

Dörte Schmidt (Berlin)

Metastasios *Artaserse*, die Literarizität der Oper und die Bedingungen von Repertoires¹

Will man im Zusammenhang mit Oper im 18. Jahrhundert überhaupt von Repertoire sprechen, wird man den Blick zunächst auf Frankreich und vor allem Paris richten. Hier wurde seit dem späten 17. Jahrhundert systematisch die Entwicklung eines auf kanonisierten Werktexten beruhenden Spielplans betrieben:² Lullys und Quinaults Opern waren etwa 100 Jahre lang auf der Bühne der Opéra präsent, erlebten zahlreiche Wiederaufnahmen und – so könnte man mit heutigen Begriffen sagen – Neuinszenierungen, Veränderungen in der Aufführungsfassung, die als solche auch wahrgenommen, mit den vorangehenden verglichen und auch in den Feuilletons kommentiert wurden. Neuvertonungen von Libretti gab es kaum und wenn, dann im unmittelbaren Reflex auf die bereits vorhandene – und ggf. sogar auf der Bühne präsent – Komposition (also in Bezug auf einen vom Publikum auch mitgedachten und nachvollzogenen musikalischen Subtext). Eine der zentralen Voraussetzungen für die hier wirksam werdende Kanonisierung der Werke Lullys ist deren direkt mit der Uraufführung, d.h. bereits zu Lebzeiten des Komponisten, systematisch betriebene Literarisierung der Partituren durch Drucke im Rahmen einer an den Publikationsstrategien der literarischen Klassiker geschulten, vom König privilegierten Werkausgabe, die repräsentative Partiturdrukke herausbrachte, aber auch durch für die weitere Verbreitung gedachte, weniger aufwändige und leichter überschaubare sogenannte *partitions réduites* flankiert wurde.³ Quinaults Libretti wurden in den jeweiligen Aufführungsfassungen gedruckt, eine veritable Werkausgabe zu dessen Lebzeiten allerdings brachte man nicht heraus, die erste Ausgabe erschien erst 1715.⁴ Bemerkenswerterweise lässt sich jedenfalls in Frankreich auch für die Oper mit ihrer Institutionalisierung im Akademien-System der für die Dichtung beschriebene Prozess von der Literarisierung als Einschreibung in den Kanon der (institutionalisierten) Gelehrsamkeit gleichsam nach dem Vorbild der Literaturdefinition des Abbé Girard verstehen.⁵ Der Wandel „von der Bezeichnung einer Qua-

-
- 1 Dieser Text geht auf ein Referat der Verfasserin auf einer Tagung des Da Ponte Instituts, Wien, zu Metastasio im Jahr 2007 zurück und wurde für die Druckfassung erweitert und überarbeitet.
 - 2 In gewisser Weise liefert der sechzehnbändige *Recueil général des opéra, représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement*, den Christophe Ballard zwischen 1703 und 1745 herausbrachte, eine Art Kompendium dieses Spielplans.
 - 3 Literarisierung meint hier zunächst die Kodifizierung eines (in der Regel autorgebundenen) Textes durch die Schriftform und deren Verbreitung. In unserem Fall, der Oper, kann sich dies sowohl auf den Wort- als auf den Noten-Text beziehen und muss unterschieden werden von Verschriftlichungen aus pragmatischen Gründen (z. B. zur Koordination einer Aufführung etc.). Nicht automatisch, das gilt es aus der heutigen Perspektive eigens zu bedenken, dient ein solchermaßen kodifizierter Text als Aufführungsvorschrift. Vielmehr stellt er Aufführungen häufig eine eigenständige literarisierte Kommunikationsform zur Seite.
 - 4 *Le Théâtre de Monsieur Quinault. Contenant ses Tragédies, Comédies et Opéra*, 5 Bde., Paris 1715.
 - 5 „La littérature désigne simplement les connoissances qu'on acquiert par les études du Collège.“ Gabriel Giraud, *Synonymes françaises: leurs différents significations, et choix qu'il en faut faire; pour parler avec justesse*, Amsterdam 1742 (zuerst Paris 1736), S. 137.

lität, einer Kondition (Gelehrsamkeit) zu der des Resultats einer Tätigkeit“, der sich für den Literatur-Begriff im Laufe des 18. Jahrhunderts beobachten lässt, spielt offensichtlich (und in den unterschiedlichsten Überlagerungen der Bedeutungen) auch für die Literarisierungsstrategien im Bereich der Oper eine Rolle. Erst nach und nach allerdings wird die sich darin begründete Ausrichtung der Perspektive auf die Werktexte ebenso fest wie wirkungsmächtig an den modernen, autonomieästhetischen Kunstanspruch gebunden, der am Ende die Kriterien der Herstellung wie der Beurteilung solcher Texte verändern wird – für die Oper wird diese Verbindung erst viel später greifen, kann aber durch undifferenzierte Rückprojektionen regelmäßig zu Missverständnissen führen.⁶

Wenn Jean Nattier, der Hofmaler Ludwigs XV., die Prinzessin von Talmond in einem vermutlich 1741 entstandenen Portrait in der Pose der *femme savante* zeigt, sie nicht in einem Buch, sondern in einer Partitur von Lullys *Armide* lesen lässt, spielt er eben mit der beschriebenen Parallele zwischen Literatur und Oper.⁷ [Abb. 1] Denn auf der Literarisierung der Oper beruht das kommunikative Setting des Gemäldes in mehrfacher Weise: Es erfordert Lesefähigkeit sowohl im Sprachlichen wie im Musikalischen. So kann man auf einer Seite Musik und Text entziffern, auf der anderen allein die Musik erkennen und die im Text jener Stelle versteckte Huldigung nur verstehen, wenn man des Notenlesens mächtig ist und die Passage so identifizieren kann. Überdies hat der Maler auch das Publikationsmedium angedeutet: Erkennbar ist, dass es sich um eine der sogenannten *partitions réduites* handelt, einen Partiturauszug für den Hausgebrauch könnte man sagen, also nicht die teure Repräsentationsedition der Lully'schen Werke, sondern einen jener Drucke, die die Verbreitung der Komposition in privaten Bibliotheken trugen. Die Literarizität von Oper betrifft hier ganz offensichtlich nicht in erster Linie das Libretto, sondern vor allem die Musik – die substantiell zum kodifizierten „Text“ gehört und über das Medium des Druckes festgeschrieben und verbreitet wird. Eine Situation, die wir rückblickend oft als Selbstverständlichkeit gleichsam übersehen (und die häufig mit den Bedingungen des an der absoluten Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts entwickelten Werkbegriffs verwechselt wird).

Die italienische, speziell die metastasianische Oper scheint auf den ersten Blick ein Gegenkonzept hierzu zu liefern: Anders als in Frankreich ging man in der italienisch geprägten Theaterwelt nicht in der uns heute so vertraut erscheinenden Weise von einer gleichberechtigten Libretto und Musik betreffenden Literarizität der Oper aus, sondern – wie es etwa Reinhard Wiesend formuliert hat – eher von einem „lockere[n] Verbund von Text und Musik“, d. h. dass Musik und Text hier keine „werkhafte“ Verbindung eingehen.⁸ Die Musik ist, wie nicht nur Wiesend zu Recht immer wieder betont, Teil der Inszenierung.⁹ Li-

6 Vgl. hierzu die Zusammenfassung der historischen Debatten bei Rainer Rosenberg, „Literarisch/Literatur“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Bark u. a., Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 665–693, hierzu vor allem den Abschnitt „Ausdifferenzierung eines kunstzentrierten Literaturbegriffs“, S. 668–678, Zitat S. 668.

7 Detaillierter zu diesem Bild und zur zentralen Bedeutung der sich darin spiegelnden Literarizität für die französisch geprägte Oper im 18. Jahrhunderts siehe auch: Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart/Weimar 2001, vor allem die Einleitung, S. 1–24.

8 Reinhard Wiesend, „Die Poesie ist von dem berühmten Abt Herrn Peter Metastasio. Zur Metastasio-Rezeption in Deutschland um 1750“, in: *Händel-Jb* 46 (1999), S. 135–142, hier S. 135.

9 Siehe u. a. die Zusammenfassung der Diskussion bei Wiesend, „Zur Edierbarkeit italienischer Opern des 18. Jahrhunderts“, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel u. a. 1998, Bd. 1, S. 271–274, hier vor allem S. 273.



Abb. 1: Jean Marc Nattier (1685-1766), Bildnis der Prinzessin von Talmond (1741), Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz

dramma, steht überdies für die Bedeutung der frühen Werke für die Präsenz wie die Kanonisierung des metastasianischen Theaters im Europa des 18. Jahrhunderts.

