mäzen. Landgraf Karl von Hessen-Kassel (geb. 1654; Regierungszeit von 1677 bis zu seinem Tode 1730), der auch über Katzenelnbogen („Cazimelipozi“ ist eine ausgesprochen charmante Verballhornung), Diez, Ziegenhain, Nidda und Schaumburg herrschte, war ein durchaus bedeutender Landesherr. In einer 1818 erschienenen Enzyklopädie sind einige Angaben enthalten, die präzisiert werden könnten, als Hintergrundinformationen zum besseren Verständnis von Luchinis Widmungsvorrede jedoch ausreichen: „Im J. 1696 begann er [Karl] am Habichtswalde bei Kassel den Bau des weltberühmten Winterkastens (des Karlsberges mit der kolossalen Statue des Herkules und den Cascaden), unternahm inzwischen eine für seine Kunstsammlungen ersprießliche Reise nach Italien, und brachte jenen Bau 1714 zu Ende. Aus seiner Neigung für schöne Künste und Bauwerke, deren die Hauptstadt bisher entbehrt hatte, ging das mit Sculpturen, Gemmen und andern Alterthümern angefüllte Kunsthau mit einem astronomischen Observatorium, die Orangerie nebst dem Marmorbade, die Achatmühle und anderes hervor. Selbst geschickter Drechsler und Maler, versammelte er Künstler jeder Art an seinem Hofe und verbreitete durch Unterstützung einheimischer Talente den guten Geschmack in seinem Lande. Besonders vertraut war er mit den mathematischen, physischen und naturhistorischen Wissenschaften.“¹⁴

Die Wendung an einen derart bedeutenden Herrscher – so Luchini – könnte allzu kühn erscheinen, aber sie kann gewagt werden unter dem Geleit allgemeinen Applauses für die heldenhaften Tugenden des Fürsten, der Bewunderung für seine hohe Abstammung und seine wissenschaftlichen Kenntnisse. Doch die Taten Karls sprechen für sich. Es genügt der Hinweis auf eine einzige seiner großartigen Unternehmungen, die ihn im Gedächtnis der Nachwelt unsterblich machen wird: das Projekt am „Monte Carolino“, das zu den Weltwundern gehört. Möge ein Gnadenstrahl den geringen Tribut treffen, denn der niedrigste, untätigste und gehorsamste Diener Antonio Maria Luchini dem Fürsten zollt. Würde man nur diese Vorrede kennen und wüßte man nicht, wo die Aufführung stattgefunden hat, dann würde man wohl auf eine höfische Umgebung schließen. Die Grenzen zwischen den Sphären des Impresariotheaters und des höfischen Theaters können undeutlich werden.

¹⁴ KARL, Landgraf von Hessen-Kassel, in: Johann Samuel Ersch, Johann Gottfried Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1818, Bd. 2, S. 344–346, hier S. 346. Zitiert nach der digitalisierten Version der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Göttinger Digitalisierungszentrum; <http://gdz.sub.uni-goettingen.de>).

Neben der Widmungsvorrede findet sich noch eine kurze Vorrede an den „Geneigten Leser“.¹⁵

„Amico Lettore.

Eccoti un debole[,] è vero, mà tutto mio, e primo Dramma. Se havrà la gran sorte del tuo compatimento prenderò coraggio di proseguir in miglior forma quest’impresa, alla quale fui già persuaso da quella Silvana Clio, che per tanti anni diede moto alle più famose Scene d’Europa con applauso immortale de’ Letterati. Gli soliti Vocaboli Fato, Deità, & altri simili, come sono voci delle quali devono sempre servirsi gl’Attori nelle Scene, così lo pure sieguo il loro costume con la penna, non con il cuore tutto costantemente Cattolico. Vivi felice.“

Neben der obligatorischen „Katholizitätserklärung“, in der sich die Privatperson Luchini von den „heidnischen“ Ausdrücken distanziert, die seine Figuren verwenden, interessiert hier vor allem der Satz, daß der Dichter auf dem eingeschlagenen Weg weitergehen wird, ermutigt durch die Muse Clio, die seit etlichen Jahren die berühmtesten Schaubühnen Europas befruchtet habe unter dem beständigen Applaus der Gebildeten. Nun ist Clio bekanntlich die Muse der Historie, nicht der Theaterdichtung, sei es der Tragödie oder sei es der Komödie. Luchinis Berufung auf Clio mag somit als Bekenntnis zu einem Sujetbereich gelesen werden: zum Bereich der „historischen Sujets“, die der Dichtung ein Fundament von „Wahrheit“ versprechen.

Libretti dieses Typs weisen in wechselnder Vollständigkeit bestimmte standardisierte Abschnitte vor dem Beginn des eigentlichen Textes auf. Im Libretto des *Foca superbo* folgt auf die Vorrede an den Leser eine Rekapitulation der geschichtlich verbürgten Ereignisse unter dem Titel: „ISTORIA“, an die sich eine Zusammenfassung der erdachten Züge und Begebenheiten unter dem Titel „Verisimili, che si fingono“ anschließt.¹⁶ Die Handlung soll hier – ausgehend von den genannten Abschnitten – nur in ihren Grundzügen zur Illustration ihrer Verwandschaft mit dem *Teofane*-Sujet referiert werden.¹⁷ Den „historischen“ Ausgangspunkt faßt Luchini in die folgende Erzählung: Im Westen herrscht Kaiser Ottone mit seinem bereits zum Mitregenten erhobenen Sohn gleichen Namens. In Byzanz herrscht die Kaiserin Teofania,¹⁸ die ihren ersten Mann, den byzantinischen Kaiser Romano vergiftet hatte, um den hochmütigen Niceforo Foca – den Titelhelden – heiraten und zum Kaiser erheben zu können. Kaiser Ottone möchte die Tochter Teofanias aus erster Ehe, die ebenfalls Teofania heißt, als Gemahlin für seinen ebenfalls Ottone heißen Sohn gewinnen. Einer zu Foca geschickten Gesandtschaft wird der Bescheid erteilt, die junge Teofania sei bereits auf dem Weg nach Kalabrien, um dort denen übergeben zu werden, die sie erwarteten. Ottone schickt einen Teil seines Heeres und viele Edelleute nach Kalabrien. Dort aber geraten sie in einen Hinterhalt von

¹⁵ Libretto *Foca superbo* (wie Anm. 13), S. 8.

¹⁶ Ebd., S. 10.

¹⁷ Grundsätzlich werden Namen in der Form des italienischen Librettos wiedergegeben; eine Übersetzung bringt hier in der Regel keinen Gewinn.

¹⁸ Aussprache gemäß I,1 der Partitur *Foca superbo* (wie Anm. 7), S. 21 dreisilbig mit Betonung auf der vorletzten Silbe: „Teo-fä-nia“.

Soldaten Focas, der Ottone haßt und ihm den Titel eines Kaisers nicht zugestehen will. Um diesen Verrat zu rächen, ziehen weitere Soldaten Ottones unter Leitung des jungen Ottone und eines Edelmanns namens Lotiero (in dem wohl der westfränkische König Lothar, ein Neffe Ottos des Großen, zu erkennen ist) nach Kalabrien. Sie nehmen Städte ein und schlagen die Soldaten des Foca vernichtend. Inzwischen hat sich auch das Volk gegen Foca erhoben, und seine Gemahlin Teofania, deren Liebe in Haß umgeschlagen ist, läßt Foca durch den berühmten Ioan Cinisco töten, den sie dann heiratet und auf den Thron erhebt. Der neue Herrscher will die Beziehungen zu Kaiser Ottone normalisieren und gibt nun die Prinzessin Teofania dem (jungen) Ottone zur Gemahlin. Dieser empfängt sie, führt sie nach Rom und krönt sie zur Kaiserin.

Die „Wahrheit“ hat Luchini in erdichtete, aber immerhin „wahrscheinliche“ Begebenheiten und Konstellationen eingewoben und sie dabei modifiziert. Insbesondere hat er die Historie positiv gewendet, wo immer es ihm nötig erschien. Über das historisch verbürgte Personal hinaus führt Luchini noch einen gewissen Eudosio ein, der sich als Vertrauter des Foca ausgibt, in Wahrheit aber der „guten“ Partei zuneigt. Die namensgleiche Tochter der Kaiserin Teofania erhält den Namen Onoria, wodurch eine Quelle der Verwirrung beseitigt wird. Onoria war bereits von Kaiser Romano dem jungen Ottone versprochen worden (hier wird der namensgleiche Vater Otto der Große einfach ausgebündet) und sollte im Beisein des Romano in Metapont übergeben werden. In dem von Foca gelegten Hinterhalt kommen nicht nur die Franken, sondern auch Romano um. Kurz vor seinem Tode erst hatte dieser die Kaiserin Teofania geheiratet, die daher im Drama nicht die Mutter der „jüngeren“ Teofania alias Onoria sein kann. Zudem wird sie aus dem Mordkomplott gegen Romano herausgenommen – „e ciò per darle un Carattore onesto“¹⁹ –; vielmehr sei sie den Verführungskünsten des Foca erlegen. Ihr späterer Gemahl Cinisco, „historisch“ der „Mörder“ des Foca, erhält den Charakter eines „Uomo Savio“, der erst dann den Heiratsantrag Teofanias akzeptiert, als er durch den Anblick des abgeschlagenen Hauptes des getöteten Foca von Teofanias Witwenschaft überzeugt ist. Ottone ist die Großmut in Person, insofern natürlich eine Figur, die jeden Fürsten zur Identifikation einlädt: In seiner Güte will er Foca begnadigen und riskiert dadurch das Scheitern der Hochzeit mit Onoria, die darauf besteht, daß ihr künftiger Gatte den rasenden Foca als den Mörder ihres Vaters Romano töten müsse. Ottone wäre zum Mord nicht bereit gewesen, doch befreit ihn der „basso Volgo“ aus diesem Dilemma, indem er den nach neuen Mordtaten dürtenden Foca lyncht.²⁰

Schließlich bekundet Luchini noch die Einhaltung der drei aristotelischen Einheiten des Ortes („La Scena“), der Zeit und der Handlung:²¹

„La Scena in Metaponto Città della Calabria nei confini d’Italia posta sul seno del Mar Tarentino, e sua Spiaggia vicina.

Il Tempo nel primo giorno in cui Foca, dopo essere stato coronato, si fà veder al Popolo.

¹⁹ Libretto *Foca superbo* (wie Anm. 13), S. 10.

²⁰ Ebd., S. 58.

²¹ Ebd., S. 11; ferner enthält das Libretto auf dieser Seite noch das Verzeichnis der „Attori“ und Hinweise auf die Tänze.

L'Attione è l'oprar in Foca con superbia insidiosa, poi frenetica, contraposto all'Eroica generosità in Ottone.“

Das letzte Bild im dritten Akt beschwört zumindest verbal einen beachtlichen bühnen-technischen Aufwand:²²

„Gran Sala con due Troni Imperiali uno in faccia all'altro, quello alla Romana a dritta, l'altro alla Greca alla sinistra. Machina, che a poco a poco dilatandosi forma sontuosi apparati per li Sponsali.“

Zur Rechten und zur Linken zwei kaiserliche Throne, der eine im römischen, der andere im griechischen Stil, dazu offenbar eine maschinelle Vorrichtung, die sich langsam öffnet und nach und nach prächtige Vorrichtungen für die abschließenden Hochzeitsfeierlichkeiten freigibt – dieses Bild steht nicht, wie man vermuten könnte, für die Heirat Ottone mit Onoria. Vielmehr läuft Luchinis Drama auf eine Doppelhochzeit hinaus: Den römischen Thron nimmt das über den Westen herrschende Paar Ottone und Onoria ein, während der griechische Thron von Teofania und Cinisco bestiegen wird. Am Ende des Dramas wird ein Zeitalter des universellen Friedens beschworen, das durch die Ehebündnisse sicher gestellt wird: „[Lotiero] O memorabil giorno! [Eudosio] O dì giocondo! [Lot., Eud.] Che assicura la pace a tutto il Mondo.“²³ Diese „Moral“ mag einem erfahrenen Kriegsherren wie dem Landgrafen Karl, der seinem Selbstverständnis nach sicher nicht nur für den Ruhm, sondern auch für den Frieden kämpfte, gut gefallen haben.²⁴ Für eine Hochzeit zwischen Vertretern bedeutender Dynastien – der Wettiner und der Habsburger – bot es sich dagegen an, die Verbindung zwischen Ottone und Onoria (die später Teofane heißen wird) als den Vertretern der beiden großen Weltreiche in den Vordergrund zu stellen.

