

Einige Überlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert

Von Helen Geyer

Dieser Beitrag kann lediglich als eine vorsichtige Annäherung an eine diffizile Problematik verstanden werden und stellt eine Art „work in progress“ dar. Angesichts eines komplexen Repertoires werden Überlegungen angestellt, die einen bestimmten Ausschnitt reflektieren: Zugrunde liegen Beobachtungen zur italienischen Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Weimar. Dabei soll besonders der Frage nach der Wahl der Opern, die dem Buffa-Genre verhaftet sind, nachgegangen werden.¹ Das Thema verlangt eine differenzierte Betrachtung, befinden wir uns doch mitten in einer Auseinandersetzung und Suche nach neuen stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten. Dies betrifft das Verhältnis zum Affectus, die Suche nach angemessenen Formen, nach neuen Ausdrucksformen des *Dramma per musica*, nach der Gewichtung von Orchester – Deklamation – Dramaturgie. Zugleich muß man sich vergegenwärtigen, daß Oper immer einen Öffentlichkeitsanspruch, auch im (kultur)politischen Sinne einer Selbst-Repräsentation, in sich barg und birgt

Einige Vorbemerkungen seien vorangestellt, die als äußere Faktoren und ausschlaggebende Rahmenseetzungen zu berücksichtigen sind:

Der Import jeglicher Oper erfolgte auch am italophilen Hofe in Weimar mit deutschsprachigem Ehrgeiz nicht zuletzt nach pragmatischen Gesichtspunkten: beispielsweise danach, welche Operntruppe welches Repertoire zu bieten hatte. Eine solche Überlegung betraf nur bedingt das Liebhabertheater, vor allem aber die Seylersche Truppe vor dem Schloßbrand und die Bellomosche Truppe,² die von 1784 bis 1791 wirkte. Sie wurde vom Hoftheater abgelöst bzw. ging darin auf. Der Bellomoschen Truppe ist – zweifellos auf Anregung von Goethe – die erste intensive Auseinandersetzung mit den Werken Mozarts zu danken, die mit der Aufführung der *Entführung aus dem Serail* 1785 einsetzte.

Ab 1791, nach den grundlegenden Erfahrungen der Italienreisen 1786–1788 und 1790, übernahm Goethe dezidiert die Leitung des Hoftheaters. Von nun an hatte er einen entscheidenden Einfluß auf die Spielplangestaltung, was die Auswahl der Stücke, die Sprache, die Inszenierung u. ä. betraf; wie sehr dies für die Zeit davor schon als gegeben zu betrachten ist, oder ob in diesen Jahren eher der ausschließliche Repräsentationswillen des Fürstenhauses zum Tragen kam, sei vorläufig hintangestellt.

In diesem Rahmen wird weniger auf die Übersetzungsproblematik eingegangen als auf die Frage nach möglichen Kriterien, welche die Auswahl der Opern bestimmt haben könnten. Zweifelsfrei war ein wesentlicher Gesichtspunkt die Popularität der Stücke

¹ Ähnliche Reflexionen zum *Seria*-Genre können momentan noch nicht geleistet werden, nur so viel sei angemerkt: Die *seria*-ähnlichen Werke sind hochvirtuos und erfordern damit andere Interpreten als das hier reflektierte Repertoire.

² Die Bellomosche Truppe war berühmt für italienische und französische Oper.

innerhalb des europäischen Opernrepertoires. Aber natürlich kamen auch Präferenzen des Geschmacks hinzu, beispielsweise Goethes Vorliebe für Cimarosa.

Große und beliebte italienische Komponisten fanden in Weimar geneigte Aufmerksamkeit und bestimmten mit mehreren Werken das Repertoire, zum Teil unmittelbar nach überwältigenden Bühnenerfolgen in Italien oder Wien. Manchmal kamen die Werke jedoch erst in einem Abstand von etwa zehn Jahren auf die Weimarer Bühne; eine derartige Verzögerung erklärt sich nur zum Teil aus der Herstellungszeit von Kopien oder aus dem Repertoireangebot der tätigen Theatertruppen (dies traf vor allem für die Bellomosche zu).³ – Für einige ausgewählte italienische Komponisten zeigte Weimar in diesen beiden Dekaden eine herausragende Vorliebe (siehe hierzu im Anhang): Es waren Giovanni Paisiello mit seinen berühmten Werken *Il Barbiere di Siviglia*, *Nina ossia la pazza per amore*, *Il Re Teodoro in Venezia*, *Gli astrologi immaginari*, *La molinara* u. a., Giuseppe Sarti mit exemplarischen Operen serie, aber auch mit der Goldoni-Oper *Fra i due litiganti il terzo gode* (*Im Trüben ist gut fischen*), Domenico Cimarosa, in den Augen Goethes der neapolitanische Erfolgskomponist schlechthin, Pasquale Anfossi, Pietro Guglielmi, Ferdinando Bertoni, Johann Adolf Hasse und andere.