I. Literarizität und Aufführung

Als eine Art extreme Konsequenz aus der Spezifik der metastasianischen *drammi* mag man den völligen Wegfall des Textes in der Aufführung in den zahlreichen Ballett-Fassungen des späten 18. Jahrhunderts verstehen: Die *ballets d'action* beruhen, wie Bruce Alan Brown hervorgehoben hat, in der Regel auf Stoffen des literarischen Kanons, der klassischen Mythologie, des Sprechtheaters. In diesem Sinne stellt Gaspare Angiolini Metastasio 1773 in einem Grundsatztext zur Frage der „Komposition“ von Balletten ganz ausdrücklich in eine Reihe mit Voltaire und Racine.¹⁰ Überblickt man die von Brown und Teresa M. Gialdroni¹¹ zusammengetragenen Ballettfassungen, so kann man sehen, dass drei der frühen *drammi* zu den besonders oft verwendeten Vorlagen gehören: *Didone abbandonata* (1724) zwölfmal, *Alessandro nell'Indie* (1729) siebenmal, und *Artaserse* immerhin noch drei-, mög-

10 „[...] fondata sulla supposizione, che più degli altri sieno conosciuti. Ora chi è più conosciuto ai nostri giorni d'un Metastasio, d'un Voltaire, d'un Racine, e di tutti quelli, che fanno l'ornamento de' nostri Teatri?“, in: Gaspare Angiolini, *Avviso del Compositore de' Balli* (unpaginiert) in Textbuch zu: Guglielmi, *La pazzie d'Orlando*, Mailand 1773, zit. nach Bruce Alan Brown, „Metastasio und das Ballett“, in: *Händel-Jb* 45 (1999), S. 37–63, hier S. 41.

11 Teresa M. Gialdroni, „Sogetti metastasiani nel ballo pantomimo tra sette e ottocento“, in: *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel settecento*, hrsg. von Elena Sala di Felice und Rossana Maria Cairà Lumetti, Rom 2001, S. 569–607.

terarisch kanonisiert war in der metastasianischen Oper das Libretto – und zwar ebenfalls nach dem Vorbild der Literarisierungsstrategien des klassischen Sprechtheaters (nämlich über Werkausgaben, die als eigene Ebene neben den Aufführungen bestehen). Was solche Literarisierung allerdings im italienisch geprägten Opernbetrieb bedeuteten konnte, soll im Folgenden am Beispiel von Metastasio wohl beliebtestem Libretto *Artaserse* in einigen Punkten überlegt werden. Gerade dieses Stück eignet sich dafür in mehrfacher Hinsicht: nicht nur wegen der auffällig hohen Zahl der Neuvertonungen, sondern auch, weil manche dieser Vertonungen – darunter bezeichnenderweise gleich die ersten beiden von Vinci und Hasse – eine besondere „Festigkeit“ ihrer musikalischen Texte entwickelt haben und sich durchaus nicht in einmaligen Aufführungsfassungen erschöpften. *Artaserse*, als vor Metastasio Zeit als Wiener Hofdichter entstandenes

licherweise sogar viermal.¹² Und ein Blick in die Librettodrucke zu den *Artaserse*-Balletten bestätigt die von Angiolini angenommene Bedingung literarischer „Klassizität“ auch für *Artaserse*: Sowohl für die Choreographie von Charles Le Picq 1779 wie auch für die von Raimondo Fianza 1797 haben es die Autoren des Aufführungsprogramms unter Verweis auf die literarische Stellung Metastasio für überflüssig erklärt, auch nur die Handlung mitzuteilen, während dem Druck zu Cianfanellis Ballet 1796 ein *Argomento* beigegeben ist, das zeigt, wie das „unnachahmliche Drama“ Metastasio, das Norm und Leitfaden geliefert habe („gli ha servito di norma e di guida“), reduziert und zugunsten der Wahrfähigkeit des Ausdrucks zugespitzt wird – hier setzte man sich also ausdrücklich zur Vorlage ins Verhältnis.¹³

Dass alle diese Stücke in Italien herauskamen, wo *Artaserse* zu dieser Zeit – anders als in den übrigen Regionen Europas – durchaus noch auf den Spielplänen präsent war, muss man zum Anlass nehmen, Bezüge nicht nur auf ein in Drucken literarisiertes, sondern auch auf ein Theater-Repertoire zu suchen. So ist *Artaserse* als Oper etwa in Venedig 1785 mit der Musik von Ferdinando Bertoni auf die Bühne gekommen und 1788 wiederaufgenommen worden, in Neapel liegt die Ballettfassung von 1779 zwischen den Operaufführungen von 1774 mit Musik von Mysliveček und 1783 mit einer von Felice Lessandri, in Florenz gab es zuletzt 1792 eine Aufführung der Oper als *Pasticcio*, also vier Jahre vor dem Ballett, und in Genua drei Jahre vorher, nämlich 1794 (der Komponist ist unbekannt, zuvor spielte man dort Bertonis Musik, wie auch in Venedig).¹⁴

Gleichwohl gründen gerade die Ballette letztlich auf einer gelungenen Literarisierung der *drammi*, die Ergebnis einer gezielten und sehr ausdifferenzierten Inszenierung der Texte durch Drucke ist. Diese Ballette lassen sich wohl kaum als „Vertanen“ einer Komposition des Textes selbst verstehen, sondern müssen sich über eine Art poetische Bezugnahme mit der Dichtung verbinden. Solches ist wohl nur auf der Grundlage einer eigenständigen *literarischen* Existenz des Textes in der Wahrnehmung des Publikums zu erreichen. Auf dieser Ebene zeigt sich, dass und wie die Vorbildfunktion Frankreichs für das „metastasioische Theaterprojekt“ über die immer hervorgehobene dramaturgische und stoffliche Bedeutung

12 Brown nennt zusätzlich zu den auch bei Gialdroni nach Sartori recherchierten Balletten noch: *Artaserse Mnemone Re di Persia*, Choreographie/Musik: Ricciardi/Capuzzi, Venedig/ S. Samuele, UA Herbst 1787.

13 *Artaserse*, Choreographie: Antonio Cianfanelli, Florenz/Pergola, UA Herbst 1796, *Argomento* in: *Zenobia in Palmira* (Druck mit *Argomento* zum ballo *Artaserse*: Florenz: Stamperia Albizziniana 1796; vgl. Sartori 25360), Vorwort zit. nach Gialdroni, S. 589. Vgl. dagegen: *Artaserse*, Choreographie: Charles Le Picq, Neapel/San Carlo, UA 13.8.1779, in: *Creso in Media e Demetrio* (Librettodruck mit Bemerkungen zum ballo, Napoli: Vincenzo Flauto 1779; vgl. Sartori 6911 u. 7442): „Non v'è Persona amante di Teatri, a cui noto non sia il Dramma intitolato l'Artaserse del celebre Metastasio Poeta Cesareo. E siccome non vi si è aggiunto se non se quello, che maggiormente interessar potesse l'azion Pantomima; quindi è, che non si è creduto necessario, di riferir l'argomento.“ S. 16 (zit. nach Gialdroni, S. 572, Anm. 7).

Artaserse, Choreographie/Musik: Raimondo Fianza/Francesco Gnecco, Genua/S. Agostino, UA Frühjahr 1797, in: *La Lodoiska* (Librettodruck mit Bemerkungen zum Ballo Genova: Stamperia Gesiniana 1797, vgl. Sartori 14398): „L'Artaserse dell'immortale Metastasio, di cui il presente Ballo porta il titolo, e segue la traccia, è sì noto al Mondo, che stimo inutile, illuminatissimo Pubblico, il presentarvene il Programma“, S. 29 f. (zit. nach Gialdroni, S. 572 f., Anm. 8).

14 Siehe hierzu die verdienstvolle Übersicht von Reinhart Meyer, „Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasio“, in: *Pietro Metastasio – Uomo Universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, hrsg. von Andrea Sommermathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien 2000, S. 311–352.

französischer Vorlagen hinausreicht: Sie betrifft auch die literarische Inszenierung eines Theater-Repertoires in Augenhöhe mit den Klassikern des französischen Sprechtheaters und zwar durchaus mit eigenständigem Anspruch auf Kanonisierung und Klassizität. Das metastasianische Theater erweist sich aus europäischer Perspektive weniger als Komplement oder gar Vorstufe, sondern eher als spezifische Spielart der in Frankreich etablierten Idee der literarischen Kanonisierung von musikalischem Theater. Anders als in Frankreich allerdings war hier die literarische Situierung nicht unmittelbar mit höfischer Repräsentation verbunden: Metastasio repräsentierte in seinen Werkausgaben als Hof-Dichter nicht vor allem den Habsburger Hof, er präsentierte *sich* als Dichter, wofür, wie Reinhard Strohm zu Recht betont, auch die Titel der Werkausgaben sprechen. Deshalb wohl beförderte er die Publikation von Werkausgaben zwar von Wien aus, aber nicht *in* Wien (was ja durchaus denkbar gewesen wäre, etwa bei Trattner oder Ghelen): Es erschienen italienische Ausgaben in Italien, französische Übersetzungen in Frankreich (darunter eine mit dem fingierten Druckort Wien¹⁵) und italienische Ausgaben in Frankreich (etwa die berühmte von Calzabigi).¹⁶ Sie lieferten die Grundlage für die – nicht zuletzt durch das Fehlen einer italienischen – so prominente französische Metastasio-Diskussion, die die Stücke vor allem als Tragödien rezipierte.¹⁷