Foca superbo ist nach Ausweis des Textbuches ein „historisches“ Drama, das die aristotelischen Einheiten beachtet, insofern „klassizistisch“ konstruiert ist. Die drei Akte enthalten 13, 13 und 12 Szenen. Die Mehrzahl dieser Szenen beginnt mit Rezitativen und endet mit einer Arie. Der Chor spielt eine untergeordnete Rolle; neben dem üblichen Schlußensemble der Protagonisten ist hier immerhin ein „Coro de' Romani, e Greci“ in Scena I,11 bemerkenswert, der die Ankunft des Ottone zu Schiff begleitet. Insgesamt ergibt sich ein Bild, das man sich gemeinhin von einer typischen *Opera seria* macht.²⁵

Foca superbo, *Alessandro severo* – und mit ihnen alle weiteren hier zu besprechenden Dramen – gehören librettogeschichtlich ans Ende einer „Umbruchphase“ der venezianischen Operndichtung in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die Reinhard Strohm so beschreibt: „Die Textdichter, voran Zeno und Francesco Silvani, hatten die Libretti unter Orientierung an der französischen Tragödie modernisiert, die komischen Szenen von der Gattung abgespalten, nach dem Kriterium der ‚Wahrscheinlichkeit‘“

²² Ebd., S. 12, „Mutationi“.

²³ Ebd. S. 59, Schlußszene der Oper.

²⁴ Zur Kriegserfahrung des Landgrafen Karl vgl. *KARL, Landgraf von Hessen-Kassel* (wie Anm. 14), S. 345.

²⁵ Die Frage nach Sinn und Möglichkeit einer sachlichen und terminologischen Unterscheidung solcher Libretti von den Libretti Metastasios bleibe hier ausgeklammert.

historischen Stoffen den Vorzug gegeben, auf der Basis einer weitgehend festgelegten Personenkonstellation die Handlung vereinheitlicht sowie die Arien jeweils an den Szenenschluß gestellt, um die Dialoge nicht zu unterbrechen. Daß Lotti sich dieser Entwicklung nicht verschloß, sondern sie im Gegenteil bevorzugte [...], mag mit ein Grund für seinen Erfolg gewesen sein.“²⁶

Die Betrachtung der Oper *Alessandro severo* erbringt nichts wesentlich Neues.²⁷ Im „Argomento“ umreißt der Dichter Apostolo Zeno, der für die Ausbildung des „historischen“ Dramentyps von entscheidender Bedeutung war, die geschichtliche Ausgangskonstellation und deren Folgen, die man bei den spätantiken Historikern Herodianus und Lampridius nachlesen könne. Ein „dramma“ kommt zwar ohne Erdichtungen nicht aus, doch beruhen selbst noch einzelne Züge der „wahrscheinlichen“ Handlung auf historischer „Wahrheit“:²⁸

„Ciò che ne seguisse, si raccoglie da Erodiano, e da Lampridio. Nella favola si è seguito il verisimile più che il vero. Le acclamazioni fatte ad Alessandro: la guerra da lui mossa contra i Parti: la sua totale dipendenza dalla madre: le nuove Terme da lui erette, e così qualche altra cosa accennata, sono cose tutte fondate su la verità della Storia. Il tempo, in cui si finge l’Azione del Drama, è nel giorno anniversario, in cui Alessandro era salito all’Impero.“

Die bislang aufgeschobene Frage nach der Datierung des *Foca superbo*, dessen Libretto die Jahreszahl 1716 aufweist, ist im Zusammenhang mit der Oper *Alessandro severo* zu diskutieren. Zenos Libretto erschien „IN VENEZIA, MDCCXVII“ bei eben jenem Marino Rossetti, der auch das Buch des *Foca superbo* gedruckt hat. Als Aufführungsort wird hier wie dort das „Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo“ genannt. Zenos Vorrede an den Widmungsempfänger, „Signor Carlo | Conte di Peterborow e di Monmouth“ [usw.] ist undatiert. Man muß beide Opern in das Jahr 1717 setzen mit der Konsequenz, daß im Karneval dieses Jahres gleich zwei große Lotti-Opern im gleichen Theater Premiere hatten (falls sich die Aufführung des *Alessandro severo* im Karneval durch externe Belege absichern läßt).²⁹ Dies wäre durchaus möglich gewesen. Folgt man Wiel, dann brachten etwa Tommaso Albinoni im Karneval 1718 zwei Opern im Teatro

²⁶ Reinhard Strohm, *Antonio Lotti. Alessandro Severo*, in: *Piper Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett* (Hrsg. Carl Dahlhaus, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring), Bd. 3, S. 582–584, hier S. 583.

²⁷ Die Oper ist leicht zugänglich als Faksimile der Partitur D-Dl: Mus. 2159-F-2 in: *Italian Opera, 1640–1770* (Hrsg. Howard Mayer Brown), Bd. 20, New York und London 1977; Faksimile des Librettos in: *Italian Opera, 1640–1770. Italian Opera Librettos: 1640–1770*, New York und London 1978, Bd. I, Nr. 3 (nach einem Exemplar in US-Wc). Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 90, Nr. 855.

²⁸ Libretto *Alessandro severo* (wie Anm. 27), fol. A3v.

²⁹ Strohm, *Antonio Lotti* (wie Anm. 26), S. 582, nennt als Premierendatum des *Alessandro severo* den 26. 12. 1726, damit just jenen Tag, an dem auch die Vorrede des *Foca superbo* signiert ist. Allerdings wäre ein Beleg willkommen; wenn *Alessandro severo* erst in der Herbststagione 1717 auf die Bühne gelangt wäre (was die neutrale Datierung des Librettos nicht ausschließt), hätte die Premiere ohne Lotti stattgefunden.

S. Angelo und Antonio Vivaldi im gleichen Jahr zwei Opern im Teatro S. Moisè heraus.³⁰

Die Vorrede im *Foca superbo* ist datiert „Venezia li 26. Decembre 1716.“ Die Datierung des Librettos einer Karnevalsoper am 26. Dezember ist bezeichnend, denn just mit dem Stephanstag begann die Karnevalssaison, die mit dem Faschingsdienstag ihren Höhepunkt erreichte. Die so datierte Oper kann dann aber nur in den letzten Tagen des Jahres 1716 und den ersten Wochen des Jahres 1717 gespielt worden sein, mithin – nach unserer gewöhnlichen Redeweise – im Karneval 1717. Dennoch ist die Angabe „Il Carnaval dell' Anno 1716“ nicht falsch; vielmehr folgt sie einer anderen Jahresrechnung, die immer wieder für Verwirrung sorgt. Neben der „normalen“ europäischen Zeitrechnung mit dem Neujahrstag am 1. Januar existierte bis 1797 eine ältere Zeitrechnung „more veneto“, „nach venezianischer Sitte“, die das Jahr vom 1. März bis zum darauffolgenden 28. (gegebenenfalls 29.) Februar mit derselben Zahl benannte, wobei die Monate von März bis Dezember nach beiden Zählungen jeweils „zum selben Jahr gehörten“, während die Monate Januar und Februar nach venezianischer Rechnung die Schlußmonate des „Vorjahres“ gemäß der „normalen“ Zählung bildeten. Diese Jahreszählung lief in Venedig neben der „gewöhnlichen“ her, und dies zwingt zur Prüfung von Einzelfällen.³¹ Im „normal gezählten“ Jahr 1717 lag Aschermittwoch am 10. Februar, mithin lag die gesamte Karnevalssaison nach venezianischer Zählung noch im Jahr 1716. Daß die Libretti des *Foca superbo* und des *Alessandro severo* beim gleichen Drucker erschienen sind, besagt nichts gegen die Möglichkeit der Anwendung verschiedener Zählweisen, dürften diese doch Teil der Vorlage gewesen sein: Luchini datiert „more veneto“, Zeno dagegen nach der gewöhnlichen europäischen Art. Dennoch scheint hier insgesamt Vorsicht angezeigt und die Suche nach „externen“ Datierungshilfen geboten.³²

³⁰ Wiel, *I Teatri Musicali* (wie Anm. 9), S. 50, Nr. 164: *Meleagro* und Nr. 165: *Cleomene*, sowie S. 51, Nr. 166: *Artabano Re de' Parti* und Nr. 168: *Armida al campo d'Egitto*, immer vorausgesetzt, daß Wiels Zuordnungen nicht unter dem zu besprechenden Datierungsproblem leiden. Übrigens könnte hier auch Heinichen mit seinen beiden 1713 im Teatro S. Angelo herausgekommenen Opern *Le passioni per troppo amore* und *Calfuria* angeführt werden.

³¹ Ich danke Reinhard Strohm für seine hilfreichen methodischen Hinweise. So könne man zuweilen in Zweifelsfällen durch die Übereinstimmung von Sängerpersonal in den Opern der Herbst- und der (darauffolgenden) Karnevalssagione Klarheit erlangen. In der Forschungsliteratur bietet sich immer dann, wenn Klarheit über das „richtige“ Jahr besteht, die eindeutige Schreibung mit zwei Jahreszahlen an: Karneval 1713–1714 bezeichnet mit der ersten, „gemeinsamen“ Jahreszahl den Beginn des Karnevals, berücksichtigt dabei auch eine womöglich angewandte Zählung „more veneto“, nennt dann aber mit der zweiten Jahreszahl das „Normaljahr“ und schafft so Eindeutigkeit.

³² Ob Wiels bis zum Jahr 1755 durchgehaltene Praxis, Opern der Herbststagione vor den Opern der Karnevalssagione jeweils unter demselben Jahr zu verzeichnen, durch unabhängige Zeugnisse gestützt wird, oder ob seine Ausführungen (Wiel, *I Teatri Musicali* [wie Anm. 9], S. LXXVII, Anm. 1) so zu verstehen sind, daß er selbst zunächst dem Mißverständnis aufgesessen ist, als seien die Jahreszahlen auf den Libretti durchweg „more veneto“ zu verstehen, kann ich nicht entscheiden. Mit anderen Worten: Wenn Wiel Heinichens Opern, die laut Libretto im Karneval 1713 aufgeführt worden sind, nach der Herbstoper des Jahres 1713 einreih't und damit suggeriert, daß sie erst im „Normaljahr“ 1714 erklungen sind, dann könnte er dogmatisch unterstellt haben, die Libretti wären stets „more veneto“ datiert. Daß es im Falle des *Foca superbo* so war, besagt nicht, daß es immer so gewesen sein muß. Im übrigen ist bei Wiel besonders merkwürdig der Übergang von der „autunno-carnovale“-Folge (letztmals 1755) zur „carnovale-autunno“-Folge (erstmals 1756). Unter beiden Jahren findet sich für das Teatro S. Samuele ein komplettes Karnevalsprogramm. Die nächstliegenden Schlußfolgerungen lassen keine Hoffnung auf eine einfache Lösung des Problems aufkommen.