Angesichts der vielfältigen Rezeption italienischer Opern fällt neben der Präsenz einer relativ modernen und experimentierfreudigen Seria-Gestaltung (vor allem vermittelt durch Sartis Opern) in den 80er und 90er Jahren eine bemerkenswerte Vorliebe für das komische Genre bzw. für bestimmte Abschattierungen und Typisierungen der Gattung Buffa, wie die *Semiseria* auf; daneben ist auch das *Dramma eroicomico* vertreten.⁴

Die Opera buffa präsentierte sich keinesfalls homogen, sondern sie verkörperte ein vielfältiges Spektrum an Möglichkeiten, und in der Tat bildeten sich Klassifikationen heraus, wie *Commedia sentimentale*, *Intermezzo*, *Farsa*, *Farsetta* oder – wie es Ortrun Landmann formuliert⁵ – die *Azione comica per musica*, neben dem *Dramma giocoso* und der *Opera buffa*.⁶ Manche Werke tauchen unter bearbeitetem Gewande in mehreren dieser Genres auf,⁷ und so wirkt die Opera buffa mit ihren verschiedenen Facetten

³ Interessant ist dabei unter anderem die Tatsache, daß der Kurzlebigkeit einzelner Opernproduktionen an den „Exportorten“ (vor allem Venedig, Neapel und Wien) als bedingtes Gegengewicht eine gewisse Repertoirebildung entgegengesetzt wurde. Solches trägt letztlich retrospektive Züge, wie es für das 19. Jahrhundert zunehmend zum Tragen kam. Die Theatertruppen haben dabei maßgeblich zu einer Repertoirebildung älterer Stücke beigetragen, wie Klaus Hortschansky, *Theater- und Operntruppen*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 530 ff. anmerkt. Hinzu kommt, daß die speziell über Kopien vermittelte Verbreitung, die weitgehend unabhängig von Theatertruppen ablief, eine gewisse Verfestigung der Werke selbst bedingte, obgleich es durchaus noch zu Umarbeitungen kam. Solches läßt sich gut ablesen an der Duettgestaltung in Sartis *Im Trüben ist gut fischen*, oder auch im *Re Teodoro* von Paisiello, beide Ms. Weimar, Bestand DNT, heute: Thüringisches Landesmusikarchiv Weimar.

⁴ Dies betrifft allerdings noch viel mehr einige originär deutschsprachige Singspiele Wiener Provenienz. Diese Rezeption verweist auf ein interessantes Phänomen; ein Teilaspekt desselben konnte schon in meinem Aufsatz *Wieland: Tasso / Tassoni – Ariost / Boiardo oder Wielands Bedeutung für die Librettistik*, in: *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800* (Hrsg. Helen Geyer, Thomas Radecke), Köln u. a. 2003, S. 177–207 (*Schriftenreihe der Hochschule für Musik 3*) aufgezeigt werden.

⁵ Ortrun Landmann, *Intermezzo*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1036–1048.

⁶ Vgl. hierzu Pierluigi Petrobelli, *La musica in Italia nel Settecento. Alcune riflessioni*, in: *Analecta Musicologica* 32 (2002), S. 1–7.

⁷ Wie es für die *Nina* von Paisiello oder dessen *Barbiere* als *pars pro toto* gilt.

zunächst diametral entgegengesetzt zur scheinbar einheitlicher sich präsentierenden Opera seria.

Auffällig sind in Weimar besondere Vorlieben beispielsweise für Paisiello, der ab den 80er Jahren mit zahlreichen Buffe vertreten ist, allen voran mit *Il Re Teodoro* (in mehreren Exemplaren), *La molinara*, *Nina ossia la pazza per amore*, *Il Socrate immaginario*. Natürlich darf es nicht verwundern, den erfolgreichsten Opern wiederzubegegnen, dennoch lohnt es sich, nach weiteren Auswahlkriterien zu suchen.

Einige wenige Beispiele seien herausgegriffen:

Mit Paisiellos *Il Barbiere di Siviglia*, *Nina ossia la pazza per amore*, *I zingari in Fiera*, *Il Re Teodoro* wie mit *I litiganti* Sartis und mit Guglielmis *La bella pescatrice* wird eine Richtung vertreten, die sich durch einige Besonderheiten innerhalb der Buffa oder Semiseria auszeichnet. Diesen Werken ist in erster Linie ein bemerkliches Wort-Ton-Verhältnis gemeinsam. In der Terminologie der Arientypik des 18. Jahrhunderts ließe es sich grob als Parlante umschreiben. Es zeichnet sich durch eine relativ bewußte Negation virtuoser Demonstrationsmöglichkeiten aus, das heißt, daß im gewählten Vertonungsstil virtuose Abschnitte selten sind, in der Regel handelt es sich höchstens um kleine Fiorito-Figuren. Wenn Melismatik überhaupt vorgeschrieben ist, so ist sie meist nur an eine einzige, meist weibliche Rolle geknüpft.⁸ Statt in der Singstimme liegt eine dichte Fiorito-Umspielung im Orchester, das die virtuellen Momente in den Spielfiguren einbringt. Auch für eine virtuose Interpretationsfreiheit bleibt im Grunde ein nur spärlicher, auf Kadenzen beschränkter Spielraum, wie sich in Sartis *I litiganti* aber auch in Partituren Paisiellos beobachten läßt. Schließlich kommt noch ein anderer, bemerkenswerter Umstand hinzu: In den *Accompagnati* sind Umbrüche in einen an das Rousseau-Bendasche Melodrama erinnernden Stil zu finden, das heißt, es handelt sich um einen strengen und prägnanten Wechsel von prosahaft deklamiertem Text zu Obligato-Akkorden und Motiveinschüben des Orchesters. Ein solches kompositorisches Verfahren wird übrigens auch als ein typisches Stilkriterium der Farsa angesehen. Das hier beschriebene Stilphänomen bezieht sich hauptsächlich auf die Opern, die in den 80er und frühen 90er Jahren aufgeführt wurden.