Der erste Band einer Werkausgabe kam bereits 1733 (und danach in zahlreichen revidierten und korrigierten Wiederauflagen) bei Bettinelli in Venedig heraus: Er wurde, wie auch alle ersten Bände der folgenden Werkausgaben, mit *Artaserse* eröffnet, dem zu dieser Zeit wohl erfolgreichsten Stück (Reinhart Meyer weist bis 1733 bereits 19 Aufführungen nach, darunter auch schon nicht italienische Theater wie Brunn, Breslau und Olmütz, in Wien war zumindest eine Aufführung geplant, die allerdings dann nicht stattfand).¹⁸ Nicht nur ihres unmittelbaren Erfolges auf der Bühne wegen spielen die frühen italienischen Stücke in den Ausgaben eine wichtige Rolle. An ihnen kann Metastasio in besonderem Maße die Bedingungen postulieren, unter denen seine *drammi* von Theater zu Theater, von Vertonung zu Vertonung wandern können: Alle „ Fassungen “ erweisen sich vor diesem Hintergrund letztlich als theatralische „ Lesarten “ seines Textes, ohne dass sie die Forderung nach „ Neuheit “ am jeweiligen Aufführungsort missachten müssten. Anders allerdings als in Frankreich konkurrieren diese Dramen, wie Silke Leopold ausdrücklich hervorhebt,¹⁹ nicht mit denen eines auf der Bühne präsenten klassischen Sprechtheaters, sondern sie treten gleichsam an ihre Stelle – und finden 1790 in einem Auswahlband schließlich den Weg in eine Buchreihe, die unter dem Titel *Parnaso Italiano* die „ Poeti Classici Italiani “

15 *Tragédies-opéra de l'abbé Metastasio. Traduites en François. Par M...* [César-Pierre Richelet], 12 Bde., Wien [recte: Paris] 1751–61. Zum fingierten Druckort siehe François Karro, „De la Querelle des Bouffons à la Réforme de Gluck. Les Lettres du Comte Giacomo Durazzo à Charles Simon Favart conservées à la Bibliothèque de l'Opéra“, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 38 (1985), S. 163–196, hierzu S. 180 und Anm. 64.

16 *Poesie del Metastasio*, 10 Bde., Paris: Quillau 1755–1769 (enthält in Bd. 1 [1755] Calzabigis berühmte *Dissertazione* und in Bd. 10 einen Artikel von [Giuseppe?] Barreti aus einem nicht genannten italienischen Journal); *Poesie del Signor Abbate Metastasio*, Paris: Pietro Durand 1773, 6 Bde. (1783 ohne Änderung der Druckplatte für die Titelseite erweitert um 2 Bände durch Molini); *Opere del signor Abbate Pietro Metastasio*, 12 Bde. Paris: Herissant 1780–83.

17 Vgl. hierzu u. a. Herbert Schneider, „Metastasio in Frankreich“, in: *Händel-Jb* 45 (1999), S. 186–205.

18 Reinhart Meyer, „Die Rezeption der Opernlibretti Metastasios“, S. 312.

19 Vgl. etwa Silke Leopold und Dörte Schmidt, Art. „Oper“, in: *MGG2*, Sachteil, Supplementband (2008), Sp. 623–646, hierzu v. a. Sp. 632.

versammelt.²⁰ Dieser Anspruch prägt auch die häufig kolportierte Bemerkung Metastasios, man könne seine Dramen ebenso ohne Musik aufführen – und im Vorwort der von Bonnet de Chemlin 1749 in Paris herausgebrachten französischen Prosaübersetzung (der Band enthält *Artaserse*, *Demetrio*, *Demofonte* und *Temistocle* sowie einige Gedichte)²¹ vergleicht der Herausgeber die Texte Metastasios denn auch mit den Tragödien Racines und Corneilles, allerdings nicht ohne kritisch zu bemerken, Metastasio unterwerfe sich dramatischen Regeln und den „caprice du chant“, die der wahren Tragödie nicht angemessen seien, was besonders deshalb unverständlich sei, weil sie ja als Theaterstücke ohne Musik und ohne die Arientexte aufgeführt werden könnten. Auch Rousseau betont (wie viele seiner Landsleute) ausdrücklich, dass Metastasios Dramen als Tragödien aufgeführt werden konnten, wobei meistens die Arientexte nicht vorgetragen worden seien, und sieht darin geradezu einen Vorzug, weil sie dadurch – anders als die Libretti Quinaults, die ohne Lullys Musik nicht zu denken sind – als autonome Texte angesehen werden könnten.²² Ohne Musik, und d. h. auch ohne die Arientexte, so ließen sich solche Bemerkungen ergänzen, sind die metastasianischen *drammi* in den Augen jedenfalls der französischen Zeitgenossen den klassischen Tragödien auf der literarischen Ebene zumindest vergleichbar. Auf eine solche Sichtweise musste man französische Leser allerdings eigens hinweisen, damit ihnen der Unterschied zum Lesen der Quinault'schen Libretti deutlich werden konnte: Diese waren im Prinzip gleichfalls ohne die Musik lesbar, aber alle, die das taten, hatten ziemlich sicher die gleiche Musik „im Ohr“. Wer allerdings eine Metastasio-Ausgabe las oder vorgelesen bekam, hatte zunächst die Aufführung im Ohr, die er eben kannte. Arientexte, die als Domäne der musikalischen Gestaltung auch schneller zum Ziel von Veränderung wurden, wurden häufig umgeschrieben oder ganz ausgetauscht. Möglicherweise ließ man sie deshalb auch nicht selten (wohl um diese an bestimmte Aufführungen gebundene musikalische Imagination nicht zu stören) bei solchen Lektüren weg und betonte so die Universalität der Texte gegenüber den Aufführungen.²³ Eine solche Grenzbestimmung zwischen dem Terrain des Dichters und dem der Musiker war in Frankreich im Grunde gar nicht nötig.

Das für die literarische Spezifik in den Debatten angeführte Argument ist gleichwohl das der Aufführbarkeit. Der zentrale Punkt dabei ist, dass diese Texte in jedem Fall (auch ohne Musik) Theatertexte sind, d. h. mit „Aufführung“ rechnen, bzw. ihnen der Aufforderungscharakter innewohnt, der zu Aufführung führt (darin vergleichbar Notationen). Auch ein Leser ist letztlich ein Aufführender, er nimmt eben diese Aufforderung zur Auf-

20 *Drammi Scelti dell'Abbate Pietro Metastasio*, Venedig: Antonio Zatta MDCCXC (1790), im gleichen Verlag als Bd. XLVII (47) des: *Parnaso Italiano ovvero Raccolta de'Poeti Classici Italiani. D'ogni genere d'ogni età d'ogni metro e del più scelto tra gli ottimi, diligentemente riveduti sugli originali più accreditati, e adornati di figure in rame*. Darin: *Artaserse*, *Demofonte*, *Temistocle*, *Attilio Regolo* und *La Clemeza die Tito*. Im Vorwort heißt es: „Delinearvi il Parnaso Italiano senza del Metastasio, saria il delinearvi Roma senza il Vaticano ed il Campidoglio. Sacrificate alla perfezione dell'opera quella scienza che avete di lui. [...] Avete voi dell' anima per la musica e per la poesia? Leggete Metastasio, e il saprete.“ o.S.

21 *Ceuvres de M. l'Abbé Metastasio traduites de l'Italien par M. l'Abbé Bonnet de Chemlin*, Paris 1749; zur französischen Rezeption vgl. auch Herbert Schneider, „Metastasio in Frankreich“.

22 Rousseau, „Lettre sur l'opéra“ (1742), in: *Ceuvres complètes V. Écrits sur la musique*, hrsg. von Bernard Gagnebin u. a., Paris 1988, S. 250 f., hier S. 251.

