

theologischen Begriffen wie „Heil“ und „Inkarnation“ (offenbar mit „Einwohnung“ verwechselt). Öfter fehlen biblische Verweise (z.B. Jakobs Stern, Isop), Fehlinterpretationen sind z. B. Gilead = Babylon, „Horn“ (des Heils) = „Füllhorn“, „die Sündenrute binden“ = Erlösung, „Tauben“ in BWV 175/5 als Vögel statt als Gehörlose. Das Buch ist daher nur mit Vorsicht zu benutzen.

(Februar 2005)

Andreas Pfisterer

*Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN und Gerhard SPLITT. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002. XI, 251 S., Abb.*

Wenn es im Musikleben des 18. Jahrhunderts eine Großmacht gab, dann war es das Drama per musica; und wenn dieses einen Statthalter hatte, dann den Dichter Pietro Metastasio. Die ungezählte Male kompositorisch bestätigte Sinnfälligkeit der von ihm vertretenen Normative und die Kongruenz mit gesellschaftlichen Ritualen haben diese Herrschaft ebenso stabilisieren helfen wie poetische Qualitäten; wenige haben so viele Libretti verfasst und kein anderer eines, zwischen dessen erster und letzter Vertonung mehr als hundert Jahre liegen.

Spätestens, wenn es abwärts geht, heftet sich die Kritik mit Vorliebe an das, was die Macht der Großmächte konstituierte, wird Stabilität als Verhärtung entdeckt, innere Konsequenz als Schematismus, Einbindung in gesellschaftliche Rituale als Anpassung, der milde Statthalter als bloss usw. Weil die Fortschrittsgläubigkeit des aufklärerischen Jahrhunderts die Überzeugung begünstigte, Neues müsse eo ipso besser sein als das Überkommene, wurde Metastasio übel mitgespielt. Hinzu kam, dass er als einer von wenigen im „tintenklecksenden Säkulum“, am ehesten mit Ausnahme des auf den Seiten 142 ff. herangezogenen Briefes an François-Jean Marquis des Chastellux, sich theoretischer Rechenschaft enthielt und auch deshalb unzeitgemäß erschien bzw. der Arroganz einer „Galionsfigur des Despotismus“ (Vittorio Alfieri, S. 16) verdächtig, die dergleichen nicht nötig findet.

Hat ein derartiges Gefüge von Simplifizierungen sich erst einmal etabliert und als schmalspuriger Deutungshintergrund nützlich erwie-

sen, fällt der Rückbau schwer und bedarf, trotz wichtiger Vorarbeiten, vieler Helfer von vielen Seiten. Das nur einem Segment der Wirkungsgeschichte gewidmete Potsdamer Symposium versammelte 13 Referenten (zwölf Referate sind abgedruckt); dennoch meinen die Herausgeber, „nur erste Pflöcke in ein weithin noch unbestelltes Areal“ gerammt zu haben (S. IX) und nennen dringliche Desiderate in Bezug auf diesen „größten musikalischen Dichter“ – so hat ihn immerhin der dezidiert unkonservative Johann Friedrich Reichardt genannt. Zu den Verdiensten des Symposiums gehört, dass es die Dimension der Herausforderung Metastasio verdeutlicht – nicht nur die Notwendigkeit kompetenter Fachüberschreitungen bei der Würdigung eines Literaten, der Musikgeschichte gemacht (da reden wir bereits unangemessen arbeitsteilig) und auch die „Philosophie“ des barocken Bühnenbildes geprägt hat, sondern, einsetzend u. a. bei dem detailliert aufzuarbeitenden Umstand, dass „der Metastasianische Operntypus selbst das Ergebnis einer Reform“ ist (Silke Leopold in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985, S. 73) über Einsichten zur schwer begreifbaren Harmonie von Ton und Wort, Norm und individueller Prägung (liegt da nicht, mit Valéry zu reden, „das Rätsel in der Klarheit“?) bis hin zur Dialektik zwischen – wie sehr? – festgeschriebener, musikalisch vielmals erneuerter Res facta und je einmaliger Bühnenpräsenz. Wo und wie z. B. bringen wir hier unsere Begriffe von Werk-Identität oder ästhetischer Autonomie unter? Lediglich von Lockerung, Durchlässigkeit o. ä. zu reden, wäre kaum mehr als eine Ausrede bzw. ein qua Terminologie ausgestelltes Zertifikat für Nichtbegreifen.