In seinen zahlreichen Aufsätzen zu Paisiello machte sich Friedrich Lippmann immer wieder Gedanken über dessen stilistische Eigentümlichkeiten, vor allem in Konfrontation zu Mozart.⁹ Dabei versuchte er die „Italienität“ zu definieren, die die Satzstruktur maßgeblich prägt, da sie vor allen Dingen als ein ästhetisches Konzept zu verstehen ist, das letztlich in Rossinis Oeuvre zum Tragen kam, aber schon die Buffa-Kompositionen von Paisiello, Anfossi u. a. ausgezeichnet hat. Es handelt sich um eine „Italienität“, wie man sie im Werk Mozarts nicht antrifft. Lippmann meinte damit den weniger nervösen Satz der „Italiener“, der sich durch eine großflächige harmonisch-motivische Konzeption und einen offenbar bewußten Verzicht auf Möglichkeiten eines feinen und dichten harmonischen Nachspürens ausweise; eine solche Fattura verbindet Lippmann mit dem ästhetischen Begriff der „Serenità“. Diese mediterrane Größe der „Serenità“ findet sich

⁸ Es handelt sich dabei nicht um Rollen, die Corona Schröder darstellte.

⁹ Als Fazit seiner Beobachtungen kann zweifelsohne Friedrich Lippmanns umfassender und grundlegender Aufsatz *Paisiello und Mozart in der Opera buffa*, in: *Analecta Musicologica* 31 (1998), S. 117–202, gelten.

besonders im Werk Paisiellos und ist in fast allen italienischen Buffa-Opern anzutreffen, die in Weimar zu hören waren.

Als zweiten Aspekt untersuchte Lippmann beispielhaft die „Semplicità“¹⁰ als eine andersartige Konzeption des Wort-Ton-Verhältnisses. Die „Semplicità“, ein gerade in den Arien und Ensembleszenen prosodisch ausgerichtetes musikalisches „Recitare“, verknüpft mit zwar seltenen, aber bemerkenswerten Umbrüchen in den Buffo-Stil, war ganz offensichtlich ein entscheidendes Auswahlkriterium für die in Weimar gebotenen Opere buffe. Um sich diesem Phänomen anzunähern, könnte man mit Lippmann vier Arienkategorien festlegen:¹¹

- Die lieblich-kantable Arie, die der puren Schönheit ohne Expressivität huldigt (vor allem vertreten in *Nina, Barbiere, Re Teodoro*).
- Die volkstümlich tänzerische Arietta mit Tronche-Versendungen. Diese unterstreichen das Tänzerische, huldigen dem Serenadentopos, sind meist zweitaktig gegliedert; Paisiellos *Molinara* liefert hierfür herausragende Beispiele.
- Die Arie mit Parlando-Zügen; hier wird das buffoneske Parlieren auf einem oder ganz wenigen Tönen ausgekostet, in schneller bis rasender Deklamation, gekoppelt an schnelle Motivwechsel, wobei nicht die Kantabilität interessiert, sondern die rapide Wortwiederholung. Die musikalische Führung liegt ausschließlich im Orchester, und verwiesen sei – pars pro toto – auf den *Socrate immaginario*.
- Die Arie von Personen „di mezzo carattere“,¹² die sich vor allem mit einem schnellen Umbruch in das buffonesk-syllabische Plappern auszeichnet. Eine mehr der Seriaebeane verhaftete Stilistik kann nicht bewahrt werden, obgleich sie anfänglich als Maßstab zu gelten hat.

Daneben kommt mit der Nina eine Protagonistin auf die Bühne, die eine sentimentale Gebrochenheit verkörpert, was sich ebenfalls ausschließlich in der Art der Deklamation zeigt, ohne daß die „Semplicità“ zugunsten einer ausladenden Virtuosität aufgegeben werden müßte.¹³ Das Satzbild und die Melodieführung kennzeichnet eine deklamatorische Heterogenität, die zweifelsohne als Charakterisierung der Pazzia zu verstehen ist.

Fällt also zunächst einmal als Auswahlkriterium eine Vorliebe für Buffe auf, die der Ästhetik dieser „Semplicità“ huldigen, so bietet es sich an, darin natürlich den Willen einer bewußten ästhetischen Wahl zu vermuten.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befinden wir uns inmitten einer heftigen stilistischen Auseinandersetzung, die das Wort-Tonverhältnis betrifft und die nicht zuletzt von italienisch ausgerichteten Theoretikern vehement geführt wurde. Als führend können in diesem Zusammenhang die Schriften von Francesco Algarotti, Esteban Arteaga und später Giuseppe Carpani gelten. Algarottis Schrift *Saggio sopra l'opera in*

¹⁰ Friedrich Lippmann, „Il mio ben quando verra“. Paisiello creatore di una nuova semplicità, in: *Studi musicali* 19 (1990), S. 385–405.

¹¹ Lippmann, *Paisiello und Mozart* (wie Anm. 9), S. 163 ff.

¹² Die Problematik des „mezzo carattere“ bedarf durchaus noch einer eingehenden Studie und Klärung. Immerhin hat sich dieser Stil und Typus nicht erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgebildet; seine Wurzeln lassen sich vielmehr bis in die Frühzeit der Intermezzi zurückverfolgen, wie man beispielsweise an Hasses *La Contadina* eindrucksvoll studieren kann.