23 Dass Metastasio selbst wie später auch Carzabigi ausdrücklich auf den gesprochenen Vortrag der Arientexte bestand, kann auch als Indiz dafür gelesen werden, wie wahrscheinlich es war, dass dies unterblieb. Vgl. zu dieser Frage beispielsweise Francesca Menchelli-Buttini, „Die Opera seria Metastasios“, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 12), Laaber 2001, S. 23–36, vor allem S. 32 f.

führung an, zumal in einer Zeit, in der lautes Lesen in Gesellschaft die verbreitete Darbietungsform gedruckter Texte war,²⁴ gar als implizit geforderte Art des Lesens (wie spezifische typographische Besonderheiten, etwa das Markieren des Beiseite-Sprechens durch Klammern o.ä., typographische Hervorhebungen von auch stimmlich hervorzuhebenden Passagen etc. zeigen, die zu jenen Aspekten gedruckter Texte gehören, die Paul Zumthor als „Mündlichkeitsmerkmale“ beschrieben hat).²⁵ Leser und Hörer werden gleichsam zum Publikum eines mentalen Theaters, das sich von einem reinen Lesedrama dadurch unterscheidet, dass es auf jeweils individuelle tatsächliche Theatererfahrungen bezogen und mit ihnen in Wechselwirkung gebracht werden kann. Dass Lesen ohne Musik nicht selten Lesen ohne Arien bedeuteten konnte, ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass schon die metastasianischen Libretti selbst im Grunde mehrere Textebenen enthalten, die sich zu diesem Geflecht von Literarisierung und Performanz unterschiedlich verhielten. Die Arien gehörten offensichtlich – auch wenn Metastasio selbst das anders sah – graduell eher zur musikalisch-performativen als zur literarisierten Textebene, waren die Domäne der Komponisten und wurden nicht selten separat und dann mit Musik überliefert: Vor allem der Londoner Verleger Walsh war auf diesem Gebiet tätig.²⁶

Der Publikationsstrategie Metastasio trägt die Literarizität seiner Texte ebenso Rechnung wie der ihnen innewohnenden Aufforderung zur Aufführung: Das Verhältnis von Text und Aufführung spiegelt sich in den Drucken seit der überhaupt ersten Publikation des *Artaserse*-Librettos im Jahr der Uraufführung 1730. Hasses Version des *Artaserse* für Venedig kam sehr schnell nach der römischen Uraufführung mit der Musik von Vinci heraus (Rom 4.2.1730, in Venedig, so schätzt Reinhard Strohm, etwa zwei Wochen später²⁷). Im Jahr der Uraufführung kam das Werk in sieben italienischen Städten heraus: in Bologna als Pasticcio, in Rom und Florenz mit Musik von Vinci, in Lucca und Venedig mit Musik von Hasse, in Genua mit Musik von Chioccholetti und in Turin von einem unbekanntem Komponisten. Von Beginn an konkurrierten hier zwei der Kompositionen so offensichtlich miteinander, dass sie noch im Jahr der Uraufführung von weiteren Theatern übernommen und auch zum Vehikel des Wettbewerbs der Theaterstädte selbst werden. Strohm vermutet aufgrund von Ähnlichkeiten in den Vertonungen der gleichen Arientexte sogar, dass den Werken dieser Wettstreit auch bewusst eingeschrieben worden war und es Kontakt zwischen Vinci und Hasse gegeben haben könnte, die beide zur Zeit der Komposition noch in Neapel lebten.²⁸

Begleitet wurde dieser Wettstreit von Beginn auch durch Publikationen: Domenico Lalli, der Impresario, der die Bearbeitung des Librettos für Venedig in Auftrag gegeben hatte,²⁹ ließ gleichzeitig mit dem Aufführungslibretto auch die unbearbeitete Version des

24 Roger Chartier, „Muße und Geselligkeit. Lautes Lesen im Europa der Neuzeit“, in: *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*, Frankfurt/New York 1990, S. 146–168.

25 Vgl. Paul Zumthor, *La lettre e la voix. De la littérature médiévale*, Paris 1987, S. 37.

26 Vgl. hierzu die Übersicht in: William C. Smith und Charles Humphries, *A Bibliography of the Musical Works published by John Walsh 1721–1766*, London 1968.

27 Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven und London 1997, S. 78.

28 Z. B. „Amalo, e se al tuo sguardo“, Strohm, *Dramma per Musica*, S. 78, sowie ders., *Italienische Opernarien*, Bd. 1, S. 141 ff. und 149, sowie die Notenbeispiele in Bd. 2, Nr. 73 und 74.

29 Die venezianische Text-Fassung von Giovanni Boldini kürzt vier Arien heraus (I.3, I.11, II.13, III.3), bearbeitet die Szenen I.14 und Anfang 15, II.2, III.1, ändert III.2 in eine Szene für Abace statt für Artaserse und ergänzt mit II.15 eine Szene für Artabano.

Textes drucken. Auch wenn Strohman dies zu Recht dem pragmatischen Bemühen zuschreibt, „to avoid offending Metastasio“ und die Autorrechte zu wahren, gab Lalli seinem Publikum damit auch die Möglichkeit, die von ihm angeregte Überarbeitungsleistung bis ins Detail zu würdigen.³⁰ Es sind also in der Publikationsgeschichte des *Artaserse* von Anfang an zwei Textebenen des Librettos präsent: eine literarische und eine performative, die es auch für ein zeitgenössisches Publikum immer zueinander im Verhältnis zu stellen galt.³¹

Ab 1733 ist mit der Präsenz von Werkausgaben zu rechnen, die die Möglichkeit sicherstellen, eine Aufführungsfassung mit dem „literarisierten“ Text zu vergleichen – die Titel der Ausgaben, heißen sie nun *opere* oder *poesie*, betonen eben jene Funktion der Literarisierung ebenso, wie die einzelnen Stücktitel innerhalb der Bände, in denen (anders als in den Aufführungslibretti) in den ersten Werkausgaben jeder Hinweis auf eine spezifische Aufführung fehlt. Auch „textkritische“ Hinweise bereits in den Titeln, wie: revidiert, vervollständigt oder verbessert, betonen diesen Status der Texte. Nicht umsonst werden editorische Fragen in den Vorworten oft ausführlich besprochen, so programmatisch etwa 1755 in der berühmten Pariser Ausgabe von Calzabigi durch Metastasio selbst. Nach der Widmung an die Madame de Pompadour folgt eine an den Herausgeber Calzabigi gerichtete „Lettera dell’Autore“, datiert auf Wien 9. März 1754, in der Metastasio das Editionsunternehmen kommentiert:

„Non han poco solleticata la mia vanità, gentilissimo Signor de’ Calsabigi, le notizie così dell’elegante ristampa di tutti i poetici scritti miei che si è costì recentemente intrapresa; [...] Il trovarsi poi la direzione e la cura di questa impresa fra così esperte ed amiche mani come le vostre, mi assicura ch’io dovrò arrossirmi in avvenire unicamente de’ proprj errori, e non più di quelli che mercè la vergognosa trascuratezza degl’impressori inondano le numerose edizioni con le quali mi ha fin’ora la nostra Italia non so se perseguitato, o distinto. [...] Per assicurarvi dovrei intraprendere una generale correzione di tutti gli scritti miei, e trasmettervene poi esattissima copia: impresa per la quale manca il tempo a me di compirla, come quello a voi d’aspettarla. Convien dunque ch’io mi riduca ad avvertirvi unicamente di quei pochi errori che per l’enormità loro hanno conservato sito nella mia memoria; e che confidi poi, e raccomandandi alla dottrina, alla diligenza, ed alla amicizia vostra, la ricerca e la riforma degli altri.“³²

30 Einen bequemen Vergleich der Fassungen ermöglicht heute die CD-Rom-Edition bei Marsilio Editori: Pietro Metastasio, *Drammi per Musica*, hg. von Anna Laura Bellina, Venedig 2003 (CD-Rom 883178314–9), sowie die zugehörige Internetseite: <http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/> (Abruf 20.12.2012).

31 Diese Unterscheidung ist in der musikwissenschaftlichen Forschung zuerst im Kontext philologischer Fragestellungen diskutiert worden, z. B. in: Gabriele Buschmeier, „Zur Problematik der Edition von Operntexten im Rahmen musikalischer Ausgaben am Beispiel der Gluck-Gesamtausgabe: Glucks Opern-Text zwischen Original und Bearbeitung“, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hrsg. von Walther Dürr u. a., Berlin 1998, S. 157–183. Buschmeier unterscheidet in Originallibretti und Bearbeitungen bzw. Übersetzungen, dann nach Funktionen zwischen Aufführungslibretti und Textbuchdruck aus literarischer Ambition heraus, wobei allerdings die Frage der Beziehung dieser beiden Quellensorten zueinander nicht thematisiert wird, da nur erstere als musikrelevante Quelle angesehen wird (es geht immer um Aufführungsfassungen). Das editorische Problem der Worttexte wird also vor allem im Blick auf Notenausgaben diskutiert und nicht im Blick auf das kommunikative Netz der Drucke und ihre Interaktion mit Aufführungen (vgl. zu dieser Frage beispielhaft an den Druckausgaben der Werke von Charles-Simon Favart: Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln*, S. 175–182).