Volker Kapp („Metastasio und die Aufklärung“, S. 1 ff.) geht es um eine historische Ortsbestimmung; obwohl „man Metastasio mit gewissem Recht mehreren Epochenbezeichnungen zuordnen kann“ (S. 3), sieht er ihn, welcher u. a. auch freimaurerische Konzeptionen in seine Libretti eingearbeitet und von Voltaire, Grimm und Rousseau teilweise begeisterte Zustimmung erfahren hat, näher bei Rokoko und Aufklärung (S. 2). „Das Motiv, meinen Mitmenschen nützlich sein zu können, wäre das stärkste, um mich meine Praxis ändern zu lassen“ (S. 7 f.) – so etwas formuliert kein auf den Status quo eingeschworener Fürstendie-

ner. Theodor Verweyen detailliert jene Ortsbestimmung in einer Beschreibung der „Stellung und Aufgaben eines kaiserlichen Hofpoeten“ (S. 15 ff.) und gibt wichtige Belege, zugleich Denkanstöße zur „epideiktischen“ Durchdringung der Künste, die im dynamischen Prozeß der ‚Rhetorisierung‘ aller soziokulturellen Bezüge motiviert ist“ und zur „Panegyrisierung“ der literarischen Genres und Formen der Künste, die ihren Grund im sozialen und politischen Gratifikations- und Disziplinierungszusammenhang der Hofkultur hat“ (S. 17). Über welche Abgründe in Bezug auf Bestimmungen und Bedingungen hören wir, ohne uns dessen im Einzelnen bewusst zu sein, bei Metastasios Komponisten hinweg!

Dass man seine „Schönheiten nicht so eingesehen hat, als es hätte seyn sollen, und seyn können“, formulierte Johann Adam Hiller, den man kaum als Sympathisanten einer „Galionsfigur des Despotismus“ vermutet. Mit dem Zitat leitet Christoph Henzel („Dichter der Regenten und der Hofleute“. Metastasio an deutschen Fürstenhöfen“, S. 59 ff.) zur Untersuchung der Wirkungen in Deutschland über, protokolliert die Langeweile Wilhelminens von Bayreuth („man könnte während einer Aufführung ein philosophisches System entwerfen“, S. 62), charakterisiert die Oper als „kein Opus, sondern ein Aufführungsereignis [...], in welchem die konkurrierenden Ansprüche der einzelnen beteiligten Kunstmittel austariert werden mußten“, S. 61) und zitiert (S. 68 ff.) emphatische Bekenntnisse zu einer Dichtkunst, ohne die „ein Hasse und Graun, trotz ihren Talenten, ihren Kenntnissen und ihrem Fleiße, ihr schönes Ziel“ nie „erreicht“ hätten. Albert Meier („Südliche Lektüre im Norden. Überlegungen zur Präsenz italienischer Autoren im literarischen Wissen der deutschen Aufklärung“, S. 73 ff.) stellt dem eine „Interessen-Lücke hinsichtlich der italienischen Dichtung“ (S. 81) gegenüber, begründet in erster Linie dadurch, dass Prosa, welche in Frankreich und England „weit größeres Gewicht besaß, [...] für die breiteren Leserschichten um vieles attraktiver war als die rhetorisch fundierte Lyrik“ (S. 84). Könnte Metastasio von der „Lücke“ nicht vor allem deshalb unbetroffen geblieben sein, weil man die von ihm geprägte Oper weniger als italienisch denn als international verbindliche Form ansah?