Auf sicherem Boden steht man dann, wenn das Libretto für eine Karnevalsoper eine noch im Dezember datierte Vorrede aufweist, wie dies glücklicherweise beim *Foca superbo* der Fall ist.³³

III. *Gl'odj delusi dal sangue* (Ascanio; Dresden, Karneval 1718)

Die Oper *Gl'odj delusi dal sangue*, im folgenden der Einfachheit halber *Ascanio* genannt,³⁴ war für den Karneval 1718 in Dresden bestimmt. Sie war die erste große Oper Lottis für Dresden, und sie mußte zunächst nichts anderes sein als eben die große Oper für den Karneval am Dresdner Hof. Es ist freilich nicht auszuschließen, daß man die Möglichkeit einer Wiederverwendung bei den Hochzeitsfeiern im September 1719 von Anfang an mitbedacht hat. Das Libretto³⁵ stammt wiederum aus der Feder von Antonio Maria Luchini, der sich seit dem Libretto des *Giove in Argo* als „Abbate Luchini“ bezeichnet. Dieser Umstand ist musikhistorisch bedeutsam, denn im Gefolge einer diesem Stand unangemessenen Liebschaft mußte Luchini Dresden irgendwann im Jahre 1718 überstürzt verlassen – was für einen Laien kaum nötig gewesen wäre –, so daß der *Ascanio* das letzte Libretto des nicht untalentierten Poeten für Antonio Lotti war.³⁶

Die Handlung baut wie üblich auf einer Vorgeschichte auf, die nicht im Drama selbst erzählt wird oder doch nur in Rückblenden, die in der Geschwindigkeit der Aufführung kaum verständlich sind. Im Libretto wird diese Vorgeschichte in einem eigenen Abschnitt unter der Überschrift „Storia Fauollegrata“ (oder „Histoire melée de la Fable“) ausführlich dargelegt. Die Nacherzählung der Geschichte um die unmittelbaren Nachkommen des Aeneas ist hier entbehrlich; wichtig ist allein das Vorhandensein eines „historischen Kerns“, der in eine „favola“ eingesponnen wird.

Erneut bekundet Luchini seine klassizistischen dramaturgischen Maximen, insbesondere beim Übergang von der Vorgeschichte zur eigentlichen Handlung der Oper, von den Fakten zur Fiktion:³⁷

³³ Künftige Angaben von Aufführungsjahren venezianischer Karnevalsopern im vorliegenden richten sich nach den Angaben der Libretti; mögliche Datierungsprobleme bleiben ausgeklammert, spielen hier auch keine Rolle.

³⁴ So auch schon eine ältere Hand auf dem Titelblatt der Partitur D-DI: Mus. 2159-F-5.

³⁵ Benutzt wurde das Exemplar D-W: Sammelbd. Lo 32 [1]; der Druck enthält links den italienischen Text, rechts eine französische Prosaübersetzung. Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 267 f., Nr. 16858; ferner Eberhard Thiel (unter Mitarbeit von Gisela Rohr), *Libretti. Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher* [in der HAB Wolfenbüttel], Frankfurt (Main) 1970, S. 239, Nr. 1163 (*Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*. Die neue Reihe. Der ganzen Reihe 14. Bd.), sowie Reinhart Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, 2. Abteilung, *Einzeltitel*, Bd. 4 (1717–1721), hrsg. in Zusammenarbeit mit Eva Sixt, Tübingen 1994, S. 172–174.

³⁶ Vgl. Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 133: „An Luchini's Stelle, welcher 1718 mit einer jungen Dresdnerin flüchtig geworden war, trat im Juni 1719 der kurpfälzische Hofpoet und Secretair Stefano Pallavicini mit 1333 Thlr. 8 Gr. Gehalt“, [Anm. bei Fürstenau:] „Pallavicini war schon als Hofpoet in Diensten Joh. Georg III. gewesen“ (ebd., Bd. 1, S. 305).

³⁷ Libretto *Ascanio* (wie Anm. 35), fol. B2v.

„Da questi parte veri, parte verisimili Antefatti nasce l'intreccio del presente Drama, il di cui scioglimento gli da il Titolo: Gl'Odj Delusi dal Sangue.“

„Aus dieser teils wahren, teils wahrscheinlichen Vorgeschichte entsteht der Knoten des vorliegenden Dramas, aus dessen Auflösung sich der Titel ergibt: ‚Die durch Blutsbande zerstreuten Haßgefühle‘.“

Und Luchini bekundet auch hier explizit die Einhaltung der aristotelischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung:³⁸

„Il Luogo dell’Azione.

Nella Città nominata Lavinia fabricata da Enea per Reggia del Lazio.

Il Tempo.

Nel giorno destinato da Mezenzio alla vendetta contro Ascanio per man di Silvia.

L’Azione.

E’ l’occulto violente affetto del Sangue Fraterno trà Silvia, e Ascanio, e trà Evandro, ed Alba; Non meno, che l’Eroica fedeltà per Ascanio in Evandro opposta alla vendetta voluta da Mezenzio, nella di cui recognizione, scieglie la Morte per salvezza del Padre, non però effettuata da Ascanio, atteso il dubbio, in cui vien posto dall’Arte di Mezenzio, la quale finalmente resta delusa dagl’Affetti Paterni dello stesso Mezenzio, e ne siegue la soluzion [sic] del Azione.“

Hat man die Vorgeschichte erst einmal zur Kenntnis genommen und die verwickelten Verwandtschaftsverhältnisse verstanden, die teils verborgen, teils unverborgen sind, dann erweist sich das Drama als übersichtlich und wohlgeordnet. Formal bestehen die Szenen aus einleitenden Rezitativen und einer beschließenden Abgangssarie. Die Komposition Lottis beginnt mit einer ausgedehnten und dicht gearbeiteten, in Moll gehaltenen „Französischen Ouvertüre“. Die Arienmelodik ist in der Regel von liedhaftem oder tänzerischem Charakter; furose „Bravourianen“ mit artistischen Koloraturen sind die Ausnahme (hier insbesondere die Arie der Silvia, „Degna vittima di voi“ in II/11). Freilich zeigen sich in der Thematik der Instrumente wie auch der Stimmen etliche Züge, die im Lichte des etwas später aufkommenden modernen neapolitanischen Arienstils, wie ihn etwa Vinci, Hasse oder Porpora ausbildeten, ein wenig starr und altertümlich erscheinen mögen. Aber all dies war in den Opern Lottis für Venedig kaum anders.

Zur Identifizierung eines höfischen Moments trägt der Vergleich mit einer späteren Bearbeitung des Librettos für das venezianische Teatro S. Angelo bei;³⁹ die – verlorene –

³⁸ Ebd., fol. B4v und C1v.

³⁹ Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 268, Nr. 16859; benutztes Exemplar: I-Rig. Reinhard Wiesend behandelt das Werk nicht und erwähnt nur beiläufig, daß diese Oper der Erstling von Lotti Schülern Galuppi und Pescetti gewesen sei, die damit womöglich ihrem Lehrer Lotti Reverenz erweisen wollten, vgl. Reinhard Wiesend, *Studien zur opera seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung, Form und Satztechnik, Inhaltsdarstellung. Mit einer Biographie und einem Quellenverzeichnis der Opern*, Tutzing 1984, Bd. I, S. 292 (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 8). Vielleicht ist die Erklärung einfacher: Die jungen Komponisten suchten ein in Venedig bis dato unbekanntes Libretto, und ihr Lehrer überließ ihnen den *Ascanio*.

Musik stammte von Baldassare Galuppi und Giovanni Battista Pescetti:⁴⁰

„GL’ ODJ | DELUSI DAL SANGUE | DRAMA PER MUSICA | DA RAPPRE-
SENTARSI NEL | TEATRO DI S. ANGELO | Nella fine del Carnovale | 1728. ||
IN VENEZIA | Per Marin [sic] Rossetti in Marzaria [sic] all’In- | segna della Pace. |
Con Licenza de’ Superiori.“.

Die „Storia Fauolleghiate“ des Dresdner Textbuchs ist unter dem Titel „Argomento“ weitgehend wörtlich abgedruckt, auch viele der handlungstragenden Rezitativ-Versen sind beibehalten. Dagegen sind die meisten Arientexte durch andere ersetzt worden. Wichtiger für unseren Kontext ist der Wegfall zweier Rollen. Ein Vertrauter des Ascanio namens Celso kommt nicht mehr vor, was man mit den Erfordernissen dramaturgischer Ökonomie begründen könnte. Daneben aber entfällt eine Figur, die bereits im Dresdner Libretto überraschend wirkt: eine „Nana della Corte d’Ascanio“ (französisch „Naine de la Cour d’Ascanius“), die bei der Dresdner Aufführung 1718 von der „Signora Baroneña di Bön“ gesungen wurde.⁴¹ Dem einzigen Auftritt dieser „Nana“ geht im Dresdner *Ascanio* ein in Venedig ebenfalls gestrichener „Coro dei Primati“ voraus (was nicht mit „Primatenchor“ zu übersetzen ist). In der betreffenden Szene I/9 (entsprechend Szene I/8 der venezianischen Bearbeitung) geht es darum, daß Ascanio seinen Freund Evandro zum Mitkönig erheben will. Der Chor und die „Nana“ begrüßen diese Entscheidung:⁴²

Coro dei Primati:

Viva, viva d’Evandro la Fede | Ben degna risiede | Compagna al regnar. [Fine] |
Con applausi al suo senno, al valore | Comincia ogni cuore | L’Eroe ad adorar. |
Viva &c.

Nana della Corte:

Rec.: Anch’io Signor à nome | Delle Dame più illustri del tuo Regno | Cò sensi più
divoti | Offro al tuo piè gl’applausi, al Cielo i voti. |
[ad Evandro, Aria:] Viva, godi, lieto impera, | Ne mai fiera | Sij la Sorte contro Te.
[Fine] | Ed unito al gran Regnante | Sempre più prova costante | Dar potrai d’Amor,
di Fe. | Vivi, &c.

Chor der Reichsfürsten:

Die Treue Evandros, sie soll leben! Wohlverdient residiert sie nun als Gefährtin
beim Herrschen! Mit jubelnder Zustimmung zu seiner Klugheit und seinem Wert
beginnt jedes Herz diesen Helden zu verehren.

⁴⁰ Libretto *Gl’odj* (wie Anm. 39), S. 7: „La Musica del primo, e terzo Atto è del Sig. Baldissera Galuppi Veneziano. Del Atto secondo è del Sig. Gio: Battista Pessetti [sic] Veneziano“.

⁴¹ Libretto *Ascanio* (wie Anm. 35), fol. B3v bzw. B4r.

⁴² Ebd., fol. F1v.

„Nana“ des Hofes:

Auch ich, mein Gebieter, lege Dir im Namen der vornehmsten Frauen Deines Königreiches mit den untertäigsten Gefühlen die Glückwünsche zu Füßen und dem Himmel unseren Treueid!

[zu Evandro, Aria] Lebe, freue Dich, herrsche froh, und niemals möge das Schicksal Dir ungünstig sein! Und, verbunden mit dem großen Herrscher, wirst Du immer mehr ein beständiges Musterbeispiel für Liebe und Treue abgeben.

Die „Nana“ oder „Naine“ wäre nach einem heutigen Italienisch- oder Französisch-Lexikon eine „Zwergin“.⁴³ Zwar könnte man eine „lustige Person“ in einer ernsten Oper mit Hinweis auf den Karneval allenfalls noch rechtfertigen,⁴⁴ doch hätte sie bei der Wiederaufführung der Oper am 7. September 1719 eher deplatziert gewirkt. Soll man wirklich annehmen, daß sich die Baroneßa di Bön (über die man bislang nichts weiß) als Zwergin hätte präsentieren wollen? Und wie könnte eine Zwergin im Namen der vornehmsten Hofdamen sprechen und dem neuen Mitregenten einen Treueid leisten? Freilich ist noch zu bedenken, daß eine „Nana“ auch im Titel des in Dresden mit dem *Ascanio* gespielten Intermezzo *Nana, Francese e Armena*⁴⁵ vorkommt. Hier nun wäre durchaus ein passender Ort für eine Figur, deren Funktion vermutlich eher derjenigen eines Hofnarren als einer Zofe oder gar standesgleichen Gesellschaftsdame entsprach. Ortrun Landmann charakterisiert die Handlung so: „Mirena möchte gern als große Dame leben und sich eine Zwergin und einen Pagen halten [...]. ,Vestito da nana‘ führt sich Floro bei Mirena ein und bietet seine Dienste an.“⁴⁶ Im Intermezzo wäre Floros Maskerade desto komischer, je weiter sie sich ins Groteske vorwagte.