32 Lettera dell’Autore, in: *Poesie del Signor Abbate Pietro Metastasio*, Paris: Quillau 1755, Bd. 1, S. VII–XIV, hier S. VII f. und X. Schon im Titel der Neuauflagen von Bettinellis Edition findet sich ein

Wie in gedruckten Theatertexten überhaupt, so finden sich auch in diesen Werkausgaben der metastasianischen *drammi* Hinweise auf die Ebene des Performativen, auf Sprechweisen etc., jene „Mündlichkeitsmerkmale“ im Sinne Zumthors, die üblichen Szenenanweisungen etc.; im chronologischen Vergleich allerdings kann man beobachten, dass solche Hinweise auf Aufführungen seit den 1770er Jahren deutlich zunehmen.³³ Man kann also vermuten, dass gerade dieser Aspekt der Drucke mit der vollzogenen literarischen Kanonisierung der Texte wichtiger wird. Wenige Beispiele mögen das belegen: Bereits die jeweils ersten und letzten Redaktionen der (offensichtlich zusammenhängenden) Ausgaben Paris 1755 und Turin 1757 teilen für einige Stücke unterschiedliche Versionen mit (das betrifft z. B. *Adriano in Siria*, für den die letzte Redaktion sowohl im Titel Angaben zur Wiener Uraufführung mit der Musik von Caldara macht, als auch am Ende den alternativen Schluss für die Madrider Aufführung mitteilt).³⁴ Die 1773 bei Durand erschienene Ausgabe hat nicht nur sehr prächtige Titelkupfer nach Gravelot, auf denen einzelne Schlüsselszenen der Werke vermutlich Verbindungen zu spezifischen Aufführungen herstellen,³⁵ sondern enthält auch einen „indice delle arie, cori e duetti“, und die Pariser Ausgabe von 1780 nennt die Uraufführungen der Stücke sowie die Komponisten (das mag auch als ein Indiz für das „Beharrungs- und Verbreitungsvermögen“ mancher Partituren gelesen werden, das deutlich über ihre Funktion für eine einzelne „Inszenierung“ hinausreicht, wie z. B. die Vincis im Falle von *Artaserse*). Alle weiteren Angaben zu den übrigen Mitwirkenden (Sänger, Choreograph, Bühnenbildner) oder zur szenischen Gestaltung (etwa die Auflistung der *mutazioni di scene* zu Beginn), die im Aufführungslibretto der Uraufführung selbstverständlich (und zwar noch vor dem Komponisten) genannt sind, fehlen allerdings, sodass diese Textversionen sich nicht etwa als Dokumentation dieser Aufführung präsentieren, sondern durchaus als literarisierter Text, der nun allerdings mit seiner ersten Vertonung verbunden wird. In der *Artaserse*-Edition im ersten Band der Hérissant-Edition finden sich überdies Bemerkungen zur Aufführung und zur Inszenierung der „musikalischen Form“ wie etwa am Ende der Szene I.2: Nach der Schlussarie des Arbace steht in allen übrigen Ausgaben einfach „parte“, bei Hérissant aber: „Mentre Arbace canta l'aria, Artabano, che non l'ode,

solcher textkritischer Hinweis, z. B.: *Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio Romano Poeta Cesareo. Ottava Edizione notabilmente accresciuta, e corretta*, Bd. I, Venedig: Giuseppe Bettinelli MDCCXLVII (1747). Vgl. beispielsweise auch: *Opere del Signor Ab. Pietro Metastasio, Poeta Cesareo, Giusta le Correzioni e Aggiunte dell' Autore nell' Edizione di Parigi del MDCCLXXX*, Venedig: Antonio Zatta MDCCLXXXI (1781), Bd. 1 („Lo Stampatore: A Chi Legge“) nennt die Vorläufer und Quellen der Ausgabe und beschreibt das Editionsunternehmen.

- 33 Roger Savage diskutiert die Frage der Regieanweisungen in Druckausgaben im Kontext der szenischen Vorstellungen Metastasio in: „Staging an Opera. Letters from the Caesarian Poet“, in: *Early Music* 26 (1998), S. 583–595, siehe für unseren Zusammenhang vor allem S. 591 ff.
- 34 Vgl. hierzu die CD-Rom- bzw. Internet-Edition von Anna Laura Bellina: Paris: Quillau I und II, beide 1755, sowie Torino: Reale I und II, beide 1757.
- 35 Nach meiner Kenntnis sind diese Frontispize bisher nicht identifiziert. Da allerdings in Paris solche Abbildungen von Theaterszenen mit Bezug auf bestimmte Aufführungen nicht unüblich waren, liegt es nahe, solche Verweise auch hier zu vermuten. Anspielungen auf eine Aufführungssituation sind sie in jedem Fall. Vgl. zur diesem Phänomen z. B. Daniel Heartz, „Opéra comique and the Théâtre Italien from Watteau to Fragonard“, in: *Music in the Classical Period. Essays in Honour of Barry S. Brook*, hrsg. von Allan W. Atlas, New York 1985, S. 69–84, sowie Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln*, S. 160.

va sospettoso spiando intorno ed ascoltando per poter regolarsi a seconda di quello che veda o senta. Dopo l'aria Arbace parte.“³⁶

Auch die Aufführungslibretti tragen den verschiedenen Textqualitäten in ihrem Verhältnis zur Vorlage Rechnung, indem sie – zumindest ab dem Zeitpunkt, ab dem es Werkausgaben gibt – Kürzungen in den Rezitativen typographisch anzeigen (meist durch Auslassungszeichen); nicht indiziert werden in der Regel das Weglassen oder die Neudichtung von Arientexten. Als ein Beispiel für diese Praxis mag Johann Christian Bachs *Artaserse* (Turin 1760) dienen. Der Text ist – den dramatischen Vorstellungen der Zeit entsprechend – in den Rezitativen stark gekürzt,³⁷ aber nur vier Arien wurden nicht vertont³⁸ und zwei Arientexte eines unbekanntens Autors ergänzt.³⁹ Bemerkenswert ist an diesem Fall nun, dass der Librettodruck den Text vollständig wiedergibt und die Kürzungen durch Anführungsstriche markiert (auch bei den Arien). Ausgetauschte Arien allerdings sind nicht bezeichnet. [Abb. 2] Nebenbei kann man an diesem Druck auch sehen, dass solche Aufführungslibretti von Fall zu Fall auch in den Arien spezifische musikalisch-formale Aspekte anzeigen können (hier fällt vor allem das Incipit des in dieser Zeit kompositorisch offensichtlich nicht mehr überall selbstverständlichen *da capo* ins Auge, das in den Werkausgaben nie vorkommt).

Wie sehr das in solchen Praktiken aufgehobene Prinzip der literarisierten Textautorität, die neben dem Aufführungstext besteht, gerade mit dem metastasianischen Theater verbunden war, mag man überdies daran sehen, dass gerade Ranieri de' Calzabigi dieses Verfahren im Zusammenhang mit seinem programmatisch als Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild angelegten Libretto zu *Alceste* aufgreift:⁴⁰ Er publizierte das Libretto bereits mehrere Monate vor der Aufführung und erhob damit einen eigenständigen literarischen Anspruch auf den Text, während zur Aufführung dann ein Textbuch erschien, das die für die Bühnenrealisierung vorgenommenen Kürzungen auswies.⁴¹

36 Siehe die Edition von Anna Laura Bellina, Bd. 1, S. 513, sowie die Fassungen der CD-Rom-Edition. Im Übrigen folgt die Hérisant-Edition im Prinzip der durch Vinci komponierten Fassung des Librettos.

37 Edward O. D. Downes schätzt, dass ca. 23 % gestrichen wurde: Downes, *The Operas of Johann Christian Bach as a Reflection of the Dominant Trends in Opera Seria 1750–1780*, Ph. Diss, Harvard University 1958, Bd. II, S. 35, nach: Ernest Warbourton, „Introduction“, in: Johann Christian Bach, *Artaserse. Opera Seria in Three Acts. Libretto after Metastasio*, London 1986 (= *The Collected Works of Johann Christian Bach*, Bd. 1), S. xii.

38 Je in den ersten beiden Akten: I.6, I.11, II.4 und II.7.

39 II. Akt, Szene 14 in der Partitur bzw. 13 im Libretto, No. 18, Semira: „Fra tanti miei tormenti“, und III. Akt, Szene 1: No. 22, Abace: „Vivrà, se vuoi così“.

40 Costantino Maeder hat gezeigt, wie Calzabigi diesen Ausgangspunkt bekräftigte, indem er seiner *Alceste* Beziehungen zu Metastasio allgemein als sein bedeutendstes drama angesehen *Olimpiade* einschrieb, siehe: Costantino Maeder, *Metastasio, L'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna 1993, hierzu das Kapitel „Ad fontes: Calzabigi e l'Alceste“, S. 211–228.