„Wie kann ein Autor als unüberbietbares Vorbild begriffen werden, dem man dann in der Praxis weitgehend doch nicht folgen kann?“ (S. 86). In einem im Hinblick auf das Symposiums-Thema zentralen Beitrag beantwortet Jörg Krämer („Ein ‚für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter‘. Metastasio und das deutsche Singspiel“, S. 85 ff.) die Frage auf ebenso differenzierte wie ausführlich dokumentierte Weise, beschreibt Opera seria und Singspiel als Formen, welche „im Bereich der ihnen impliziten Anthropologie so viel gemeinsam“ haben, „daß beide auch von daher nicht als Gegenmodelle, sondern als komplementäre Ausfaltungen einer gemeinsamen Kultur zu begreifen sind“ (S. 99), und analysiert die „von den offenen, dynamischen Konzepten [...] der Genie-Zeit“ inspirierten ersten Einwände gegen die seria; kaum 25 Jahre später, „um 1800 hat sich dann die Abwertung Metastasios [...] auf breiter Front durchgesetzt“ (S. 101), jedoch auch die Stunde des Singspiels geschlagen.

Der friderizianischen Oper, „immer noch ein wenig bekanntes Phänomen der Operngeschichte“, welches „nicht unbedingt auf einen Operntypus reduziert werden kann“ und bei näherem Hinblick sich als hochambitioniertes Unternehmen erweist, nimmt sich Michele Calella an (S. 103 ff.). Offenbar dachte Friedrich „an ein *dramma per musica* [...], das zwar den Status einer Tragödie hat, aber seine eigenen Normen der tragischen Wahrscheinlichkeit befolgt“ (S. 113). Hierfür sprechen einerseits die Abneigung gegen schematisches *Da capo*, andererseits die Toleranz gegenüber dem „merveilleux en action“, welches in der Oper willkommen, in der Tragödie hingegen fehl am Platze sei; hierfür spricht erst recht, dass Friedrichs Bevorzugung der Kultur Frankreichs dessen Musik auslässt. Die erscheint ihm, wie u. a. der Briefwechsel mit der Bayreuther Schwester verrät, antiquiert und stünde der Möglichkeit entgegen, dass „*l'opéra même peut servir à réformer les mœurs et à détruire les superstitions*“ (S. 123): Soviel Nähe zur „Schaubühne als moralischer Anstalt“ hätte man hier nicht erwartet – aufgrund pauschal konservativer Vorstellungen, welche sich mit einem absolutistischen Regiment leichter verbinden und durch den Verfasser so gründlich wie differenziert widerlegt werden. Hierbei spielen klug

gewählte Dokumente ebenso eine Rolle wie u. a., abgehandelt anhand der Vermittlungen zwischen den durch Rezitativ und Arie repräsentierten Zeitqualitäten, opernästhetische Grundfragen. Eine exemplarische Fallstudie.

Das gilt nicht weniger für Susanne Schaal-Gotthardts Betrachtung des Singspiels *Günther von Schwartzburg* („Nationaloper versus *dramma per musica?*“, S. 125 ff.). Wenngleich sie bei dem Fazit eines „Konglomerats aus Konventionen des *dramma per musica* und Elementen der Wielandschen Singspieltheorie, verbunden mit Versuchen der literarischen Innovation“ ankommen muss (S. 138), springt doch eine – besonders im Hinblick auf angemessene Kriterien – umsichtige Ehrenrettung heraus; immerhin hat sie Mozarts, alsbald von Schubart bestätigtes, Verdikt vom November 1777 gegen sich! Sehr zu Recht steht ein zeitgenössisches Lob von Christoph Martin Wielands/Anton Schweitzers Singspiel *Alceste* als „das erste Stück unserer Bühne in Metastasios Geschmack“ am Anfang – auch hier also mehr Anschluss als Opposition. Die Verfasserin weist auf die Koinzidenz mit „Carl Theodors Plänen zur Errichtung eines Nationaltheaters“ hin und analysiert eingehend, welchen Interessen das Libretto ein arg kompromisslerisches Genüge leisten musste – u. a. durfte der unterliegende Anti-Held Günther, Vorfahr des regierenden Kurfürsten, nicht schlechweg der Unterlegene sein.