¹³ Hier sehe ich im Gegensatz zu Lippmann vielmehr eine bemerkliche Inhomogenität des Satzes, die natürlich mit der musikalischen Charakterisierung als „pazza“ zusammenhängt.

musica lag in Weimar sowohl in italienischer als auch in deutscher Ausgabe (*Versuch über die musikalische Opera*, 1769) vor.¹⁴ Sie fand namentlich bei Wieland einen maßgeblichen Rezipienten, nicht zuletzt in seinen Überlegungen zur neuen Konstituierung eines deutschen Singspiels.¹⁵ Zwei Jahrzehnte später, im Jahre 1789, übersetzte Johann Nicolaus Forkel Arteagas viel beachtete Schrift über die Geschichte der italienischen Oper *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (Bologna 1783, 2. Auflage Venedig 1785). Später wird sich auch Carpani in seinen Schriften über Haydn (*Le Haydine*, 1812) und Rossini (*Le Rossiniane*, 1824) immer wieder zum Verhältnis Wort-Musik-Deklamation äußern.

Um die in beiden genannten Schriften des 18. Jahrhunderts enthaltenen Hinweise zu Tendenzen eines offenbar sich im Wandel befindlichen Wort-Ton-Verhältnisses einzuordnen, sei als Diskussionsgrundlage eine Richtung von Buffa gewählt, die nicht auf Virtuosität und sängerische Brillanz setzt,¹⁶ und damit das Weimarer Repertoire repräsentiert, in dem Virtuosität für die hier diskutierten Jahre fast ausschließlich in Seriapartituren vertreten ist.

Um uns diesem Phänomen der Semplicità und vielleicht indirekt verknüpft auch der Italianità anzunähern, seien die wichtigsten Thesen referiert:

Wenn man davon ausgehe, daß die Oper eine Vereinigung von Poesie, Musik, Dekoration und Pantomime sei – so Algarotti 1762¹⁷ und in seiner Nachfolge Arteaga – so komme der Musik vor allem die Aufgabe zu, in Unterstützung der Poesie, bzw. in der Realisation des „inneren Bildes der Poesie“ hauptsächlich zu rühren, gegebenenfalls zu malen. So lesen wir bei Arteaga in Forkels Übersetzung:

„Die Musik rührt, wenn sie durch den Gesang die Interjectionen, Seufzer, Accente, Ausrufungen und die Biegungen der gewöhnlichen Rede nachahmt, und dadurch dieje-

¹⁴ Übersetzt von Rudolf Erich Raspe. Daneben erfreute sich der Dichter Metastasio gerade in Weimar einer hohen Wertschätzung. Dies lag nicht zuletzt an der grundsätzlichen Verehrung, die ihm Christoph Martin Wieland zuteil werden ließ. Doch Metastasios ästhetische Maximen bedeuteten zugleich die Unterordnung der Musik unter die Dichtung. Dies beeinträchtigte jedoch keinesfalls die Virtuosität, die in den metastasianischen Opere serie einen festen Platz hatte, wobei sie stets an gewisse Textstellen und Momente innerhalb des Ariensablaufs gebunden war. Wieland selbst hatte ein zwiespältiges Verhältnis zu den metastasianischen Opere, da sich seine Kritik an der Virtuosität entzündete, die keinesfalls mehr dem Wortausdruck diene.

¹⁵ Grundlegend sind vor allem die Schriften: *Über einige ältere deutsche Singspiele die den Nahmen Alceste führen*, 1773, in: Christoph Martin Wieland, *Sammtliche Werke, Sechs und Zwanzigster Band*, Leipzig 1796, S. 271–320; *Versuch über das Deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände*, in: ebd., S. 231–342; *Briefe an einen Freund über das Deutsche Singspiel*, in: Christoph Martin Wieland, *Gesammelte Schriften*, 1. Abt. Werke. Bd. 9 (Hrsg. Wilhelm Kurrelmeyer), Berlin 1931, S. 378–409. Siehe vor allem bezüglich des italienischen Einflusses auf Wieland meine Ausführungen in: *Wielands Konzeption eines deutschen Singspiels: zwischen Tradition und Modernität, am Beispiel der „Alceste“ in Anton Schweitzers Gewande*, Vortrag gehalten an der Akademie der Wissenschaften, Warschau, Mai 2003, Druck in Vorbereitung.

¹⁶ Diese Art virtuoser Buffe wird von Komponisten wie Baldassare Galuppi oder dem jungen Luigi Cherubini beispielhaft vertreten.

¹⁷ Relativ verhalten skizziert Algarotti diesen Gedanken, gleich am Beginn seines *Saggio sopra L'Opera in Musica*: „Niuna cosa nella formazione di essa [L'Opera in Musica] fu lasciata indietro, niuno ingrediente, niun mezzo, onde arrivar si potesse al proposto fine. E ben si può afferire, che quanto di piu attrattivo ha la Poesia, quanto la Musica, e la Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si collega nell'Opera felicemente insieme ad allettare i sentimenti, ad ammaliare il cuore, e fare un dolce inganno alla mente“ (Francesco Algarotti, *Saggio sopra L'Opera in Musica*, in: *Opere del conte Algarotti*, 2 Bde., Livorno 1762, S. 251–390, hier S. 257).

nigen Ideen erregt, welche Leidenschaften veranlaßt haben: oder auch, wenn sie die Biegungen, welche sich gewöhnlich in einer leidenschaftlichen Stimme finden, aufsam-melt, und in einem aneinander hängenden Gesange mit einander verbindet. Dieß ist das, was man eigentlich Melodie nennt. Endlich rührt sie, wenn durch harmonische Klänge, durch Takt, Bewegung und Melodie, unsere Nerven erschüttert werden, die nach sichern, obgleich unerklärlichen Gesetzen, Haß, Liebe, Zorn, Freude und Traurigkeit in uns erregen können. Die Musik malt, wenn sie durch geschickten Gebrauch der Instrumente, und des musikalischen Rhythmus, den körperlichen Klang solcher natürlichen Gegenstände nachahmt, welche fähig sind, auch dann auf unsern Geist zu wirken, wenn wir sie in der Natur gewahr werden. Von dieser Art ist der musikalische Ausdruck eines Schlachtengetümmels, oder des krachenden Donners. Ferner malt sie, wenn vermittelt der durch die Melodie erregten Empfindungen Bilder von solchen Gegenständen in uns erweckt werden, die ohne Klang, folglich keine Gegenstände der Musik sind.“¹⁸