41 Auf diese Unterscheidung zwischen dem Druck der Dichtung und dem des Aufführungstextes weist zu Recht Gerhard Croll hin, ohne allerdings auf die Parallele zur metastasianischen Praxis einzugehen; Croll, „Vorwort“, in: Christoph Willibald Gluck, *Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per Musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi*, Teilband b: *Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht*, hrsg. von Gerhard Croll in Zusammenarbeit mit Renate Croll, Kassel 2005 (= *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Bd. 3), S. VII–LII, hier S. XVIII f.

ter den skizzierten Bedingungen als wiederaufführbar, als repertoirefähig verstetigen kann. Das grundsätzliche Problem, mit dem man es zu tun bekommt, ist die Klärung des Verhältnisses von Werktexten und Aufführungen. Die metastasianische Oper bietet ein ideales Studienobjekt für die Bedingungen eines – um in der Terminologie der aktuellen Debatte zu sprechen – durch Schrift in Gang gebrachten Performativs.

Eine produktive methodische Handhabe, um diesen komplexen Vorgang differenzierter zu beschreiben, könnte der Begriff des Repertoires liefern. Will man ihn allerdings zur Beschreibung der Verbreitung des metastasianischen Theaters nutzbar machen, ist eine Erweiterung seiner verbreiteten Bedeutung nötig, die darunter in der Regel lediglich die „Gesamtheit der auf dem Spielplan einstudierten und jederzeit abrufbaren Stücke eines Theaters“ fasst.⁴³ Im Falle des metastasianischen Theaters haben wir es mit einem *europäischen* Phänomen zu tun, das nicht nur mehrere Theater, sondern die italienisch geprägte Theaterwelt Europas und damit auch verschiedene *Theatersysteme* umgreift, die sich in ihrem Verhältnis zu Wiederaufführungen unterscheiden: An repräsentative Anlässe gebundene höfische Aufführungen betonten in der Regel eher die Einmaligkeit des Ereignisses (wobei immer die Frage gestellt werden muss, worin sich solche Einmaligkeit dann im Einzelnen zeigen konnte). Wiederaufführungen konnten diese Funktion nur in seltenen Fällen bedienen. Neu an einen Hof verpflichtete Komponisten konnten zwar durchaus als Debüt aus Italien mitgebrachte Opern umarbeiten, dann aber wurden Neukompositionen erwartet. Die Bedingungen kommerzialisierter Theaterbetriebe förderten dagegen schon aus ökonomischen Gründen Wiederaufführungen in verschiedener Weise. An kleinen Höfen, die sich keine eigenen Ensembles hielten, sondern – eher bürgerlichen Theatern vergleichbar – auf reisende Sänger oder Wandertruppen wie etwa die Mingottis zurückgriffen, überlagern sich kommerzielle und repräsentative Interessen in spezifischer Weise. Dies alles prägt die Bedingungen, unter denen die italienische und speziell die metastasianische Oper sich in Europa verbreitete. Metastasio Strategie der Literarisierung seiner *drammi* schafft in gewisser Weise die Konstanten in diesem komplexen und vor allem sehr beweglichen Gefüge. Sie knüpft das Netz, in dem die Aufführungen sich zueinander in Beziehung setzen können. Der Erfolg dieser Strategie gründete sich vor allem darauf, dass die Libretti den jeweiligen Gegebenheiten angepasst wurden, durch den immer präsenten Bezug auf die literarisierte Form aber dennoch „Identität“ wahren und dadurch repertoirebildend wirken konnten. Erweitert man – die Definition von Patrice Pavis weiterentwickelnd⁴⁴ – die Ebenen, auf denen man die repertoirebildenden Mechanismen dieser Theaterform sucht, lässt sich das komplexe Verhältnis von Text und Aufführung für unseren Fall genauer beschreiben:

1. auf der Ebene der Orte: die in einem bestimmten Zeitraum an einem Theater gespielten Stücke;
2. auf der Ebene der Texte: Stücke eines „Stils“, einer Periode oder eines Autors ggf. durch Strategien der Literarisierung bzw. Kanonisierung;
3. auf der Ebene der Darsteller: Stücke einer (reisenden) Truppe, eines bestimmten Ensembles, aber auch Rollen eines Darstellers.

Diese Ebenen nun können in verschiedenen Kombinationen wirksam werden, sie erlauben es, einzelne Aufführungen und Editionen über ein Bündel von Merkmalen in der europä-

43 Gerhard Brauneck und Gérard Scheilin, *Theaterlexikon. Begriff und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 3. vollst. überarb. Neuauflage Reinbek 1992, S. 784, Hervorhebung von der Verfasserin.

44 Vgl. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto 1998, S. 308.

ischen Topographie des metastasianischen Theaters zu verorten. Ein solcher dynamisierter Repertoirebegriff eröffnet eine etwas zugespitzte Perspektive auf diese Rezeptionsgeschichte, die die Besonderheiten der metastasianischen *drammi* in ihren komplexen Beziehungen zu einer Theaterpraxis sieht – nicht nur der literarisierte Text selbst ist in Italien und in der italienisch geprägten Theaterwelt anders zu denken, als etwa in Frankreich, sondern auch die Theaterpraktiken, mit denen er in Interaktion tritt.

Die Texte der *drammi* sind, das zeigt eine solche Perspektive deutlich, ebenso nur eine der Ebenen, auf denen hier über die Bildung von Repertoire zu reden wäre, wie ihre Aufführungen. Und: In dem Moment, in dem die Bedingungen der Aufführung bis hin zu den Darstellern ins Spiel kommen, wird auch die Musik zu einer der tragenden Ebenen. Und deren Funktion gilt es näher zu untersuchen – Reinhard Strohm hat nicht von ungefähr bereits mehrfach auf die Bedeutung einer genaueren Untersuchung der Transferbedingungen von italienischen Opern nach Nordeuropa hervorgehoben: „Such works were integral part of the Northern circulation throughout this period, as was the virtually limitless distribution of individual opera arias in manuscript copies.“⁴⁵ Zu Recht weist Strohm darauf hin, dass aus Joachim Christoph Nemeitz' Aufstellung der wichtigsten Opernkomponisten (genannt sind „Orlandini, Pollarolli, Porta, Vivaldi, Vinci, Lotti, Chelleri, Porpora, Costanzi, Lalli etc.“⁴⁶) nur drei die Alpen nie selbst überquert haben: Orlandini, Vinci und Costanzi. Reisende Komponisten, Operntruppen und Sänger sorgten nicht nur durch Aufführungen für die Verbreitung bestimmter Vertonungen, sondern sie hinterließen überdies Noten, seien es Manuskriptabschriften einzelner Arien, Aufführungsmaterialien oder auch Partiturabschriften, die dazu dienten, eine Komposition zur Kenntnis zu geben. Dennoch war es in besonderen Fällen möglich, dass auch musikalische Texte reisten.

An *Artaserse* kann man beispielhaft beobachten, wie die Konkurrenz der beiden ersten Vertonungen (d. h. Inszenierungen) von Beginn an für deren Präsenz in den europäischen Spielplänen wurde:⁴⁷ Vincis Vertonung war bis 1754 aufgeführt worden (bis lange nach dem Tod des Komponisten) und verbreitete sich auch über Italien hinaus, ohne dass der Komponist mit ihr reiste. Zuerst gelangte die Partitur mit Metastasio nach Wien (wo die 1732 geplante Aufführung dann wie bereits erwähnt nicht zustande kam); 1734 antwortete Händel in London auf ein vor allem auf Hasse'schen Arien basierendes Pasticcio von Porpora mit Farinelli⁴⁸ mit einem Pasticcio vor allem aus Vincis Musik, die ihm aus einer Abschrift im Besitz des Sammlers Charles Jennens zugänglich war,⁴⁹ und besetzte es

45 Reinhard Strohm, „Italian Operisti North of the Alps c. 1700 – c. 1750“, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, hrsg. von Reinhard Strohm, Turnhout 2001, S. 1–59, siehe darin vor allem den Abschnitt „Towards a repertory“, S. 53–57, hier S. 55.

46 Joachim Christoph Nemeitz, „Von den musicalischen Schauspielen, die man Opern nennet“ (1745), in: *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen: 7. Arolser Barock-Festspiele 1992, Tagungsbericht*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1993, S. 149–178, hier S. 167 f.

47 Robert Torre stellt diese beiden Vertonungen in die metastasianische Tradition des „opera pair“, R.T., „Operatic Twins and Musical Rivals: Two Settings of *Artaserse* (1730)“, in: *Discourses in Music* 6 (2006) 1, www.discourses.ca/v6n1a1.html (Abruf 20.12.2012). Vgl. hierzu auch Reinhard Strohm, „Dramatic Dualities: Metastasio and the Tradition of the Opera Pair“, in: *Early Music* 26 (1998), S. 551–561.