Angesichts der geäußerten Bedenken und einer insgesamt unbefriedigenden Beweislage könnte man bis zum Erweis des Gegenteils in salomonischer Weise annehmen, daß „Nana“ ein doppeldeutiges Wort ist. Für das komische Intermezzo würde die „bizarre“ Bedeutung („Zwergin“) gelten, für die ernste Oper *Ascanio* dagegen die „seriöse“ Bedeutung, die noch kurz zu umreißen und zu fundieren ist. Die Hochzeit Friedrich Augusts II. dokumentierte natürlich auch den Willen Augusts des Starken, die Herrschaft über seinen (unvermeidlichen) Tod hinaus durch Kind und Kindeskinder fortzusetzen. Im September 1719 fungierte Evandro als Bühnenprojektion des sächsischen Thronfolgers. Die „Nana“ und die Hofdamen, mit denen es der 1696 geborene, seit 1711 von Sachsen ferngehaltene Friedrich August in seiner Kindheit zu tun gehabt hatte,

⁴³ Könnte allenfalls ein Kind gemeint sein? Auch dann entstünde eine komische Relation zum Text, nur wäre der Akzent vom „Närrischen“ aufs „Herzige“ verschoben.

⁴⁴ Premiere war am 10. März 1718; vgl. Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo* (wie Anm. 6), S. 207 (mit Beleg einer weiteren Aufführung am 15. März 1718). Merkwürdig daran ist, daß Aschermittwoch bereits am 2. März 1718 war, die Aufführungstermine mithin in die Fastenzeit fielen. Wie wäre dies zu erklären?

⁴⁵ Vgl. dazu ausführlich ebd., S. 207–217. Das Intermezzo ist dreiteilig: I und III wurden von Francesco Gasparini, II wurde von Giovanni Battista Bononcini komponiert. Der Text stammt nach Landmann vermutlich von Angelo Co[n]stantini. In der Dresdner *Ascanio*-Partitur sind die Intermezz I und II zwischen den Akten notiert, während das dritte Intermezzo zwischen den Szenen III/11 und III/12 eingetragen ist (Schlußszene: III/14). Landmann vermutet wohl zu Recht, daß man die Zeit des dritten Intermezzos zur Vorbereitung der Bühne für die große Schlußapotheose genutzt hat.

⁴⁶ Ebd., S. 215 f.

dürften vor allem als Kindermädchen, Erzieherinnen oder Gesellschafterinnen fungiert haben. Zugleich könnte die „Nana“ auch in die Zukunft weisen: gleichsam als Personifizierung der Hoffnung auf künftigen Kindersegen, von dessen Erfüllung das Schicksal des sächsisch-polnischen Thrones abhing. Kommt einem hier das englische Wort „nanny“ in den Sinn, so liefert der Blick in ein hinreichend ausführliches Spanisch-Wörterbuch einen näherliegenden Beleg: „nana“ heißt u. a. Mutter, Großmutter und Kindermädchen, meint also genau die für die Kindererziehung wesentlichen weiblichen Personen. Daß die spanische Sprache im Hofzeremoniell insbesondere der Habsburger eine bedeutende Rolle spielte, muß nicht weiter belegt werden. Blickt man nun aber an den spanischen Hof, gerät man unversehens wieder in die Welt der höfischen Zwerge und Zwerginnen. Anstelle weiterer, hier nicht abzuschließender Überlegungen, sei nur auf das Bild *Las meninas* (1656) von Diego Velázquez verwiesen, auf dem neben verschiedenen titelgebenden vornehmen Fräulein des spanischen Hofes (also Personen vom Range der Baroneña di Bön) auch ein männlicher und ein weiblicher Zwerg abgebildet sind, die zur offensichtlich bizarren höfischen Entourage gehörten. Im übrigen könnte „nana“ leicht als ein italienisches Wort gelten, und es mag Teil von italienischen Sozialekten (gewesen) sein, die gleichsam unterhalb der Schwelle lexikalischer Erfassung existieren und nur gelegentlich – etwa im Libretto des Dichters Luchini – literarisch manifest werden.

Nimmt man noch den Huldigungschor der „Primati“ hinzu, so erweist sich die Dresdner Szene I/9, die allerdings nicht am Aktschluß steht, als Vorschein jener „licenze“, die in der *Teofane* auf neuer quantitativer und qualitativer Ebene eine so große Rolle spielen werden. All das ist im Rahmen des höfischen „spectaculum“ wesentlich, für das „dramma“ aber verzichtbar.

IV. *Teofane* (Dresden, September 1719)

Der ungenannte Verfasser des Libretto der *Teofane* ist der neue (und alte) Dresdner Hofdichter Stefano Benedetto Pallavicini, der an die Stelle des 1718 entflohenen Luchini getreten war.⁴⁷ Die Beziehungen der späteren Händel-Oper *Ottone*, die auf einer Bearbeitung von Pallavicinis Libretto durch Nicola Francesco Haym beruht, zu Lottis *Teofane* sind seit langem bekannt.⁴⁸ In einem formalen Punkt verfährt Pallavicini anders, altertümlicher als Luchini oder Zeno: In der *Teofane* stehen die Arien nicht immer am Szenenende, sondern gelegentlich auch in der Mitte von Szenen. Diese „Mittelarien“ hat

⁴⁷ Vgl. zu Pallavicini: Fabio Marri, *Ein italienischer Dichter an den Ufern der Elbe: Stefano Benedetto Pallavicini*, in: Barbara Marx (Hrsg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, Dresden 2000, S. 159–175; zu *Teofane* insbesondere S. 162 f. – Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 143, weist darauf hin, daß das Libretto aufgrund des Abgangs von Luchini wohl in ziemlich kurzer Zeit verfaßt werden mußte, was womöglich nicht ohne Einfluß auf die Qualität des Textes blieb.

⁴⁸ Vgl. etwa Charlotte Spitz, *Die Opern „Ottone“ von G. F. Händel (London, 1722) und „Teofane“ von A. Lotti (Dresden, 1719) – ein Stilvergleich*, in: *Festschrift für Adolf Sandberger zum 50. Geburtstag*, München 1918, S. 265–271; vgl. auch McLauchlan, zu deren Abdruck des englischen „Argument“ aus Hayms Textbearbeitung für Händel (McLauchlan, *Lotti's Teofane* [wie Anm. 10], Appendix I, S. 376) ergänzend zu bemerken ist, daß es sich dabei um eine wörtliche Übersetzung des entsprechenden, oben zitierten Teils aus Pallavicinis *Teofane*-Libretto handelt.

Haym in seiner Bearbeitung für Händel konsequent eliminiert; in einem Einzelfall hat er den Text beibehalten, jedoch ans Ende der Szene versetzt.⁴⁹

Wie zu erwarten, finden sich bei der Oper *Teofane*⁵⁰ die deutlichsten Bezüge zum höfischen Umfeld. Das Titelblatt des Librettos nennt den konkreten und herausragenden höfischen Anlaß: Die Feier der Hochzeit des sächsischen Thronfolgers und einer Prinzessin aus dem Hause Habsburg:⁵¹

„TEOFANE | DRAMMA PER MUSICA | rappresentato | *Nel Regio Elettoral Teatro di Dresden* | IN OCCASIONE | Delle felicissime NOZZE | De' Serenissimi Principi | FEDERIGO AUGUSTO, | Principe Reale di Pollonia [sic], & Elettorale di Sassonia, | e | MARIA GIOSEFFA, | Arciduchessa d'Austria. || Dresden, | Per Gio: Corrado Stössel, Stampatore di Corte. | MDCCXIX.“

Der höfische Anlaß schafft zwar einen Rahmen, in dem Motive des Textes zusätzliche Bedeutungsdimensionen erhalten können. Die Grundkonstruktion des historischen „dramma“ aber mußte in keinem wesentlichen Punkt modifiziert werden. Vielmehr zeigt sich, wie sehr sich gerade dieser Dramentyp, der außerhalb der höfischen Sphäre entstanden war und sich „rein dramentheoretisch“ rechtfertigen ließ, für eine höfische Funktionalisierung eignete.

Auch hier gibt das „Argumentum“, das im Libretto keine eigene Überschrift trägt, Auskunft über die poetologischen Maximen, wobei die schulmäßig wirkenden Hinweise auf die „Einheiten“ fehlen. Die Mitteilung des betreffenden Textabschnitts⁵² kann einen

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 358.

⁵⁰ Partitur: D-Dl: Mus. 2159-F-7; benutztes Libretto: D-Dl (zweisprachig: links italienisch, rechts französische Prosaübersetzung). Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 5, S. 317, Nr. 23048, ferner Meyer, *Bibliographia dramatica* (wie Anm. 35), 2. Abt., *Einzeltitle*, Bd. 4 (1717–1721), S. 263 f. Hier finden sich noch folgende Angaben, die ich anhand meiner Librettokopie (aus D-Dl, bei Meyer an erster Stelle genannt) nicht verifizieren kann: „[Anhang:] Da posta [sic, aber Sinn? ist „Da“ überzählig?] in Musica da Sig. Gio. Davide Heinichen, uno de' Mastri di Cappella di S. M.“ sowie „La Musique en a été composée par Mons. J. D. Heinichen, un des Maîtres de Chappelle de S. M. [1] S.“ (ebd., S. 264; das zitierte Exemplar ist nicht ersichtlich) mit der nachfolgenden „Erklärung“: „Die zusätzliche Nennung von Heinichen im Anhang kann wohl nur so verstanden werden, daß von ihm die Dresdner Auff. eingerichtet wurde“ (ebd.). Dies ist jedoch auszuschließen – „ponere in Musica“ bzw. „composer la Musique“ kann nie eine bloße Einrichtung meinen; womöglich ist das Blatt aus anderem Kontext in das Libretto gerutscht und bezieht sich auf einen der Beiträge Heinichens zu den Festlichkeiten. Weiterzuverfolgen wäre der Hinweis auf das (bislang nicht eingesehene) Dresdner Libretto MT 2558 Rara (offenbar handschriftlich) sowie eine deutsche Versübersetzung – „Jetzo aber auf Befahl in deutsche Poësie übersetzt“ – aus der Feder von C. F. Teucher (allenfalls Teuchern), Dresden 1719 (ebd., S. 278).

⁵¹ Das Libretto ist unpaginiert; der erste Bogen ist gänzlich unbezeichnet, erst der zweite Bogen weist den Buchstaben „A“ auf. Man wird die im folgenden zitierten Texte vom Beginn des Librettos auch ohne Stellenangabe leicht finden. Nach Ausweis von Lottis Komposition wird der Name der Titelheldin auf der vorletzten Silbe betont, wobei drei- oder viersilbige Aussprache möglich ist: „Teo-fä-ne“ oder „Te-o-fä-ne“ (vgl. Mus. 2159-F-5, z. B. S. 48 und 52, jeweils Sc. I,4); vgl. im übrigen die Aussprache des Namens „Teo-fä-nia“ in *Foca superbo*.

⁵² Die Personen Niceforo und Zimisce in der *Teofane* entsprechen (Niceforo) Foca und (Ioan) Cinisco in *Foca superbo*. In der deutschen Paraphrase des „Argumentum“ wurden in eckigen Klammern die historischen Daten ergänzt. Da es hier nur auf die Verlässlichkeit der Informationen, nicht auf die Dokumentation einer Forschungslage ankommt, wurden lediglich zwei Nachschlagewerke bemüht: *Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge*, 32., neubearbeitete Auflage, Freiburg (Br.) 1998, S. 463 f., 529 und 643, sowie Otto Mazal, *Handbuch der Byzantinistik*, Graz 1989, S. 32–34.

ersten Eindruck von den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen *Teofane* und *Foca superbo* vermitteln.