Klänge, so Arteaga, könnten keine Idee, aber Empfindungen und Bilder erregen. Musik ziele einerseits auf das Herz – nicht auf den Verstand, die Ratio, wie die Poesie, – andererseits übertreffe sie die Kapazitäten der Poesie durch ihre Fähigkeit des Ausmalens, der Präzision der Empfindungen. So seien Simplizität und Schnelligkeit der Handlung vonnöten, wobei im neuen Stil der Simplizität, der auf Pergolesi zurückgeführt wird, die Wahrheit der Empfindung verwirklicht werde.¹⁹ Es müsse auf die Vereinigung der Prosodie der Sprache mit dem musikalischen Akzent Wert gelegt werden, so daß jedes Wort mit seinem spezifischen Silbenwert deutlich unterscheidbar ist.²⁰ Poesie und Musik verhalten sich zueinander wie Text und Kontext einer Rede; Musik sei daher nur als Erweiterung der Poesie zu verstehen.

In der übergeordneten Rolle der Poesie über die Musik sind sich Algarotti und Arteaga einig, Algarotti findet dafür den Vergleich zwischen Maler und Kolorist: „[il dramma] su cui il poeta ha disegnato il quadro, che ha da esser colorito di poi del maestro di musica. Il poeta dirige i ballerini, i macchinisti, i pittori, [...] il maggior effetto della Musica ne viene dallo esser ministra, e ausiliaria della poesia“.²¹

Der Musik wird – ganz in der Tradition Metastasio – eine dienende Rolle gegenüber der Dichtkunst zugeordnet. Auch bei Carpani findet sich eine entsprechende Passage: „La musica non può che spiegare a meglio dire avalorare l’espressione d’un affetto, servire all’espansione dell’anonima dominata da un dato sentimento, ma non è in lei, nè da lei il formare discorso, il trasmettere idee, sentenze, domande, risposte nè il dipingere co’ loro propri tratti le immagini. Essa non può fare che la parte del colorito nella pittura.“²²

¹⁸ Esteban Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten*, übersetzt und hrsg. von Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1789, Reprint Hildesheim und New York 1973, Bd. 1, S. 33 ff.

¹⁹ Ebd., Bd. 2, S. 17.

²⁰ Ebd., S. 29 ff.

²¹ Algarotti, *Saggio* (wie Anm. 17), S. 271.

²² Giuseppe Carpani, *Le Haydine*, Mailand 1812, Bd. 4, S. 74 ff. Auf dieser Linie liegt übrigens auch seine Kritik an Mozart, wenn er behauptet, daß dieser weder Galuppi, noch Paisiello, Piccinni, Anfossi, Cimarosa, Guglielmi, Sarti gleichkäme.

Das Wort und die Artikulation stehen im Vordergrund – vielleicht auch als Reaktion auf eine zu große Verunklung des Wortes durch die Virtuosität. Die entstehende ästhetische Konzeption des Wort-Ton-Verhältnisses kommt den Vorstellungen Goethes recht nahe.

Eine weiterer Gesichtspunkt ist direkt mit *Re Teodoro* verknüpft, dem ersten Werk Paisiellos nach seiner Rückkehr aus Rußland. Die Umstände der Entstehungsgeschichte liefern entscheidende Hinweise für mögliche Auswahlkriterien und einen ablesbaren ästhetischen Gestaltungswillen.²³

Nachdem Kaiser Joseph II. 1779/80 als Gast Katharinas II. in Mohilev die Paisiello-Opern *La finta amante* und *I filosofi immaginari* erlebt hatte, befahl er, alle für den Kaiserhof der Katharina entstandenen und zukünftigen Partituren Paisiellos durch den Grafen Ludwig Coblenz als Kopien nach Wien senden zu lassen. In Wien stand nach dem Tod des Hofkapellmeisters Florian Gassmann (1774) eine grundlegende Neuorganisation des Theaters an, eine Aufgabe, der sich Joseph II. mit Vehemenz und empfindlichen Neustrukturierungen widmete. 1781 wurde die Theatertruppe des Friedrich Ludwig Schröder verpflichtet, der zugleich ein gewichtiges Wort in der Theaterkommission hatte. Schröder selbst stammte aus Hamburg, also aus einer Tradition, welche die Ideen eines deutschen Nationaltheaters verfolgt hatte, und war geprägt von Lessings diesbezüglichen Vorstellungen.²⁴ Seine Truppe vertrat im Wiener Burgtheater ein deutschsprachiges Repertoire. Seit 1778 wurde das Singspiel gefördert, das allerdings einer markanten Verbesserung seines künstlerischen und sängerischen Niveaus bedurfte. Dies wurde durch die Verpflichtung italienischer Sänger und die sorgfältige Auswahl der Stücke erreicht. Joseph II., verhältnismäßig uninteressiert an der Opera seria, eröffnete 1783 die neue Spielzeit mit der Buffa Antonio Salieris *La scuola dei gelosi* (Text: Giovanni Bertati/Caterino Mazzola). Im gleichen Jahr kam der *Barbiere di Siviglia* von Paisiello auf die Bühne. Der Librettodruck weist dabei einen bemerkenswerten Kommentar auf, den ich in voller Länge zitieren möchte:

„Non v'è alcun che non sappia qual differenza passi tra il rappresentar una commedia recitando, e cantando. La necessità di parlare, di muoversi e di fare per certo modo ogni atteggiamento, e ogni gesto a legge di battuta, il rigore del tempo prescritto a ogni sillaba, e le difficoltà ed attenzione che con sé porta ed esige l'esatta esecuzione del canto, non lasciano spazio al cantore di far tutto quello che il comico attore può fare e lo costringono per così dire ad accennare in abbozzo le azioni. Non si meravigli però il cortese spettatore di questa Commedia se dagli attori italiani non è con tutte quelle grazie, e quei pregi di azione rappresentata che per propria lor confessione lo fu della valorosissima compagnia comica tedesca. Anche le scene che il traduttore italiano, fu obbligato di abbreviare per non esser troppo prolisso, tolgono in gran parte il fondo grazioso, e ridicolo di questa bella rappresentazione: a questo però può esser bastevole compenso la bellezza, ed eccellenza della musica, la suavità del canto, e l'infessio studio della

²³ In meinen Ausführungen stütze ich mich maßgeblich auf die Ergebnisse von Francesco Paolo Russo, *Paisiello e „L'Opera imperialregia“*. *Nota sulla genesi del „Il Re Teodoro a Venezia“*, Wien 1784, in: *Analecta Musicologica* 31 (1998), S. 203–234.

²⁴ Unter anderem hatte man hier 1773 Goethes *Götz von Berlichingen* auf die Bühne gebracht, darüber hinaus mindestens elf Werke Shakespeares.

compagnia nostra di renderli con la sua diligenza sempre più accetta a un gentilissimo pubblico, e tanto verso lei benemerito.“²⁵

Zunächst wird der Unterschied zwischen einem Sänger und einem Schauspieler thematisiert; dabei werden die schauspielerischen Fähigkeiten der italienischen „attori“ mit dem Spielvermögen der Schröderschen Truppe verglichen, die offenbar einen Maßstab setzte. Das, worauf man bei den Italienern an schauspielerischen Qualitäten verzichten müsse, werde durch die Schönheit der Musik aufgewogen.

Schon hier deutet sich ein Umstand an, der vor allem mit der Verpflichtung der Schröderschen Truppe und der Theaterpolitik Josephs II. zusammenhängt: Die Akzentuierung des Darstellerischen und der Rezitation. Dies hat auch für das Musiktheater seine Gültigkeit. In der Tat liefert der *Re Teodoro*, der unter besonderem Schutz Josephs II. und allen Intrigen zum Trotz am 23. August 1784 eine glänzende Aufführung erfuhr, ein beredtes Zeugnis für die neue, auch die Oper betreffende Kulturpolitik des Wiener Kaiserhofes, der jene Operne buffe bevorzugte, die an der Rezitation geschult waren.

Zugleich legte man höchsten Wert auf das Schauspielerische. Joseph II. schreibt in einem Brief an den Conte Rosenberg (vom 14. August 1783) anlässlich einer Aufführung des *Barbieri* „[...]ils s'en sont tirés pour l'action en verité au delà de l'esperance, surtout Benucci, qui dans certains moments a copié et presque frisé Schröder.“²⁶ Wieder erscheint als Maßstab das Sprechtheater, und der Primo Uomo Benucci wird mit Schröder verglichen. Francesco Benucci, bekannt aus dem *Barbieri*, hatte im *Re Teodoro* eine maßgebliche Rolle inne und galt als Äquivalent Schröders. Auf der Opernbühne (Buffa) vertrat er ein neues Modell des musikalischen Rezitierens, das die typologische Darstellungsweise aus dem Erbe der Commedia dell'arte zunehmend in den Hintergrund drängte und durch eine interpretierende Darstellung der Rolle ersetzte. Die Deklamation soll mit Würde, Expression, Verständlichkeit und Sorgfalt erfolgen. Francesco Benucci galt als einer der größten Sänger-Schauspieler seiner Zeit, vergleichbar mit Gaetano Guadagni, dem Darsteller des Gluckschen Orfeo, der sich seinerseits an einem großen englischen Vorbild, nämlich David Garrick, orientierte. Garrick war für seine innovative Bühnenpräsenz berühmt, und Charles Burney lobte ihn als unübertroffen: „as an actor he had no equal on any stage in Europe“, als elegante Erscheinung, intelligent, schön und würdevoll mit „attitudes and gestures“, „full of grace and propriety“ und „his manner of singing was perfectly delicate, polished and refined, his voice seemed, at first, to disappoint every hearer.“²⁷ Mit Garrick, Guadagni und schließlich Benucci begegnen wir den Schlüsselfiguren eines neuartigen Sänger-Schauspielers, der die Opera Buffa bzw. das *Dramma giocoso* bereicherte.

Von den Sängern wurden also neue schauspielerische Talente verlangt, sie sollten die prosodische Art des Recitare beherrschen. Außerdem erwartete man eine interpretierende Interaktion auf der Bühne. Die Sänger sollten sich wie Schauspieler bewegen und

²⁵ Vgl. Russo, *Paisiello e L'Opera „imperialregia“* (wie Anm. 23), S. 213 f.

²⁶ Ebd., S. 221.