Die Aufräumarbeiten in einem von Vorurteilen dicht besetzten Feld, auf die das Symposium insgesamt verpflichtet war, wenden sich in den folgenden drei Beiträgen der theoretischen Begleitung zu. Ton, Quantität und zumeist auch Niveau zeitgenössischer Essays, Briefe, Traktate usw. verraten die Verve, mit der einschlägige Diskussionen – nicht nur als ästhetische – geführt worden sind; sie verdeutlichen überdies, welch tief gehende und weit gespannte Selbstverständigungen der Wiener Klassik vorausgegangen, bei ihr vorausgesetzt sind. Auch im Hinblick darauf erscheint Laurenz Lüttekens Beitrag über „Metastasio im Spannungsfeld der deutschsprachigen Opernkritik“ (S. 141 ff.) als ein Grundtext. Metastasios „Präsenz in der opernkritischen Debatte“, so Lütteken unter Beihilfe gewichtiger Zitate, gründe weniger „auf genuin poetologischen Argumenten als auf der Vorstellung, hier sei ein

Modell von Dichtung geschaffen, das [...] zur Versöhnung von Poesie und Musik beitrage, ja diese überhaupt erst ermöglichen könne“ (S. 150).

Damit wird der Protagonist oberhalb der seinerzeit durch Gottscheds Verdikt bestimmten Diskussionsebene platziert, einer „Debatte von Poeten mit poetologischen Argumenten“, welche sich mehrmals im Streit um „das Wahrscheinlichkeitsdefizit des musikalischen Theaters“ (S. 148) festrannte. Die Platzierung kann sich u. a. auf den oben genannten Brief an Chastellux stützen, eine der wichtigsten Aussagen des 18. Jahrhunderts nicht nur zur Priorität von Dichtung bzw. Musik. Deren differenzierte Dialektik durchleuchtend gelangt Lütteken zu erstaunlichen Ergebnissen: „Wenn die Musik mit der Poesie zusammenkommt und den Vorrang haben will“ (hier in einer zeitgenössischen Übersetzung), „so vernichtet sie die Poesie, und vernichtet sich selbst“ (S. 143) – damit verordnet Metastasio wohl Subordination, jedoch mithilfe eines die doppelte Vernichtung betreffenden Junktims, welches die Frage nach sich zieht, wie nahe beide beieinander lägen. Dies bestätigt ein weiterer Passus, welcher, so Lütteken, „die Möglichkeit einer von der Poesie sich lösenden Musik [...] nicht“ nur nicht bestreitet, sondern „kategorial zu fassen“ sucht: „Der Misbrauch [...] geht so unerträglich weit, daß uns nur zweien Wege noch übrig sind. Die Musik [...] muß sich entweder aufs Neue den Gesetzen ihrer Gebieterin unterwerfen [...] oder sie muß sich ganz und gar von ihr losmachen, und sich künftig mit ihrer eigenen Melodie begnügen“ (S. 144). Deutlicher als die Übersetzung sagt der Originaltext „*della propria interna melodia*“, dass „Melodie“ hier weniger musiktechnisch denn – weshalb sonst „interna“? – auf der Linie von Matthesons „Klang-Rede“ als Inbegriff von etwas verstanden wird, was später einmal „poetische Idee“ o. ä. heißen wird. Metastasio hat das zu einer Zeit formuliert, da um ihn herum in Wien die „*propria interna melodia*“ längst blühte.

Insofern mag sie ähnlich konnotiert sein wie die „musikalische Poesie“ im Titel des nahezu 500-seitigen, 1752/53 in Berlin erschienenen Traktates von Christian Gottfried Krause, dem Gerhard Splitt eine eindringliche Betrachtung widmet („Zwischen Einverständnis und Kritik. Metastasio in der Opernpoetik Christian Gott-

fried Krauses“, S. 157 ff.). Zwar stellt Krause die italienische Oper in den Mittelpunkt, und demgemäß muss Splitt „musikalische Poesie“ bestimmen als „dasjenige, was der Musik als ‚Vorwurf‘ dient“ (S. 162). Dennoch fällt auf, wie häufig und eindrucksvoll musikalische Details von spezifisch musikalischen Wirkungen her beschrieben werden – offenbar auch aus Verlegenheit gegenüber einem spezifisch „musikalisch Schönen“. Sie hängt u. a. mit Unsicherheiten des Überganges von einer Betrachtungsweise, die auf den kategoriell gesicherten Affekten gründet, zu einer neuen zusammen, die sich auf das definitorische Glatteis des „Geschmacks“ hinaustrauen muss. Ihretwegen bleibt Krauses Verhältnis zum Bezugspunkt Metastasio gleichermaßen widersprüchlich wie gewissenhaft begründet, ihretwegen sucht er Rückversicherung bei seinem Freunde Johann Wilhelm Ludwig Gleim und kommt, nicht nur, weil er den jüngsten Stand der Komposition reflektieren will, bis zuletzt von Revisionen nicht los, bei denen die Distanz zu Metastasio zunimmt. Zudem geben Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Traktats und in den Dialog mit dem intensiv und detailliert teilnehmenden Freund dem Beitrag großes Gewicht.