48 Hasses Musik blieb in London bis 1774 auf der Bühne präsent.

49 Die Bedeutung von Jennens Sammlung für Händel und besonders auch Vincis *Artaserse* diskutiert: John H. Roberts, „Handel and Charles Jennens's Italian opera manuscripts“, in: *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, hrsg. von Nigel Fortune, Cambridge 1987, S. 159–202. Die Partitur mit dem Titel *Arbace* ist beschrieben in: Hans Clausen, *Händels Direktionspartituren*, Hamburg

mit Vincis Uraufführungssänger Carestini;⁵⁰ 1746 gab die Mingotti'sche Truppe Vincis Vertonung gar in Dresden, in jener Stadt also, in der Hasse als Hofkomponist an dem zwischen Dezember 1745 und Januar 1747 geschlossenen Opernhaus gleichsam das Hausrecht und „seinen“ *Artaserse* bereits 1740 neu herausgebracht hatte.⁵¹ Vinci war, wenngleich er selbst in Italien geblieben war, einer der bekanntesten Komponisten in ganz Europa und überall auf den Bühnen und in privaten Aufführungen zu hören. Gereist ist sein Stück im Grunde als Komplement zu dem des auf den Bühnen Europas präsenten Hasse, die Rezeptionsgeschichte beider Kompositionen ist offenbar so eng verbunden, dass sie beide auf verschiedene Weise als Vertonungen ins Repertoire eingingen. Vincis *Artaserse* verbreitete sich über zahlreiche Abschriften noch weit über die Wirkung seiner Wiederaufführungen hinaus und ging als „Klassiker“ der Metastasio-Vertonungen in die ästhetischen Debatten ein.⁵² Zahlreiche spätere Vertonungen beziehen sich auf eine der beiden ersten Opern oder gar in Mischfassungen auf beide, so etwa Carl Heinrich Grauns Komposition für den Berliner Hof 1743.

Diese Vertonung wiederum erlebte 1750 in Stuttgart als Festaufführung zur Eröffnung des Stuttgarter Opernhauses eine für unseren Zusammenhang bemerkenswerte Wiederaufnahme. Gotthold Ephraim Lessings und Christlob Mylius' im gleichen Jahr in Stuttgart verlegte *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* haben sich nicht von ungefähr ausführlich der aktuellen Premiere gewidmet und zunächst bemerkt, welchen Stellenwert die Musik am Hofe hat, die Internationalität des Ensembles betont und daraus den Aufwand begründet, das königliche Lusthaus zu jenem veritablen Theater umzubauen, das nun mit einer Festaufführung eröffnet wurde: „Die Oper hieß Artaxerxes. Der Verfasser davon ist der große Operndichter, der Abt Metastasio, und die Musik ist von dem berühmten Königlich-Preussischen Capellmeister, Herrn Graun. Sie ist schon vor einigen Jahren in Berlin aufgeführt worden.“⁵³

Berlin als Theater- bzw. Opernstadt wurde von den Stuttgartern genau beobachtet und in Lessing/Mylius' *Beyträgen* geradezu zum Maßstab erklärt: „Wir machen in unsrer neuesten Geschichte des Theaters billig mit Berlin den Anfang, da bekannt ist, was an dem dasigen Hofe für ein guter Geschmack, wie in den schönsten Wissenschaften überhaupt, also insbesondere des Theaters herrschet. Ganz Europa kennet und bewundert die tiefe Einsicht, den guten Geschmack und die eigene Stärke Sr. Königlichen Majestät in Preussen

1972; siehe überdies: Reinhard Strohm, „Handels Pasticci“, in: *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 1985, S. 164–213, sowie ders., „Pasticci, Bearbeitungen und Opernfragmente“, in: *Händels Opern. Das Handbuch*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, Bd. 2, Laaber 2009, S. 351–436.

50 Zu Händels Metastasio-Vertonungen im Londoner Kontext siehe auch: Dörte Schmidt, „Zwischen Literatur und Theater. Händel, Metastasio und Italien in London“, in: *Händels Weg von Rom nach London*. Tagungsbericht Engers 2009, hrsg. von Wolfgang Birtel in memoriam Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2012 (= Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 21), S. 207–229.

51 Danach wurde diese Librettofassung 1755 noch einmal aufgeführt, der Komponist ist nach meiner Kenntnis nicht bekannt.

52 Voltaire etwa nennt Ende der 40er Jahre u. a. Arbaces Schlussarie des ersten Aktes aus *Artaserse* „Volscolando un mar crudele“ als Beispiel für die Sublimität der metastasianischen Arientexte; Voltaire, „Dissertation sur la Tragédie ancienne et moderne“, zit. nach: Voltaire, *Dissertation sur le théâtre*, Heidelberg 1949, S. 60.

53 In: *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters...*, hrsg. von Gotthold Ephraim Lessing und Christlob Mylius, Viertes Stück, Stuttgart 1750 (Faksimile-Druck Leipzig 1976), S. 592–595, hier S. 593.

in den Werken des Geistes.“⁵⁴ Hierauf wird nun für Stuttgart ausdrücklich Bezug genommen, wie man schon an der Parallelität der Überschriften sehen kann: *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin* bzw. *Stuttgart* [sic] (über Paris dagegen berichtet man unter dem Titel *Theatralische Neuigkeiten*).

Mit der Wahl des Graun'schen *Artaserse* markierte der Württembergische Hof, so verstehen es Lessing und Mylius wohl zu Recht, einen Wandel der Kriterien für solche Hofaufführungen: Hier zielte ein höfischer Festakt explizit nicht auf die repräsentative Einmaligkeit eines der Huldigung des Herrschers dienenden Theaterereignisses, sondern auf die Demonstration von Kunstsinn und aktueller Kenntnis führender Strömungen der europäischen Oper. Man stellte sich, das markiert diese Wiederaufführung, in eine Linie mit Berlin, was die „Stärke [...] in den Werken des Geistes“ angeht, und wollte so nicht nur an die Kultur, sondern damit auch an die politische Haltung des aufgeklärten Berliner Hofes anknüpfen. Deshalb wurde das Ereignis geradezu in programmatischer Weise genutzt, um sich durch eine gezielte Wiederaufführung im europäischen Theaterdiskurs zu situieren. Dies setzt sich auch auf der Ebene der Aufführenden fort. Besonders hervorgehoben wird die Sängerin Marianna Pircher, „welche in Italien, England, Copenhagen, Hamburg und Wien bereits viel Ruhm erworben, ist sowohl eine sehr tüchtige Sängerin, als auch eine gute Actrice. Sie stellt die Mandane vor.“⁵⁵ Die Sängerin war zwischen 1736 und 1748 eine der führenden und europaweit bewunderten Interpretinnen der einflussreichen Operntuppe Pietro Mingottis und in diesem Zusammenhang bereits in mehreren Vertonungen dieses metastasianischen Librettos aufgetreten.⁵⁶ Bemerkenswerterweise wird gerade bei diesem so mit der zentralen Sängerfigur identifizierten Stück der Altist Giuseppe Jozzi, der die Rolle des Arbace sang, nicht in solcher Weise herausgestellt und kein früheres Engagement erwähnt, wenngleich er ebenfalls Mitglied der Mingotti'schen Truppe gewesen war und zehn Jahre zuvor den *Artaserse* in Glucks Mailänder Vertonung des Librettos gesungen hatte.

Wohl in Reaktion auf die Stuttgarter *Artaserse*-Aufführung brachte man in Mannheim, der theaterliebenden Nachbarresidenz, 1751 Niccolò Jommellis Version (erstmalig 1749 in Rom herausgekommen) auf die Bühne. Um diesen Komponisten konkurrierten die beiden Höfe zu dieser Zeit, 1753 wird er sich für Stuttgart entscheiden und 1756 seinen *Artaserse* auch dort aufführen – und zwar mit Marianna Pirker und Giuseppe Jozzi in eben den Rollen, die sie auch schon in Grauns Vertonung verkörpert hatten, so dass das Publikum auf der Ebene der Darsteller den direkten Vergleich hatte.⁵⁷ Eine Neuinterpretation erlangte das Libretto in Jommellis Produktion neben der Musik auch durch die Ausstattung: Die in den Aufführungslibretti aufgeführten „mutazioni di scene“ sind zwar bei Graun und Jommelli gleich, im Librettodruck von 1756 aber zeigt ein Hinweis an, dass es für diese Produktion eigens neue Bühnenbilder gegeben hat: „Le scene sono di Nuova invenzione del Sig. Innocente Colomba Architetto Teatrale di S.A.S. il Sig. Duca Regnante di Wirtemberg“.⁵⁸

54 Ebd., Erstes Stück, S. 123.

55 Ebd., S. 594.

56 Vgl. auch Strohm, „Italian Operisti“, S. 25.

57 Bekannt ist, dass Sänger oft die metastasianischen Arientexte konnten und dann nur noch die jeweilige Vertonung lernen mussten.

58 Die heute in der Württembergischen Landesbibliothek verwahrte Librettosammlung der Hofbibliothek enthält zu *Artaserse* zwei Librettoausgaben: 1. Graun nur mit ital. Text [D-Sl: fr D qt K 62], 2. Jommelli mit ital. und ins Deutsche übersetztem Text [D-Sl: fr D qt 192].