²⁷ Charles Burney, *A General History of Music*, London 1789, Bd. IV, S. 495.

gleichzeitig das Publikum rühren,²⁸ wobei überwiegend mimische Qualitäten gefragt waren, wie schon Hermann Abert bemerkte.²⁹

Betrachtet man das Weimarer Repertoire der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts, so fallen Werke auf, welche der Gruppe der sentimentalischen Dramen bzw. der Farsa zuzuordnen sind. Mit *Nina ossia la pazza per amore*, der Geschichte jener vermeintlich Wahnsinnigen auf der Bühne, die (in Nachfolge des Richardson-Romans *Pamela*) zur einst von Piccini kreierten Typologie der rührenden Stücke gehört, feiert ein weiteres Werk Paisiellos Erfolge.

Wie alle Opern jenes Repertoires zeichnet sich auch *Nina* durch eine Parlando-Ästhetik aus. Interessanterweise war Celeste Coltellini, die erste *Nina*-Darstellerin,³⁰ vor allem ihrer schauspielerischen Qualitäten wegen berühmt. Sie verkörperte die Richtung einer „nuova semplicità“, deren Hauptaugenmerk auf der Expression durch die Stimme lag. Wegen ihrer „semplicità di stile“, der „melodie piene di soavità, naturalezza, grazia, morbidezza romantica“ wurde sie bewundert, und mit diesen Vorzügen ausgestattet, vertrat sie die Rolle der Armen, Unschuldigen und Naiven:

„Celeste Coltellini fu certamente l'attrice più naturale, ingegnosa e perfetta che si possa desiderare. Oltre essere un'abilissima attrice, cantava con purità di stile e d'espressione; fu scolaria del celebre Mancini e, sebbene la sua voce non fosse agile né avesse molta estensione, pure il suo sapere e giudizio supplivano alle qualità che la natura non le aveva donato. [...] nella *Nina* poi mi fu detto ch'era sublime, che faceva piangere e che toglieva quasi il respiro a chi l'ascoltava e vedeva [...]“.³¹

Natürlich war *Nina* ein Triumph in Wien, entsprach sie doch vollkommen den Vorstellungen Josephs II. hinsichtlich der Opera buffa. Von dort aus eroberte sie, wie viele andere Opern und Singspiele, auch die Weimarer Bühne.³² Wien und Weimar bevorzugten bestimmte Komponisten, wie Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Martin y Soler, Domenico Cimarosa, Pietro Guglielmi, Giuseppe Sarti und Pasquale Anfossi. Daraus deutet sich möglicherweise eine vergleichbare Theaterpolitik beider Residenzen an. In Weimar waren allerdings vielfach Werke zu sehen, die auch als Farsa klassifiziert werden. Farse konnten zweiaktig sein, und sie weisen, wie z. B. *Nina*, eine Eigenschaft auf, die ungewöhnlich für eine Opera buffa ist: Die Dialoge wurden gesprochen. Die Farsatradition wurde vor allem in Venedigs Opernhäusern gepflegt, insbesondere am Teatro di San Cassiano. Sie entstand in Anlehnung an die französische Opéra comique. Seit den 1770er Jahren fanden sich in Venedig „farse per musica ad uso francese con arie in musica“. Ausgerechnet Cimarosa, Paisiello und Guglielmi sind die führenden Vertreter dieses Typs komischen Musiktheaters, und zwar mit jenen Werken, die alle in Weimar aufgeführt wurden: *Nina*, *Barbiere*, *Finta Zingara*, *Socrate immaginario*, *Molinara* u. a.

²⁸ Vgl. Petrobelli, *La musica in Italia* (wie Anm. 6).

²⁹ Hermann Abert, *Paisiello's Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 402–421, besonders S. 404 ff.

³⁰ Daniel Brandenburg, *Paisiello und die Farsa*, in: *Analecta Musicologica* 31 (1998), S. 235–258, rechnet diese Oper zu den Farse.

³¹ Giacomo Gotifredo Ferrari, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari di Rovereto*, London 1830, nach: Brandenburg, *Paisiello und die Farsa* (wie Anm. 30), S. 252.

³² Darauf habe ich schon anlässlich der Untersuchung zu der Bedeutung der Wielandschen Dichtungen für die Librettistik hingewiesen, in: *Wieland: Tasso* (wie Anm. 4).

Hauptsächlich das Deklamatorische bestimmte also die Auswahlkriterien der Werke für die Nicht-Seria-Opern. Dies gilt zumindest für die ersten Jahre nach der Ankunft der Bellomoschen Truppe. Die Ästhetik, die sich an einer neuen Konzeption des musikalischen Recitare und der schauspielerischen Darstellung orientierte, zog zugleich ein entsprechendes Buffa-Repertoire nach sich. Es ist ein Repertoire, das teilweise grundsätzlich den gesprochenen Dialog vorsieht, selbst für Werke italienischer Provenienz, da ihnen die Farsa zugrunde lag. Zudem kam zweifelsohne den Weimarer Akteuren der dominante Parlandostil entgegen, der hinsichtlich der Buffa keinesfalls auf Virtuosität setzte. Erst relativ spät spielte man beispielsweise Anfossis Buffe (*Il geloso al cemento*), die virtuoser sind. Parallel dazu wurde die Seria – vielleicht nur virtuell – akzeptiert, die einen wesentlich höheren Virtuositätsanspruch einforderte. In den „ersten“ Buffe in Weimar wurde dem Orchester eine den Text kommentierende und darstellende Rolle zugewiesen, dem Sänger oblag ein klares Agieren. Kurz, das Wort, welches die Komposition zu leiten hatte, besaß Prävalenz, bestimmte den Stil der „Semplicità“, des Parlare und der neuen Deklamations-Ästhetik.³³ Eine solche operntheaterpolitische Ausrichtung war in dieser expliziten Stringenz tatsächlich am Hoftheater Josephs II. verbreitet und beweist darin vielleicht auch den Ehrgeiz (oder Anspruch?) der kleinen Residenz Weimar.