Kaum ein Vorgang illustriert die Dramatik der opernästhetischen Entwicklung drastischer als Ranieri de' Calzabigis ins Jahr 1790 fallender Widerruf fast aller 1755 im Vorwort zu einer Metastasio-Gesamtausgabe vertretenen Positionen, und kaum eines illustriert ihre vermeintlichen Umwege besser als der Umstand, dass Johann Adam Hiller vier Jahre vor dem Widerruf eine Übersetzung der „dissertatione“ von 1755 in einem Buch veröffentlichte, welches sich wie eine Apologie Metastasios liest und als Bestätigung, dass die Einwände, die die Verteidigung nötig machten, 30 Jahre lang gleich geblieben sind – „stereotype, schematische Fabelführung, schlechte Imitation französischer Dramen, mangelnde Integration von Ariensversen in den dramatischen Zusammenhang, starre Affektypen und Charaktere etc.“ (S. 183). Hartmut Grimm („Johann Adam Hillers Metastasio-Apologie“, S. 183 ff.) erklärt dies aus Hillers „skeptischer Sicht auf die Entwicklung der Konstellation zwischen dem *dramma per musica*, der *opera buffa* und dem deutschen Singspiel“ bzw. daher, dass die beiden Letzteren „in absehbarer Zeit [...] nicht in

der Lage“ wären, „der in Metastasios Dramen gebotenen Einheit von poetischer Qualität und musikalischer Prosodie etwas Ebenbürtiges entgegenzusetzen“ (S. 185 bzw. 187). Dahinter steht, wie moralisierende Vorwürfe gegen die „Frivolität“ der jüngeren Genres verraten, ein *horror vacui* angesichts eines rasch fortschreitenden Stilwandels, durch den Hiller bewährte Maßgaben veruntreut sieht.

Ein überaus signifikantes Exempel kann Christine Fischer anhand der Beziehungen zwischen Maria Antonia Walpurgis und Metastasio statuieren („Metastasio *l'a cruellement mutilé*“. Der Einfluß Metastasios auf das Werk der Maria Antonia Walpurgis“, S. 193 ff.). Die vielseitig ambitionierte und begabte Witeltsbacherin, seit 1747 sächsische Kurfürstin, hatte ihn um Rat gebeten und damit in ein delikates Überkreuz-Verhältnis von sozial höher gestellter Schülerin und zu den niederen Chargen gehörigem Lehrer hineingezogen. Obwohl im Umgang mit Höhergestellten geübt, hat er sich am Ende zu weit hervorgewagt, offenbar auch, weil er die durch Lobsprüche verwöhnte Dame nicht kannte und, wenn in Rollen revidierend, die sie sich selbst zugehört hatte, persönlichste Ehrgeize verletzte. Damit war mehr als Eitelkeit betroffen – immerhin lässt die Kurfürstin eine ihrer Heldinnen darüber nachdenken, weshalb nicht auch Frauen das Recht zustünde, allein ein Reich zu regieren, und in ihrem Stück über die Amazonenkönigin Talestri haben, anders als beim Meister, die Frauen viel zu tun und zu sagen und die Männer wenig. Mit der Entdeckung der jeweils früheren Fassungen, der Auswertung flankierender Zeugnisse, der zwischen Dresden und Wien gewechselten Briefe und einer detaillierten Analyse textlicher und dramaturgischer Veränderungen verdeutlicht die Autorin die zwischen sozialen und ästhetischen Maßgaben pendelnde Dramatik eines Arbeitsbündnisses, welches notwendigerweise mit einem Bruch endete, und vermittelt dem Leser informative und konkrete Einblicke in eine nachgerade paradigmatische Konstellation.

(November 2004)

Peter Gülke

MARC STRÜMPER: *Die Viola da gamba am Wiener Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hof-*