„Ottone figliuolo dell’Imperadore [sic] Ottone il Grande, mandato dal Padre in Italia riportò sopra de’ Greci, che d’una parte di essa contendevano agli Alemanni il possesso, e sopra de’ Saracini, che le spiagge ne infestavano, varie, e segnalate Vittorie. Forzati i primi alla Pace, conseguì in Isposa Teofane figliuola di Romano Imperador d’Oriente, la quale da lungo tempo gli era stata promessa. Fratello di Teofane fu Basilio, che cacciato di Costantinopoli dal Tiranno Niceforo visse fintanto in esilio, che dal Zimisce a Niceforo succeduto fu chiamato a parte dell’Imperio. Viene quindi a supporsi, che questo Principe postosi durante il suo esilio a corsegiare sotto nome di Emireno, & ignaro delle mutazioni in Costantinopoli avvenute desse la caccia alle Navi, che conducevano a Roma Teofane, e fosse vinto da quelle d’Ottone, che incontro alla Sposa era uscito. Si suppone parimenti, che Adelberto figliuolo di Berengario Tiranno d’Italia ad instigazione della Madre, nomata nel Dramma Gismonda, facesse in quel tempo ribellar Roma agli Alemanni da essi con prontezza ricuperata, attribuendosi così al secondo Ottone un fatto, che dall’ Istoria fra quelli del Grand’Ottone s’annovera. Finzione è per conseguenza, che Teofane cadesse in poter d’Adelberto, e che questi l’avesse altre volte veduta in Costantinopoli, dove incognito si tratteneva, e se ne fosse invaghito; prendendo da ciò motivo la maggior parte di quegli avvenimenti, che compongono il Dramma, e che dalla lettura di esso potranno meglio raccorsi.“

Der „Alemanne“ Ottone [Otto II., 973–983], Sohn des großen Kaisers Ottone [Otto der Große, 936–973], hat in Italien die Griechen [Byzantiner] und die marodierenden Sarazenen besiegt. Der Friedensschluß mit den Griechen schließt die Hochzeit Ottones mit Teofane [Theophano oder Theophanu, geb. um 955, gest. 991] ein, einer Tochter des byzantinischen Kaisers Romano [Romanos II., 959–963], die ihm im übrigen schon seit langem versprochen war. Der Nachfolger des Romano, Niceforo [Nikephoros (II.) Phokas, 963–969], zwingt Teofanes Bruder Basilio ins Exil. Erst Niceforos Nachfolger Cimisce [Johannes I. Tzimiskes, 969–976] ruft Basilio zurück [der dann als Basileios II., 976–1025, byzantinischer Kaiser wird]. Soweit die „historische Wahrheit“ (oder das, was von ihr in mehr oder weniger einseitiger Perspektive überliefert ist).

Im Bereich der „wahrscheinlichen“ Annahmen fabuliert der Dichter („Viene quindi a supporsi...“), daß Basilio nach seiner Vertreibung als Freibeuter unter dem Namen Emireno das Mittelmeer durchstreift. Von allen Informationen abgeschnitten, verfolgt er eines Tages das Schiff, das seine Schwester Teofane zur Hochzeit nach Rom bringen soll, wird aber von der Marine des Ottone, der Teofane entgegensegelt, besiegt. Eine weitere Fiktion („Si suppone parimenti...“) rankt sich um die historisch verbürgten Gestalten Berengario und Adelberto [Berengar (II.) von Ivrea und sein Sohn Adalbert, die sich 950 in Pavia zu Königen von Italien krönen ließen]. Adelberto wird von seiner Mutter Gismonda angetrieben, einen Aufstand der Römer gegen Otto und die „Alemanni“ anzuführen. Diese aber erobern Rom sogleich zurück, wodurch im Drama ein historisches Verdienst Ottos des Großen seinem Sohn Ottone zugeschrieben wird („attri-

buendosi così al secondo Ottone un fatto, che dall' Istoria fra quelli del Grand'Ottone s'annovera“). Desgleichen ist es eine Erdichtung („Finzione è per consequenza...“), daß Teofane vorübergehend in die Hände Adelbertos fällt, der sie früher schon in Konstantinopel gesehen und sich in sie verliebt hat. Es ist nun diese (erdichtete) Leidenschaft des Adelberto, die die meisten Vorgänge im Drama motiviert (und wodurch es sich im übrigen stark von *Foca superbo* unterscheidet, in dem Adelbert und Gismonda nicht vorkommen). Näheren Aufschluß über die Einzelheiten gewährt die Lektüre. Der Hinweis auf die Bedeutung der „lettura“ mag als neuerliche Warnung davor verstanden werden, ein „Libretto“ als akzidentielles Anhängsel, gleichsam als das „notwendige Übel“ einer Oper geringzuschätzen.

Als Besonderheit der *Teofane* fallen natürlich die kontextbezogenen und kontextschaffenden „licenze“ (im Personenverzeichnis des Librettos als „Spettacoli“ bezeichnet) auf. Am Ende des ersten Aktes singt „La Felicità“, am Ende des zweiten Aktes „Una Naiade“ und am Ende des dritten Aktes „La Germania“. Diese Rezitative und Arien leiten zu den jeweils abschließenden „balli“ über. Die Bedeutung dieser Elemente betont Sabine Henze-Döhring: „Da die allegorischen Szenen und Ballette in der Tat die einzigen Elemente sind, durch die sich diese Oper substantiell von jenen Drammi per musica unterscheidet, die nicht in diesem engen Sinn als Hofmusik gelten können, fällt auf die Ballette ein völlig anderes Licht und gewinnen sie auch für den Opernforscher eine Bedeutung, die eine Vernachlässigung dieser gemeinhin als akzidentiell angesehenen Komponente nicht zuläßt.“⁵³ In anderer Akzentuierung hat Michael Walter unter Einbeziehung auch einzelner Züge der musikalischen Gestaltung die Verwobenheit der *Teofane* in das Gesamtprogramm der Hochzeitsfeiern dargestellt und die Oper unter dem Leitbegriff der „Repräsentationskunst“ betrachtet.⁵⁴ Natürlich ist gerade bei einem so singulären Dokument wie der *Teofane* – am ehesten könnte man ihr noch Fuxens *Costanza e Fortezza* an die Seite stellen⁵⁵ – die Hervorhebung des Besonderen gegenüber dem Typischen eine vordringliche historiographische Aufgabe. Doch beruht die Möglichkeit der „Repräsentation“ – also die Möglichkeit, daß eine Sache zugleich für etwas anderes steht, etwas anderes bedeutet – auf der Voraussetzung, daß es eine für sich selbst einstehende, noch nicht umgedeutete Sache gibt, die als Trägerin, als Ausgangs- und Bezugspunkt der Bedeutung und Umdeutung fungiert. Was jeweils als substantiell bzw. akzidentiell gilt, ist eine Frage der Perspektive, deren Wahl man begründen kann. Es ist kein Widerspruch, daß man dasselbe Phänomen – „licenze“ und „balli“ – einmal als substantiell (nämlich für das „spectaculum“ und damit für das Einmalige und Besondere), einmal als akzidentiell (nämlich für das „dramma“ und damit für das Typische) bewerten kann.

⁵³ Sabine Henze-Döhring, *Höfisches Zeremoniell und italienische Oper in Deutschland am Beginn des 18. Jahrhunderts: Zu den Balletten in Antonio Lotti's *Teofane* (Dresden, 1719)*, in: Sibylle Dahms (Hrsg.), *Tanz und Bewegung in der barocken Oper, Kongreßbericht Salzburg 1994*, Innsbruck u. a. 1996, S. 141–157, hier S. 142.

⁵⁴ Michael Walter, *Italienische Musik als Repräsentationskunst der Dresdener Fürstenhochzeit von 1719*, in: Barbara Marx (Hrsg.), *Elbflorenz* (wie Anm. 47), S. 177–202.

⁵⁵ Vgl. dazu Reinhard Strohm, „*Costanza e Fortezza*: Investigation of the Baroque Ideology, in: Daniela Gallingani, *I Bibiena – una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Florenz 2002, S. 75–91.

Das „dramma“ verliert nichts, wenn die „licenze“ weggenommen werden. Die inhaltliche Beziehung „dramma“ – „licenza“ – „ballo“ ist eine Einbahnstraße.⁵⁶ „licenza“ und „ballo“ werden an die Akte des Dramas angebunden, sind darüber hinaus aber in hohem Maße fremdbestimmt, mithin außerhalb eines determinierten Kontextes kaum verständlich und letztlich unbrauchbar.⁵⁷

Das „dramma“ aber – wenngleich es im speziellen Kontext spezielle Interpretationen (z. B. Analogsetzungen von Figuren des Dramas mit Figuren der Dresdner höfischen Realität) erlaubt – kann für sich stehen: als Werk einer literarischen (und musikalischen) Gattung, die nach eigenen, in gewissen Grenzen autonomen Regeln funktioniert und verständlich ist und genau dieser Autonomie ihre Versetzbarekeit von einem Milieu in ein anderes verdankt (von Venedig nach Dresden oder Hamburg, von Dresden nach London usw.).

V. Heinichens italienische Opern: *Flavio Crispo* (Dresden, 1719), *Le passioni per troppo amore* und *Calfurnia* (beide Venedig, Karneval 1713)

Johann David Heinichen hat in Dresden nur eine einzige Oper komponiert: *Flavio Crispo*.⁵⁸ Zur Aufführung, die bei der – noch zu ermittelnden – Rückkehr Augusts des Starken von einer Polenreise wohl im Herbst 1719 geplant war, kam es aber nicht. Da im unmittelbaren Vorfeld der Aufführung Antonio Lotti noch in Dresden gewesen sein soll, ist eher an die letzten Monate 1719 als an den Karneval 1720 zu denken. Den detailliertesten Bericht verdanken wir der Autobiographie von Johann Joachim Quantz,

⁵⁶ Allenfalls laufen im Drama selbst einige Verse ins Leere, wenn etwa ein Fest angekündigt wird, das dann (als „ballo“) nicht stattfindet.

⁵⁷ Das Nachleben von Lottis *Teofane* und ihre Verquickung mit Händels *Ottone* ist noch nicht erschöpfend untersucht worden; mindestens zwei spätere Aufführungen lassen sich durch (hier nicht berücksichtigte) Textbücher nachweisen: (1) „Theophane Oder: Die betrogene, doch zuletzt vergnügte Liebe Wurde an Der ... Frauen Sophien, Vermaehler Marggraefin zu Brandenburg ... Geburts-Fest, Welches den 2. Augusti, 1722. abermahls erschiene ... In einer Musicalischen Opera Auf dem grossen Theatro zu Bayreuth Unterthaenigst vorgestellet / [Komp.: Antonio Lotti. Textdichter: Stefano Benedetto Pallavicini]. – Bayreuth, gedruckt bey Johann Lobern, Hoch-Fuerstl. Brandenburg. Hof- u. Cantzley-Buchdruckern, 1722“, zitiert nach GBV – Gemeinsamer Verbundkatalog – unter <http://gso.gbv.de>; vgl. auch Thiel, *Libretti* (wie Anm. 35), S. 325, Nr. 1582 und Meyer, *Bibliographia Dramatica* (wie Anm. 35), 2. Abt., *Einzeltitel*, Bd. 5 (1722–1725), Tübingen 1996, S. 46 f.; (2) „Ottone Re Di Germania : Drama per Musica da rappresentarsi Sul Famosissimo Teatro di Brunsviga Nella fiera d’Inverno l’anno 1725. = Otto König in Teutschland : Jr einer Opera vorgestellet auf dem Grossen Braunschweigischen Theatro, Jn der Winter-Messe 1725. / Die Music ist theils von Sign. Hendel, theils von Sign. Lotti componiret. [Textverf.: Stefano Benedetto Pallavicini; Bearb.: Niccolò Francesco Haym]. – Wolffsbüttel/ drucks Christian Bartsch/ Hertzogl. privil. Hof- und Cantzley-Buchdrucker, [1725]“, zitiert nach GBV, s. o.; vgl. Meyer, *Bibliographie Dramatica* (wie Anm. 35), S. 205 f., mit Zitat S. 205: „Die Music ist von Sign. Hendel, theils von Sign. Lotti componiret. [S. 5]“, ein bereits 1723 in Braunschweig gespielter *Ottone*, vgl. ebd., S. 203f., ebenfalls auf Hayms *Teofane*-Bearbeitung basierend, erwähnt dagegen nur: „Die MUSIC ist von dem berühmten Herrn Hendel componiret. [S. 7]“. Daß damit noch nicht alle Fragen erledigt sind (Stoffgeschichte neigt zur progressiven Verzweigung), zeigt der Titel: *Otto. Oper in drei Akten* (HWV 15, TWV 22:3) / Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann. Nach einem Libretto von Stefano Benedetto Pallavicini. In der Übersetzung von Johann Georg Glauche, mit einem Nachwort von Bernhard Jahn hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung im Kulturamt der Landeshauptstadt Magdeburg, Magdeburg 2001.