Italienische Oper in Weimar – Repertoireskizze Buffa (bis ca. 1800)³⁴

Komponist ³⁵	Titel ³⁶	Aufführungen in Weimar ³⁷	Jahr der Uraufführung
Agricola, Johann	<i>Il Filosofo in amore</i> Intermezzo		1750
Anfossi, Pasquale (Vulpius)	<i>La Maga Circe</i> Farsetta	1794 (?)–1795	1788
Anfossi, Pasquale	<i>Il geloso in cemento</i> <i>La vedova galante</i> <i>La vedova scaltra</i> <i>Eifersucht auf Probe</i>	1784–1792	1774, Wien
Cimarsosa, Domenico Vulpius/Goethe	<i>Il matrimonio segreto</i> <i>Die heimliche Heirat</i>	1796 (?)–1816	1792, Wien

³³ Dies ist übrigens entgegengerichtet zur Wieland-Schweitzerischen *Alceste*.

³⁴ Eine vollständige Datenbank zur Oper und Schauspielmusik der Goethezeit in Weimar wird vom dortigen Sonderforschungsbereich: *Weimar-Jena um 1800* vorbereitet.

³⁵ Es werden – soweit bekannt – die Übersetzer angegeben.

³⁶ Übersetzungstitel werden synonym angegeben.

³⁷ Es handelt sich um die vorläufig gesicherten bzw. angenäherten Aufführungsjahre.

Cimarosa, Domenico	<i>L'Impressario in angustie</i>	1791–1810	1786
Goethe	<i>Das theatralische Abenteuer</i> Farsa		
(Elmenreich)	<i>Der Kapellmeister (?)</i>	1800, 1811	
Cimarosa, Domenico	<i>La ballerina amante</i> <i>L'amante ridicolo</i>		1782
Cimarosa, Domenico	<i>L'Italiana in Londra</i>		1779
Cimarosa, Domenico	<i>Le trame deluse ossia</i> <i>Die vereitelten Ränke</i> <i>I raggiri scoperti (?)</i>	1794–1809	1786
Cimarosa, Domenico	<i>Il marito disperato</i> <i>Il marito geloso</i> <i>Die bestrafte Eifersucht</i> <i>L'amante disperato</i>	1798–1807	1785
Guglielmi, Pietro A. Einsiedel	<i>La bella pescatrice</i> <i>Die schöne Fischerin</i>	1792–?	1789
Guglielmi, Pietro A.	<i>La donna scaltra</i> Intermezzo		1765 (?)
Haydn, Joseph	<i>La vera costanza</i>		1778/79/85
Martin y Soler	<i>Le nozze de' contadini spagnuoli</i> <i>Die Brautwahl</i>	?	1795
Martin y Soler	<i>Una cosa rara ossia:</i> <i>Bellezza ed onesta</i> <i>Lilla oder Schönheit und Tugend</i>	1791 (?)–1813	1786, Wien
Martin y Soler	<i>La capricciosa corrotta</i> <i>La scuola dei maritati</i> <i>Gli sposi in contrasto</i> <i>Die Eigensinnige</i>	1799	1795
Martin y Soler	<i>L'arbore di Diana</i> <i>Der Baum der Diana</i>	1793, 1807	1787, Wien
Paisiello, Giovanni	<i>Gli astrologi immaginari</i> <i>Die eingebildeten Philosophen</i>	1784–1810	1779

Paisiello, Giovanni Einsiedel-Goethe	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> <i>Der Barbier von Sevilla</i>	1784–1812	1782
Paisiello, Giovanni	<i>Nina ossia la pazza per amore</i>	1789 (?)	1789
Paisiello, Giovanni	<i>I zingari in Fiera</i> <i>Die Zigeuner</i>	1791	1789
Paisiello, Giovanni	<i>La cifra</i> <i>Die Ziffer</i>	1790–99 (?)	
Paisiello, Giovanni	<i>Il Re Teodoro in Venezia</i> <i>König Theodor</i>	1794	1784
Paisiello, Giovanni	<i>La molinara</i> <i>L'amor contrasto</i> <i>Die Müllerin</i>	1797–1816	1789
Paisiello, Giovanni	<i>I giochi d'Agrigento</i>		1792
Paisiello, Giovanni	<i>Socrate immaginario</i>		1775
Paisiello, Giovanni	<i>Der Schuster</i> Intermezzo	1800	
Pergolesi, Giovanni B.	<i>La serva padrona</i> <i>La Servante Maitresse</i> (frz.)		1738
Piccinni, Nicola V.	<i>Il Barrone Torreforte</i> Intermezzo		1765
Sacchini, Antonio	<i>Il finto pazzo</i> Intermezzo		1765
Salieri, Antonio	<i>La cifra</i> <i>Das Kästchen mit der Chiffre</i>	1793–1803	1789, Wien
Sarti, Giuseppe	<i>Gli amanti consolati</i>		1784
Sarti, Giuseppe	<i>I pretendenti delusi</i> <i>Fra i due litiganti il terzo gode</i> <i>Im Trüben ist gut fischen</i>	1793–1796	1782