Ganz offenbar ging es beiden Versionen – und eben dies machte sie für den reformorientierten Stuttgarter Hof interessant – um eine Modernisierung der metastasianischen Oper, wie man vor allem an den Ensembleszenen sehen kann: Nicht von ungefähr sind auch in diesen Librettodrucken Kürzungen gegenüber dem metastasianischen Text mit Auslassungszeichen angezeigt, so dass dem Leser der Bezug auf diesen Text klar vor Augen steht.⁵⁹ Allerdings greift Grauns Librettist nicht einfach auf die literarisierte Fassung des *dramma* zurück, sondern sein Libretto zeichnet sich eben dadurch aus, dass es eine Mischung aus der Hasse- und der Vinci-Fassung zum Ausgangspunkt nimmt.⁶⁰ Damit reagiert der Librettist Grauns auf eine spezifische Situation: die Repertoirefähigkeit der Hasse'schen Fassung, die unmittelbar mit ihrer besonderen Verbindung zu einem der bedeutendsten Sängerstars der Zeit zusammenhing. Farinelli eroberte in der Rolle des Arbace mit Hasses Arien nicht nur die venezianische und dann die Londoner Bühne. „Sein“ Arbace wurde so zu einem Paradebeispiel dafür, wie eine Rolle in einer bestimmten Vertonung mit einem Sänger verbunden wurde und in dessen Repertoire auf Reisen ging.⁶¹ Nicht Hasses Komposition allein, sondern Hasse „as sung by Farinelli“ war es dann auch, was sich in den von John Walsh publizierten *Favourite Songs in the Opera Call'd Artaxerxes by Sig.^r Hasse* verbreitete.⁶² Auf der Ebene der Drucke erweitert sich schließlich das Netz der Verweise und Konkurrenzen über die auf der Bühne präsenten Aufführungen hinaus: Unter dem gleichen Titel bereits 1724, also zehn Jahre bevor Vincis und Hasses Versionen des Metastasio-Librettos in London auf die Bühne kamen, wurden die *Favorite Songs* aus der in jenem Jahr auf der Bühne des King's Theatre herausgebrachten Artaserse-Oper Attilio Ariostis auf ein Libretto von Nicola Francesco Haym nach Apostolo Zeno und Pietro Pariati veröffentlicht, die u. a. zwei Cuzzoni-Arien und zwei Senesino-Arien enthalten, also in dieser älteren Version neben der aktuellen Primadonna Francesca Cuzzoni auch jenen Sänger im Spiel hält, der eben Händels Truppe verlassen hatte, um zu Porpora zu wechseln.⁶³

Für Farinelli schrieb Metastasio die etwa auch in die Graun'sche Fassung eingegangene berühmte Neufassung der Arbace-Arie aus dem zweiten Akt „Per questo dolce amplesso“, die eigens zugeschnitten war auf dessen Ausdrucksmöglichkeiten im Adagio. Auch die weit

59 Da capo-Formen sind durch Inzipits angezeigt und Arienkürzungen sowie Neudichtungen – wie auch in dem oben besprochenen Libretto für Johann Christian Bach – nicht besonders gekennzeichnet. Die Änderung und Kürzung des Schlusses von Szene I.6 bei Graun ist im Libretto nicht angezeigt: Die Schlussarie geht mit einem neuen Arientext von Megabise an Semira; der Rest der Szene, also die Passage für Megabise ergibt eine eigene Szene, Librettodruck S. 15. In Jommellis Fassung ist diese Passage wieder wie bei Metastasio, dann aber wurde der Schluss neugestaltet mit einer Ensembleszene). Außerdem sind die Szenen I.7–10 ohne Auslassungszeichen gestrichen, es erfolgte eine Neuordnung des Aktschlusses mit einem Quintett für Artaserse, Artabano, Mandane, Semira und Megabise (am Ende läuft es auf die Hasse-Fassung hinaus).

60 In Graun Szene IX (vgl. Librettodruck S. 20) ist das Rezitativ so umgedichtet, dass am Ende die Arie des Arbace „Se al labbro mio non credi“ steht, die Metastasio für Hasse schrieb. Szene X übernimmt den Text des Rezitatives von Mandane aus der Hasse-Fassung, nicht aber den Arientext, der neu ist (hier greift der Librettist auch nicht auf die Vinci-Fassung zurück).

61 Farinelli erlebte sein London-Debut als Arbace in der Pasticcio-Fassung des *Artaserse*, die sein Bruder Riccardo Broschi vorwiegend aus Hasse'scher Musik zusammengestellt hatte und die 1734, 1735 und 1736 auf dem Spielplan stand.

62 Zur Publikationsgeschichte des *Artaserse* bei Walsh vgl. im Einzelnen auch William C. Smith und Charles Humphries, *A Bibliography of the Musical Works published by John Walsh 1721–1766*.

63 Vgl. hierzu auch Robert Torres Bemerkungen über die Bedeutung der Konkurrenz der Theater für die *Artaserse*-Aufführungen, „Operatic Twins and Musical Rivals“, S. 7 ff.

verbreiteten Arien-Abschriften der Arbace-Arien gehen meist auf die venezianische Fassung von 1730 zurück; vor allem die zahlreichen Abschriften von „Per questo dolce amplesso“ (II.11) und „Se al labbro mio non credi“ (I.14) führt Sven Hansell mit Recht auf die Popularität Farinellis zurück.⁶⁴ Damit wurde der Arbace zur Paraderolle für Kastraten, zum Medium auch ihres Wettstreits untereinander und in diesem Sinne auch zu einer kompositorischen Aufgabe. War Farinelli verbunden mit Hasse, so wurde Guadagni ein komplementärer Fall, der mit einem dazu alternativen Darstellungsideal verbunden mehrere Vertonungen prägte: Ihm komponierte Galuppi 1749 in Wien das Stück gleichsam auf den Leib, das dann mit diesem Sänger als Arbace von Wien aus Italien eroberte und gleichsam einen neuen Rezeptions-Strang eröffnete.⁶⁵ Indem sie für den gleichen Sänger schrieben, maßen sich an dieser Vertonung beispielsweise auch Johann Christian Bach, Antonio Sacchini und Mattia Vento, in dessen *Artaserse* Guadagni wohl 1771 erstmals auf der Bühne des Carlisle House in London zu sehen war.⁶⁶

*

Alles bisher Gesagte mag andeuten, wohin eine an den vielfältigen Mechanismen von Literarisierung und Repertoire ausgerichtete Untersuchung führen kann – man müsste dies alles weiter ausführen und zum Gegenstand ausführlicher Quellenstudien machen. Zunächst ging es hier aber darum, zu überlegen, inwieweit solche „Repertoire“-Forschung eine Möglichkeit bietet, die theaterbedingte Spezifik der Neukompositionen wie der Wiederaufführungen metastasianischer Dramen in ihrem Zusammenspiel von Text und Aufführungseignis in den Blick zu rücken. Die metastasianische Oper in Europa ist ein ideales Studienobjekt für die Bedingungen einer Theaterform, die durch die Dynamik von Text und Aufführung in Gang kommt. Die vielfältigen Funktionen der verschiedenen überlieferten Quellen geben uns Einblick in die differenzierten Zusammenhänge von „Werktext“ und Bühnenerignis, in die Mechanismen, durch die sich Aspekte der Aufführung – so z. B. Partituren, aber auch Szenarien etc. – texthaft verfestigen und damit wiederholbar bzw. übertragbar werden. Möglicherweise können wir gerade an diesem Gegenstand beginnen zu verstehen, dass die Ablehnung des Kunstwerkbegriffs des 19. Jahrhunderts und des damit verbundenen Postulats der „Texttreue“ für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts nicht automatisch dazu führen muss, dass man die Bedeutung von Texten als Referenzebene für Bühnenerignisse wie für die Bildung von Repertoires von vornherein ausschließt. Gerade die spezifische und flexible Wechselwirkung zwischen Text und theatraler Umsetzung ist m. E. der Motor des metastasianischen Theaters und eben dies begründet seine europäische Wirkung.

64 Siehe z.B. Sven Hansell, Art. „Artaserse“ (ii), in: *Opera Grove*, Bd. 1, S. 221.

65 Siehe hierzu auch Daniel Heartz, „Hasse, Galuppi and Metastasio“, in: *Venezia e il melodramma nel settecento*, hrsg. von Maria Teresa Murano, Florenz 1978, S. 309–339, zum Wiener *Artaserse* und dem Schlussquartett des ersten Aktes vor allem S. 325–332.

66 Guadagni war immer in der Rolle des Arbace zu hören: mit Galuppis Musik in Padua 1751 zur Eröffnung des Teatro Nuovo, in Lucca 1757 und in Brescia 1758, mit der Musik von Scolari in Venedig 1758, von J. Chr. Bach in Turin 1761, von Sacchini in Rom 1768 sowie von Borghi in Venedig 1776. Zu Guadagni und Vento in London siehe: Patricia Howard, „Guadagni in the Dock. A Crisis in the Career of a Castrato“, in: *Early Music* 27 (1999), S. 87–95.