⁵⁸ Partitur: D-DI: Mus. 2398-F-3; Libr. (hs.) D-DI: MT 4_109 Rara.

der damals in Dresdner Diensten stand: „Nach dem Beylager componirte Heinichen [sic] noch eine Oper, welche nach der Zurückkunft des Königs aus Pohlen aufgeführt werden sollte. Bey der Probe aber, die auf dem königlichen Schlosse, in Gegenwart des Musikdirectors Baron von Mortax gehalten wurde, machten die beyden Sänger, Senesino und Berselli einen ungeschliffenen Virtuosen-Streich. Sie zankten sich mit dem Capellmeister Heinichen über eine Arie, wo sie ihm, einem Manne von Gelehrsamkeit, der sieben Jahre sich in Wälschland aufgehalten hatte, Schuld gaben, daß er wider die Worte einen Fehler begangen hätte. Senesino, welcher seine Absichten schon nach England gerichtet haben mochte, zerriß die Rolle des Berselli, und warf sie dem Capellmeister vor die Füße. Dieses wurde nach Pohlen an den König berichtet. Inzwischen hatte zwar der damalige Graf von Wackerbart, der sonst ein großer Gönner der Wälschen war, den Capellmeister und die Castraten zu des Capellmeisters völliger Gnugthuung [sic], in Gegenwart einiger der vornehmsten vom königlichen Orchester, als Lotti, Schmidt, Pisendel, Weiß, u. s. w. wieder miteinander verglichen. Es kam aber ein königlicher Befehl zurück, daß alle wälschen Sänger abgedanket seyn solten. Hiermit hatten die Opern für diesmal ein Ende.“⁵⁹ Und bei Johann Adam Hiller erfährt man, allerdings aus der Distanz von gut 60 Jahren und nicht aus erster Hand: „Allein der Castrat Senesino nahm, bey einer Probe, Gelegenheit, mit dem Kapellmeister, über eine für den Berselli gesetzte Arie, Streit anzufangen, und sich öffentlich sehr unanständig gegen ihn zu betragen.“⁶⁰ Die „abgedankten“ Sängerinnen und Sänger wandten sich sogleich nach London, wo sie – wie ihnen Georg Friedrich Händel bei seinem Besuch in Dresden 1719 sicherlich schon zugesichert hatte – freundliche Aufnahme in der Royal Academy of Music fanden.⁶¹

An der Sache, die für Heinichen so unglücklich ausging, ist zweierlei bemerkenswert. Erstens gehört *Flavio Crispo* unverkennbar demselben Dramentyp an wie die hier besprochenen Opern Lottis. Und zweitens war Heinichen keineswegs ein Neuling in diesem Genre der Oper, war doch schon seine im Karneval 1713 in Venedig aufgeführte Oper *Calfurnia* ein Vertreter des Historiendramas. Der Umfang des *Flavio Crispo* gleicht demjenigen der entsprechenden Opern Lottis. Der anonyme Verfasser des Librettos⁶² beschließt das „Argomento“ des Stücks mit den folgenden Sätzen:

⁵⁹ Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I. Bd., Berlin 1754, Faksimile-Nachdruck, Hildesheim und New York 1970, S. 214 f.

⁶⁰ Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Faksimile-Nachdruck Leipzig 1975, S. 138 (*Heinichen-Biographie*).

⁶¹ Eine Zusammenstellung und Bewertung der Forschungsmeinungen über diese Vorgänge findet sich bei McLauchlan, *Lotti's Teofane* (wie Anm. 10), S. 352 f.

⁶² Am nächstliegenden wäre es, auch diesen Text als Werk des Hofdichters Stefano Benedetto Pallavicini zu betrachten, der auch schon *Teofane* gedichtet hat: So ohne weiteren Beleg Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964 (urspr. Diss. Münster), S. 137, Anm. 25; dieselbe Vermutung findet sich schon bei Richard Tanner, *Johann David Heinichen als dramatischer Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper*, Diss. Leipzig 1916, S. 77. Freilich ist bei Sibylle Dahms, *Pallavicino (Pallavicini), Stefano Benedetto*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bd., London 1992, Bd. 3, S. 838, kein Libretto *Flavio Crispo* erwähnt. Beiläufig sei noch bemerkt, daß die in London verwendeten Libretti *Crispo* (Bononcini, Libr.: Rolli/Lemer; Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 261, Nr. 6927) und *Flavia, re di Langobardi* (Händel, Libr.: Noris/Haym; ebd., Bd. 3, S. 209, Nr. 10726–10728) nichts mit dem Dresdner *Flavio Crispo* zu tun haben.

„Tutto cio che vien detto nel Dramma delle guerre de' Franchi, delle vittorie di Crispo e della sconfitta di Massenzio, ha il suo fondamento nell' Istoria conghietturalandosi [sic] parimenti da qualche autore, che moglie di Crispo fosse una certa Elena parente di quella, che di Costantino fu Madre p [= „perge“, „fahre fort“, „etc.“].“

Heinichen wäre demnach willens und in der Lage gewesen, die durch Lottis Gastspiel vorübergehend in Dresden aufleuchtende venezianische Oper im „regulierten Historienstil“ fortzuführen. Dabei konnte er auf eigene Erfahrungen zurückgreifen, die in die Zeit seines langen Italienaufenthalts fallen, der von 1710 bis Anfang 1717 dauerte. Gleich zwei Opern aus seiner Feder wurden im Karneval 1713⁶³ im Teatro S. Angelo in Venedig aufgeführt. Neben den autographen Partituren der beiden Opern *Calurnia* und *Le passioni per troppo amore* sind auch die zugehörigen Libretti noch heute in etlichen Exemplaren nachweisbar. Das Teatro S. Angelo gehörte zu den kleineren Bühnen Venedigs und genoß weniger Ansehen als das große und repräsentative Theater S. Giovanni Grisostomo, in dem Lottis Opern *Foca superbo* und *Alessandro severo* im Jahre 1717 aufgeführt worden sind.

Der Librettist Grazio Braccioli⁶⁴ hat nur mit einem einzigen seiner Libretti einen großen Erfolg errungen: Sein *Orlando furioso* nach Ariost wurde vielfach vertont, zuerst von dem später in Dresden wirkenden Giovanni Alberto Ristori im Herbst 1713, bald danach auch von Vivaldi, Händel und vielen anderen. Von Braccioli stammt auch das Libretto *Calurnia*:⁶⁵

⁶³ Allenfalls 1714 nach der „normalen“ Zählung – die Unsicherheit ließe sich nur durch Auffindung externer Belege beseitigen. Die Datierung der Widmungsvorrede der *Calurnia*: „Venezia li 26. Gennaro 1713.“ hilft nicht weiter, da der Schreiber ja „more veneto“ datiert haben kann. Auch das von Johann Ulrich König für eine Hamburger Aufführung im Februar 1716 übersetzte Libretto ist nur auf den ersten Blick aufschlußreich. In der Vorrede heißt es: „Sonst ist diese Opera erst vor 3. Jahren zum ersten mahl in Venedig zu S. Angelo aufgeführt / und von einem hier nicht unbekannten deutschen Virtuosen / Monsieur Heinichen / zu nicht geringem Ruhm unserer Nation, in die Music gesetzt worden“ (zitiert nach Gustav Adolph Seibel, *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern [...] und thematischem Katalog seiner Werke*, Diss. Leipzig 1913, Reprint Wiesbaden 1970, S. 34 f.). Die Aussage wäre erst dann ein Beweis, wenn man wüßte, daß König nicht einfach das Datum auf dem gedruckten Libretto, nach dem er übersetzt hat, für bare Münze genommen hat. Für „Le passioni“ habe ich ebenfalls keinen externen Beleg gefunden. Vielleicht aber darf man sich darauf berufen, daß in der Stagione 1713–1714 bereits Antonio Vivaldi als Impresario am Teatro S. Angelo tätig war (vgl. Michael Talbot, *Vivaldi, Antonio*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London u. a. ²2001, Bd. 26, S. 817–843, hier S. 819), der kaum jener Betrüger gewesen sein kann, mit dem Heinichen nach Hillers Erzählung (Hiller, *Lebensbeschreibungen* [wie Anm. 60], S. 133) um seine Einnahmen prozessieren mußte. Im Werkverzeichnis von Talbots Artikel findet sich ein gutes Bsp. für das Datierungsproblem: Zu *L'incoronazione di Dario* (RV 719) wird als Datum der Uraufführung angegeben „Venice, S Angelo, 23 Jan 1717“ (nach dem üblichen Stil), während der offizielle Akt der Zensierung des Librettos „more veneto“ datiert ist: „passed by censor 15 Jan 1716 [=1717]“ (Talbot, *Vivaldi* [wie Anm. 63], S. 836).

⁶⁴ Vgl. Michael Talbot, *Braccioli, Grazio*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bd., London 1992, Bd. 1, S. 579 f.

⁶⁵ Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 24, Nr. 4523; benutztes Exemplar: I-Rig. Im Libretto (S. 12) wird auch auf Intermezzi verwiesen. Man erfährt zwar die Namen der beiden Ausführenden, nicht aber den Titel. Nach Wiel, *I Teatri Musicali* (wie Anm. 9), S. 35, Nr. 124, handelt es sich um „BATTO E LISSETTA. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnvale dell'anno 1713. Venezia, Marino Rossetti, 1713. Pag. 11.“ (zitiert nach Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 407, Nr. 3842). Heinichens (stark beschädigte) Partitur ist erhalten in D-DI: Mus. 2398-F-1.

„CALFURNIA | *Drama per Musica*. | Da Rappresentarsi nel Teatro | di Sant’Angelo | Il Carnvale dell’Anno 1713. | DEDICATA | *All’Illustrissimo Sig.* | CO: PIERO | ZANARDI | Del S. R. I. Co: della Vergiliana, Polesine Mantovano, Pontemolino, | Pallidano, &c. || IN VENEZIA, MDCCXIII. | Presso Marino Rossetti. | In Merceria all’Insegna della Pace. | *Con Licenza de’ Superiori, e Privilegio.*“

Auch Braccioli will sein Libretto auf historische Fakten gründen und erstrebt dabei die Verbindung des „vero“ mit dem „verisimile“ unter Einhaltung einer übersichtlichen Ordnung.⁶⁶ Das Vorwort „Lettore mio“ beginnt bemerkenswerterweise in lateinischer Sprache, die wohl als die „angemessene“ Sprache der Historiographie empfunden wurde, auch wenn der Originaltext von einem griechischen Autor stammte.⁶⁷

„Victus bello Cimbrico Marius somnio Monitus est victorem se fore si filiam suam Calphurniam Diis imolaret; fecit hoc ille Patriae saluti naturae vinculo posthabito. Plutarc. in Parallel. n. xx.“

Auf Italienisch fährt Braccioli fort:⁶⁸

„Eccoti Lettor gentile il fondamento Storico del Drama che ti presento, eccoti l’azione principale dello stesso, ed eccoti per fine in poche righe per non annojare la tua oifferenza ristretto un vasto argomento. Vedrai maneggiato il Drama d’un’aria ben differente da ciò che richiederebbe la Storia; ma spero altresì che confesserai la mia Favola ben più propria al Teatro di ciò che ne fosse la nuda, e semplice verità. Hò procurato in esso di far cadere molti Storici avvenimenti, tirati al proposito del nodo, e dello scioglimento, che mi proposi nell’animo con qual felicità mi sia riuscito il pensiero lascio alla tua discretezza il giudicarlo [...]“

Demgegenüber vertrat Matteo Noris, der Librettist der anderen venezianischen Oper Heinichens, ein abweichendes Konzept: er hielt die Erfindung „neuer“ Begebenheiten, nicht die redundante Verdopplung historischer Geschehnisse für den Kernpunkt der Librettistik. Noris war einer der wichtigsten Autoren der venezianischen Oper mit über

⁶⁶ Nur am Rande kann hier darauf hingewiesen werden, daß kein Geringerer als Nicola Francesco Haym Bracciolis Libretto für Giovanni Bononcini in London bearbeitet hat (*California*, London 1724, vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 24, Nr. 4524; benutzt wurde das Exemplar in D-B). In der italienisch abgefaßten Widmungsvorrede lobt Haym Bracciolis Text: „Il Drama è stato scelto tra molti di que’tanti che sono alle stampe in men d’un secolo fatti tutti in Italia, essendosi creduto non solo convenire egli assai a questo Teatro, ma molto ancora avvicinarsi alla natura della buona Tragedia, soggetto per commune consenso omai destinato alla nostra Musica Teatrale, benchè non sempre per dir vero felicemente trattato o per le angustie, e difficultà sue, o forse per aver avuto rare volte i gran Poeti occasione di applicarvisi.“ Wäre Bononcini Händel, dann wäre wohl auch dieses Libretto schon Gegenstand minutioser Untersuchungen geworden.

⁶⁷ Libretto *California* (wie Anm. 65), S. 9. „Nachdem er im Kimbrischen Kriege besiegt worden war, wurde Marius in einem Traum ermahnt, daß er selbst zum Sieger werden könne, wenn er seine Tochter Calphurnia den Göttern opferte. Dies tat er dann auch zum Wohle des Vaterlandes, wobei er die Bände der Natur hintanstellte. Plutarch, in den Vergleichenden Lebensbeschreibungen, Nr. 20.“

⁶⁸ Ebd., S. 9 f.

50 Libretti, die sich bis 1666 zurückverfolgen lassen.⁶⁹ Sein Libretto für Heinichen war, was man natürlich nicht wissen konnte, das letzte Werk des 1714 gestorbenen Verfassers:

„LE | PASSIONI | PER | TROPPO | AMORE | *Drama per Musica* | Da Rappresentarsi nel Teatro | di Sant’Angelo. | Nel Carnovale dell’Anno 1713. | DI MATTEO NORIS. || IN VENEZIA, MDCCXIII. | Presso Marino Rossetti. | In Merceria all’Insegna della Pace. | *Con Licenza de’ Superiori, e Privilegio.*“

Das Libretto⁷⁰ besitzt keine Widmung, jedoch eine höchst interessante Vorrede an den Leser. Gerade weil hier mit dem Selbstbewußtsein des fortgeschrittenen Alters – Noris wurde wohl um 1640 geboren und war damit eine, wenn nicht zwei Generationen älter als Librettisten wie Pallavicini, Zeno, Braccioli oder Luchini – ein anderes Konzept vertreten wird, schärft der Kontrast auch den Blick für den Typus des „Historiendramas“. Anstelle weiterer Kommentare seien Noris’ in knappem Stil gehaltene Ausführungen hier zitiert und übersetzt:⁷¹

„LETTORE MIO.

Quanto è difficile, trovar motivi novi, e che piacciono, per l’intreccio de’ Drami. La mia sempre sterile Idea in questo suo, che ora vedi, lontana al solito dalle imitazioni, e dalle traduzioni, hà procurato farti vedere il non più visto, e leggere il non più letto; & è un amor vero di moglie al marito, e passioni, che tiranneggiano per troppo amore l’anime di due reggii Sposi, condotti all’estremo delle angoscie da una dolorosa; non più intesa; necessità. Soggetto, che mi par novo. Nell’espressione degli affetti teneri, hà procurato pure, che scriva il cuore, e che la penna scrivendo sia tutta cuore. Ti si rappresenta nel picciolo Teatro in S. Angelo; e ti si rappresenta come si può, non come si doverebbe. Per ciò, si hanno levate mutazioni di Scena bisognevoli alla proprietà de fatti. Operi il caso a suo talento. Io per me non cerco applausi.“

„MEIN LESER.

Du weißt, wie schwer es ist, neue Stoffe zu finden – zumal solche, die Vergnügen bereiten –, die zur Konstruktion von Dramen dienen können. Meine stets unfruchtbare [Ironie oder Bescheidenheitstopos?] Einbildungskraft, die sich freilich wie gewöhnlich fern hält von Nachahmungen und Übersetzungen, hat im vorliegenden Drama dafür gesorgt, daß Du das Noch-Nicht-Gesehene sehen und das Noch-Nicht-Gelesene lesen wirst. Und dies besteht in einer wahren Liebe der Gattin zum Gemahl, und Leidenschaften, die durch allzu große Liebe die Gemüter der beiden Königlichen Gatten tyrannisieren, wodurch diese in extreme Angstzustände geraten

⁶⁹ Vgl. Harris S. Saunders, *Noris, Matteo*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bd., London 1992, Bd. 3, S. 616 f.

⁷⁰ Vgl. Sartori, *I libretti* (wie Anm. 9), Bd. 4, S. 373, Nr. 18023; benutztes Exemplar: I-Rig. Im Libretto finden sich keine Hinweise auf Intermezzi. Heinichens (stark beschädigte) Partitur ist erhalten in D-Dl: Mus. 2398-F-2.

⁷¹ Libretto *Le passioni per troppo amore* (wie Anm. 70), S. 3 f.

aufgrund einer schmerhaften, noch nicht durchschauten Notwendigkeit. Das ist ein Gegenstand, der mir in der Tat neu erscheint. Beim Ausdruck der zärtlichen Affekte hat meine Phantasie ferner dafür gesorgt, daß das Herz schreibt, und daß die Feder beim Schreiben ‚ganz Herz‘ sei. Man bietet Dir das Stück im kleinen Theater S. Angelo dar; und man bietet es dar so, wie es möglich ist, nicht aber, wie es angemessen wäre. Aus diesem Grund mußten Veränderungen des Bühnenbildes, die nach Maßgabe der Vorgänge nötig wären, unterlassen werden. Das Stück möge wirken, so gut es eben kann [Übersetzung unsicher]. Ich für meinen Teil erwarte keinen Beifall.“

Die Darlegungen enden mit folgenden Sätzen:

Non ti hò scritto l’Argomento, parte Historico, e parte favolleggiato, perche chiaro l’avrai dalla lettura del Drama. Stà di buon cuore.

Fast ein wenig spöttisch klingt dieser abschließende Hinweis auf die Überflüssigkeit eines „Argomento“, das – im Rückgriff auf die auch im Historiendrama geläufige Terminologie – teils „Geschichte“, teils „Fabel“ sei. Hier darf man wohl ergänzen: anders als bei den „Historiendramen“ muß sich der Leser nicht erst in komplizierte Voraussetzungen (Kriege, Schiffbrüche, dynastische Verhältnisse usw.) „einarbeiten“; Noris’ Drama erklärt sich gleichsam von selbst. Die solcherart in den Vordergrund gerückte Bühnenhandlung kann freilich eines nicht leisten: das „bedeutsame Spiel auf zwei Ebenen“. Insofern ist der Typus des „Historiendramas“ wesentlich besser geeignet, „Repräsentationspflichten“ zu übernehmen, bei denen das „dramma“ nicht nur Anlaß zur dekorativen Prachtentfaltung ist, sondern zugleich als Spiegel fungiert, in dem sich Historisches und Gegenwärtiges im nur prima vista unverfänglichen theatralischen Spiel begegnen und wechselseitig beleuchten.

VI. Fazit

Im vorliegenden Beitrag wurden Grundzüge einiger „venezianischer“ Libretti beschrieben, die sich dem Typus des „regulierten Historiendramas“ zuordnen lassen. Als dessen Merkmale können gelten: 3 Akte; Szenen, die in der Regel aus Rezitativen und Abgangsarie bestehen; die Beachtung der Einheiten von Ort, Zeit und Handlung; die Einstellung historischer, damit „wahrer“ Ereignisse in eine „wahrscheinliche“ Fabel, wobei die handelnden Personen sich zu übersichtlichen Konstellationen gruppieren; schließlich weitgehender Verzicht auf „komische“ Elemente (die sich in den „Intermezzi“ ausleben konnten).

In der Dresdner *Teofane* erfuhr der Typus gleichsam seine „maximale Funktionalisierung“ innerhalb eines übergreifenden Kontextes. Daß sich ein Dramentyp für höfische Indienstnahme eignet, besagt nicht, daß er selbst „höfisch“ wäre. Wie sich venezianische Oper und höfisches Interesse in Dresden zur Zeit Lottis begegnet sind, läßt sich an der Kette der Libretti von *Foca superbo* über *Alessandro severo* und *Ascanio* bis hin zu

Teofane zeigen. Die Oper *Flavio Crispo* von Johann David Heinichen erfüllte die formalen Vorgaben, versuchte demnach, den eingeschlagenen Weg weiterzugehen. Da nach den Festlichkeiten von 1719 eine übergreifende Zwecksetzung der Oper nicht absehbar war, verlor sie an Widerstandskraft in Konfliktsituationen. Wenn aber ein kleiner Anlaß genügt, um einen Kahlschlag zu provozieren, dann müssen die Gründe dafür wesentlich tiefer liegen. Heinichens *Flavio Crispo* ist nicht an einem schlechten Libretto oder schlechter Musik gescheitert, sondern an einer Verschlechterung der Rahmenbedingungen: Die im beginnenden 18. Jahrhundert in Dresden traditionslose, für zwei Jahre von 1717 bis 1719 importierte große Oper konnte wieder aufgegeben werden, ohne daß man dies als kulturellen Substanzverlust empfinden mußte. Auf der anderen Seite war die venezianische Oper ihrem Typus treu geblieben und hatte in der *Teofane* so etwas wie ihre Apotheose, jedenfalls einen gewaltigen Öffentlichkeitserfolg erzielt. Die Oper am Dresdner Hof der Jahre 1717–1719 war eine durch Publizität hervorstechende Episode, die – wenn man Einteilungen der Historie akzeptiert – in die „Repräsentationsgeschichte“ des Dresdner Hofes, aber in die Dramengeschichte Venedigs gehört.

So war die unter diesem Aspekt einvernehmliche Trennung schmerhaft nur für den Komponisten Heinichen. Worin der konkrete Anlaß für das vorläufige Ende der Dresdner Oper zu suchen sein könnte, erkundet der Epilog, der selbst dann, wenn er die historische Wahrheit trifft – was nicht zu beweisen ist –, an den tieferen Gründen von Heinichens Scheitern nichts ändert.

VII. Epilog: An welcher Arie des *Flavio Crispo* könnten Senesino und Berselli herumgemäkelt haben?

Die im vorletzten Abschnitt nach Quantz und Hiller referierte Geschichte um den Arienstreit im *Flavio Crispo* dürfte einen wahren Kern haben, da Quantz und Hiller erkennbar über intime Detailkenntnisse verfügten. Daß die kritisierte Arie von Berselli zu singen war, sagt Hiller direkt, während Quantz es immerhin dadurch andeutet, daß die Stimme des Berselli zerrissen worden sei, in der mithin das Stück gestanden haben muß. Wie aus zahlreichen Besetzungslisten hervorgeht, war Matteo Berselli Kastrat und Sopranist. In Lottis *Ascanio* hatte er den „second'uomo“ Evandro, in der *Teofane* den Adelberto gespielt. Die Titelrolle im *Ascanio* und die Rolle des Königs Ottone war dem Kastraten Senesino zugeschrieben, der unzweifelhaft auch im *Flavio Crispo* die Titelrolle singen sollte. Damit bleibt für Berselli nur die Rolle des zweiten männlichen Soprans im *Flavio Crispo*, die Rolle des Gilimero. Unter sechs Arien, die Gilimero im *Flavio Crispo* zu singen hat, fällt nun in der Tat eine Arie durch eine sehr schwer erlernbare (man mache die Probe!) Textverteilung auf: die Arie „Sdegno tu cerca ov'io“ (II,8).⁷²

Zum Verständnis des Arientextes ist eine kurze Rekapitulation des Kontextes erforderlich. Flavio Crispo soll nach dem Willen seines Vaters, des Kaisers Constantino, mit der schönen Imilce verheiratet werden, die dem Kaisersohn Flavio Crispo durchaus nicht

⁷² Die fünf anderen, durchweg unauffälligen Arien des Gilimero können hier nicht mitgeteilt werden; sie finden sich in I,8, I,13, II,12, III,3 und III,11.

abgeneigt ist. Dieser aber liebt Elena. Gilimero dagegen liebt Imilce, die davon noch nichts wissen will. Nun hatte Flavio Crispo gehofft, bei seiner Stiefmutter Fausta Unterstützung für sein Anliegen zu erhalten, den Vater Constantino von seinem Heiratsprojekt abzubringen. Der Plan ist kläglich gescheitert, da die Stiefmutter Fausta vor ihrer Zwangsheirat mit Constantino eigentlich auf dessen Sohn Flavio Crispo reflektiert hatte. Gilimero rät nun dem Flavio Crispo, er solle direkt zu Imilce gehen und ihr erklären, daß er nicht sie, sondern Elena liebe. Er selbst, also Gilimero, könne das nicht tun, da Imilce sofort unterstellen würde, er handele nur aus Eifersucht. Wenn aber Flavio Crispo selbst die Sache vorbrächte, dann zöge er sich zwar den Zorn der Imilce zu, aber es bestünde die Hoffnung, daß sich Imilces Zuneigung auf Gilimero hin orientierte. In dieser Situation nun singt Gilimero die folgende, an Flavio Crispo gerichtete Arie, deren Vokalpart in Anhang 2 mitgeteilt ist:

„Sdegno tu cerca ov’io | pietà trovar desio | e gl’occhi il disinganno apra à quell’alma. [Fine] | Distruggi di speranza | la tenera lusinga | se avvien che à lei dipinga | d’un cor ch’è un altro amor | lieve la palma.“
 [Silbenzahl und Reime: 7a-7a-11b; 7c-7c-7c-11b]

„Suche du Verachtung dort, wo ich wünsche, Erbarmen zu finden, und die Enttäuschung soll jener Seele [nämlich Imilce] die Augen öffnen. Du zerstörst der Hoffnung zärtlich schmeichelnde Regung, wenn Du ihr ein Herz darstellst, das einer anderen Liebesbeziehung den Sieg zuspricht.[?]“

Demgegenüber lautet im handschriftlichen Libretto der Oper der Arientext wie folgt:

„Sdegno tu cerca ov’io | pietà trovar desio, | e vendica il mio amor d’una tiranna. [Fine] | Ne’ ti spaventi già | il nome di crudel, che a te darà; | Non usa crudeltà | che disinganna.“
 [Silbenzahl und Reime: 7a-7a-11b; 6c-10c-6c-5b]

„Suche du Verachtung dort, wo ich wünsche, Erbarmen zu finden, und räche meine Liebe zu einer [= „an dieser“] Tyrannin. Und Dich soll nicht schrecken der Name eines Grausamen, den sie Dir an den Kopf werfen wird. Denn es begeht keine Grausamkeit, wer eine Illusion zerstört.“

Der Text dieser Arie ist auffällig „schief zum Metrum“ des 3/8-Taktes vertont,⁷³ was auch am Text selbst zu liegen scheint. Heinichen wiederholt nämlich die Melodie zu Vers 1 und 2, aber die Worte „sdegno“ und „pietà“, die an musikalisch analogen Stellen stehen, sind verschieden betont, was einmal ein abtaktiges, das zweite Mal ein auftaktiges Motiv, mithin eben eine modifizierte Wiederholung verlangt hätte. Natürlich kann man den Wortakzent mit dem Taktakzent in irgendein noch sinnvolles Verhältnis

⁷³ Es ist klar, daß es hier nur um einen subjektiven Eindruck gehen kann; die Beweiskraft der Argumentation wird entsprechend niedrig veranschlagt. Grundsätzlich wäre es erforderlich, insbesondere 3/8-Arien auf das hier oft besonders subtile Verhältnis von Text- und Musikmetrum hin zu betrachten.

bringen, man kann sogar „gegen den Takt“ singen, und es gibt auch von italienischen Komponisten Arien, die genau dies verlangen – ein besonders prominentes Beispiel ist etwa das „*Cujus animam gementem*“ in Pergolesis *Stabat Mater*. Daß Heinichen sich des problematischen Verhältnisses von Takt- und Textmetrum bewußt war, zeigt das Anfangsmotiv, das gewiß nicht zufällig mit einem Quintfall beginnt. Denn einem Quintfall wohnt gleichsam eine natürliche Betonung des zweiten, des tieferen Tones inne. Wenn man den Quintfall nun aber auf 1 und 2 eines Taktes setzt, dann öffnet man das Motiv für zwei Betonungsweisen: die vom Takt her unterstützte Betonung *eins-zwei*, die für „*sde-gno*“ benötigt wird, und die den „natürlichen“ Verhältnissen Rechnung tragende Betonung „*eins-zwei*“, die für „*pie-tà*“ benötigt wird.

Unabhängig von diesem womöglich praktisch zu entschärfenden Problem fallen aus sängerischer Sicht in dieser Arie weitere „unplastische“ Textzuordnungen auf, so etwa gegen Ende des A-Teils und fast im gesamten B-Teil. Schließlich scheinen die massiven Silbenkontraktionen (hier und im Notenbeispiel durch ein „+“-Zeichen zwischen Silben angezeigt), die in der Wendung „*cor ch'à+un' al-tro+a-mor*“ gipfeln, nicht eben anmutig zu wirken. Und abschließend ist zu sagen, daß es mir auch unter Beziehung etlicher Muttersprachler nicht gelungen ist, die Korrektheit und den Sinn der beiden Schlußverse des B-Teils zu erweisen.⁷⁴ Für diese potentielle Komplikation ist nun der Textdichter nicht verantwortlich zu machen. Denn der von Heinichen vertonte Text weicht in den Versen 3–6 merklich von dem gut verständlichen Text des handschriftlichen Librettos ab. Der Grund für die Veränderung dürfte darin liegen, daß der B-Teil nach der Librettotfassung einen sehr unregelmäßigen Bau aufweist, der in der Partiturfassung zu drei Siebensilblern und einem Elfsilbler geglättet ist.

Wenn Heinichen selbst für die mutmaßliche Textkorrupte am Schluß verantwortlich war und der korrupte Text in der Rolle des Berselli stand, dann könnten sich alle der oben geäußerten, nicht beweisbaren und im einzelnen durch Gegenbeispiele anfechtbaren analytischen Bemerkungen erübrigen. Freilich dürfte Quantzens Formulierung, daß Heinichen „wider die Worte einen Fehler begangen“ habe, nicht einen fehlerhaften Text, sondern die fehlerhafte kompositorische Umsetzung eines Textes meinen.⁷⁵ So ist anzunehmen, daß Heinichen die Kritik der Sänger besonders geschmerzt hat, weil man hinter der „*prima facie*“ holprig wirkenden Vertonung angesichts des kruden – und durch Umarbeitung nicht verbesserten – Textes eine besondere kompositorische Anstrengung vermuten darf.

Was in der Probe wirklich passiert ist, werden wir nie wissen. Und auch wenn es so gewesen sein sollte, daß Senesino und Berselli sich über die Arie „*Sdegno tu cerca ov'io*“ erregt haben, dann gliche diese Erkenntnis einem kleinen Farbtupfer auf einem großen Historiengemälde.

⁷⁴ An der Lesung von „*lieve*“ ist nicht zu rütteln; eine naheliegende Konjektur sehe ich nicht. Die „Übersetzung“ entspringt hier mehr einem Verlangen nach Sinn als dem Wortlaut.

⁷⁵ Zu Heinichens Ehrenrettung verweise ich auf eine private Mitteilung von Reinhard Strohm, der bei seinem Studium von Heinichens Rezitativen und Arien kein Beispiel für einen nachlässigen Umgang mit italienischen Texten gefunden hat. Reiches Anschauungsmaterial liefert im übrigen die Arbeit von Richard Lorber, *Die italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683–1729). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1991 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 166).

Anhang

Die fünf letzten Opern von Antonio Lotti
Zu allen Opern sind gedruckte Libretti erhalten.

1. *Foca Superbo*: Karneval 1717 Venedig, Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo; Text: Antonio Maria Luchini, abschriftliche Partitur in D-Dl: Mus. 2159-F-1.
2. *Alessandro Severo*: Karneval 1717 Venedig, Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo; Text: Apostolo Zeno, abschriftliche Partitur in D-Dl: Mus. 2159-F-2; Faksimile der Partitur in: *Italian Opera, 1640–1770* (Hrsg. Howard Mayer Brown), Bd. 20, New York und London 1977; Faksimile des Librettos in: *Italian Opera, 1640–1770. Italian Opera Librettos: 1640–1770*, New York und London 1978, Bd. I, Nr. 3 (nach einem Exemplar in US-Wc).
- (3. *Giove in Argo [Melodrama Pastorale]*): Premiere am 25.11.1717 Dresden, zuletzt aufgeführt am 3. 9. 1719; Text: Antonio Maria Abbate Luchini, abschriftliche Partitur D-Dl: Mus. 2159-F-3, hier nicht berücksichtigt)
4. *Gl'odj delusi dal sangue [Ascanio]*: Premiere am 10.3.1718 („Karneval“!?) Dresden, zuletzt aufgeführt am 7.9.1719; Text: Antonio Maria Abbate Luchini, abschriftliche Partitur D-Dl: Mus. 2159-F-5;
5. *Teofane*: Premiere am 13.9.1719 Dresden; Text: Steffano Bernardo Pallavicini, abschriftliche Partitur D-Dl: Mus. 2159-F-7

Die drei italienischen Opern von Johann David Heinichen
Gedruckte Libretti zu 1. und 2. sind erhalten, zu 3. existiert nur ein handschriftliches Libretto.

1. *Calurnia*: Karneval 1713 Venedig, Teatro S. Angelo; Text: Grazio Braccioli; (Februar 1716 Hamburg, Übers. von Johann Ulrich König), autographe Partitur der venezianischen Fassung: D-Dl: Mus. 2398-F-1;
2. *Le passioni per troppo amore*: Karneval 1713 Venedig, Teatro S. Angelo, Text: Matteo Noris, autographe Partitur D-Dl: Mus. 2398-F-2;
3. *Flavio Crispo*: Herbst 1719 (allenfalls Anfang 1720) Dresden, storniert; Partitur eines „Archivkopisten“ D-Dl: Mus. 2398-F-3 nebst hs. Libr. desselben Schreibers D-Dl: MT 4° 109 Rara; weitere Partitur in D-LEmi (nicht konsultiert).

[Zusatzinformation 2016 (einziger Zusatz zum sonst unberührten Originaltext 2002): Die Leipziger Quelle, heutige Signatur: D-LEu, N. I. 10305a-c, ist Heinichens Autograph, das denselben Textstand aufweist wie die in Dresden vorhandene zeitgenössische Abschrift; vgl. RISM (online) A/II ID no.: 200044357 (Leipzig) und A/II ID no.: 212008857 (Dresden).]

Notenbeispiel: Johann David Heinichen, *Flavio Crispo* (1719), Singstimme der Arie des Gilimero: „Sdegno tu cerca ov’io“

(+ bezeichnet Silbenkontraktion)

19 20

Sde-gno tu cerca ov' i - o pie - tà tro - var de - si - o e gl'oc-chi+il dis - in -

28 gan - no, il dis - in -

34 5 gan - no a - pra+à quell' al - ma, à quell' al - ma.

44 Sde-gno tu cerca ov' i - o pie - tà tro - var de - si - o e gl'oc - chi+il

51 dis - in - gan - no a - pra+à

58 quell' al - ma, pie - tà tro - var de - si - o e gl'oc - chi+il dis - in -

66 10 gan - no a - pra+à quell' al - ma. quell' al - ma.

82

88 Dis - trug - gi di spe - ran - za la te - ne - ra lu - sin - ga

95 se+av - vien che+à lei di - pin - ga d'un cor ch'à+un al - tro+a - mor lie - ve

101 la pal - ma, se+av - vien ch'à le - i di - pin - ga d'un_

Da Capo

cor, d'un cor ch'à+un' al - tro+a - mor lie - ve la pal - ma.

Notenbeispiel: Johann David Heinichen, *Flavio Crispo* (1719), Singstimme der Arie des Gilimero:
„Sdegno tu cerca ov'io“