

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 23 (1999)

Artikel: "Nachahmung der Natur" : Realismus auf der barocken Opernbühne

Autor: Ortkemper, Hubert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868980>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„NACHAHMUNG DER NATUR“
REALISMUS AUF DER BAROCKEN OPERNBÜHNE

VON HUBERT ORTKEMPER

Am 5. Februar 1753 wurde in Dresden zum ersten Mal Johann Adolf Hasses Oper *Solimano* aufgeführt. Es war eine der erfolgreichsten Opernproduktionen in der an Erfolgen nicht armen Zeit Hasses als Kapellmeister des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs. Noch zur zwölften Vorstellung mieteten sich vornehme Damen Hofgardisten, die bis zu ihrer Ankunft Plätze besetzt halten mußten.

Die *Curiosa Saxoniae* lobten an Hasses „abermahligem Meisterstück“ vor allem die neuen Dekorationen von Giuseppe Galli-Bibiena und die Pracht beim Einzug des siegreichen türkischen Sultanssohns im ersten Akt, bei dem lebendige Elefanten, Pferde, Kamele „so insgesamt der Königl. Stall hierzu gegeben, nach Asiatischem Gebrauch aufs prächtigste ausgeputzt“ und ein gewaltiges Komparsen-Personal aufgeboden wurden.¹

Der Aufwand an Tieren und Statisten auf der Opernbühne bleibt kein Einzelfall. Im Januar 1754 muß sich Neapels erster Kastrat Caffarelli im Teatro San Carlo den Beifall mit einem Elefanten teilen, den der türkische Sultan dem König von Neapel zum Geschenk gemacht hat (eine Art Kopie der Dresdner Aufführung ist nicht unwahrscheinlich, denn Maria Amalia, Königin von Neapel, ist eine sächsische Prinzessin). Ein Jahr später wird Giuseppes Vetter Giovanni Carlo Galli-Bibiena in Lissabon zur Eröffnung des neuen Opernhauses am Tejo (das noch im selben Jahr durch das verheerende Erdbeben in Schutt und Asche fällt) ein ähnliches Spektakel inszenieren. In Neapel und Lissabon handelt es sich um *Alessandro nell' Indie*, eine Oper über den Indienfeldzug Alexanders des Großen, also wie beim *Solimano* um ein „exotisches“ Thema (und auch in Lissabon singt Caffarelli; er wird uns merkwürdigerweise immer wieder begegnen, ohne mit dem Thema das geringste zu tun zu haben).

Nicht daß äußerliche Spektakel, in dem sich die Hofopern offenbar gegenseitig zu übertrumpfen suchten, soll hier jedoch interessieren. Von der Oper *Solimano* sind in der Graphischen Sammlung der Wiener Albertina die Entwürfe der Bühnenkostüme von der Hand Francesco Pontes erhalten geblieben: 23 Figuren für Solisten und Komparsen. Der *Solimano* ist damit eine der wenigen Barockopern, von der wir wenigstens einen Teil der theatralischen Realisierung rekonstruieren können.

¹ Nach Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1861/62* (Leipzig 1979), II, 275 ff.

Wir wissen wenig über die „Inszenierung“ der barocken Oper, und die Figurinen Pontes können uns auch nur eine Vorstellung davon vermitteln, was der Zuschauer auf der Bühne gesehen hat, nicht aber, wie diese Bilder auf ihn gewirkt haben. Sehgewohnheiten spielen bei der Rezeption von Theater eine große Rolle. In den zwanziger Jahren war Barry Jacksons „Hamlet im Frack“ eine Sensation, 1951 war Wieland Wagners fast leere Bühne, der Einsatz von farbigem Licht an Stelle eines „Bühnenbildes“ wenn auch nicht völlig neu, so doch ungewohnt. Heute würde beides nicht mehr schockieren können. Wie im Vergleich dazu die Zuschauer des 18. Jahrhunderts das, was sie auf der Bühne sahen, empfunden haben, können wir nur indirekt erschließen. Die schriftlichen Quellen geben wenig Auskunft. Es ist auffallend, wie sich die Berichte dieser Zeit in ihrer Wortkargheit dem Szenischen gegenüber von Opernbesprechungen unserer Tage unterscheiden, in denen Rezensenten oft nur von der Inszenierung reden und die Musik kaum der Erwähnung wert halten.

Die für die Barockoper charakteristische Typisierung bei den Kostümen, die sich an der aktuellen Mode orientierte – also eigentlich unserem „Hamlet im Frack“ entspräche –, ist den Zuschauern damals offenbar nicht als Anachronismus bewußt geworden. Auch in der Malerei wurden mythische und antike historische Sujets in zeitgenössischer Verkleidung gezeigt. Das war so üblich und fiel deswegen auf der Bühne nicht als Besonderheit auf.

Der Typisierung im Optischen entsprach eine Typisierung der Charaktere. Metastasios Bühnenfiguren sind Wunschbilder, seine Gestalten nicht Individuen, sondern Träger bestimmter Eigenschaften, die sich nach den Regeln der höfischen Etikette verhalten und als solche ein getreues Abbild der Gesellschaft seiner Zeit darstellen. Es ist nur folgerichtig, daß sie auch das Kostüm der Zeit tragen, ganz gleich, ob die Handlung einer Oper im alten Rom, in Persien oder Indien spielt.

Die optische und dramaturgische Konvention, das immer Gleiche, führte bei den Zuschauern offenbar nicht zu Langerweile, zumal es Variationen gab, wie ja auch Arien im Idealfall von einem guten Sänger in zwei aufeinanderfolgenden Vorstellungen nicht gleich gesungen wurden.

Vergleichen wir die Kostüme des *Solimano* mit den ebenfalls von Ponte entworfenen Figurinen anderer Opern der Zeit,² so fällt sofort auf, daß die „Türken“ orientalische Gewandung tragen und nicht das ansonsten übliche barocke „Einheitskostüm“.

² Hans Tietze, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina*, Bd. IV (Katalog) Nr. 1623–1691, Bd. V (Tafeln) 263–265, Wien 1933; farbige Abb. bei Hellmuth Christian Wolff, *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Leipzig 1968 (Musikgeschichte in Bildern IV, 1), Abb. 92, 93. Erhalten sind neben *Solimano* die Entwürfe für den ebenfalls 1753 aufgeführten *Arminio* (Libretto Pasquini) sowie *Adriano in Siria* (1752, Metastasio), *Antigono* (1754, Metastasio) und *Artemisia* (1754, Migliavacca).

Das Libretto des *Solimano* stammt nicht, wie die Texte der meisten Opern Hasses, von Metastasio, sondern von Gianambrogio Migliavacca, der 1752 Hofpoet in Dresden geworden war. Und vermutlich geht der „Realismus“ auf Migliavacca und nicht auf Francesco Ponte zurück. Denn bei den vier anderen Opern, für die Ponte Figurinen gezeichnet hat, fehlt dieser Realismus. Der römische Feldherr Varus trägt ebenso wie Hadrian oder Demetrius sein Kastratenröckchen mit Schleppe, wie wir es von Szenenbildern der Oper des 18. Jahrhunderts kennen, u. a. auf dem Gemälde Pietro Domenico Oliveris von der Eröffnung des Turiner Theaters 1741.⁴

Migliavacca⁵ stammte aus Mailand, er war über Wien nach Dresden gekommen. In der österreichischen Hauptstadt war er als Assistent Metastasios engagiert gewesen, vor allem, um dessen Opern für Aufführungen einzurichten. Wir wissen von ihm vor allem aus Briefen Metastasios. In einem von 1749 beschreibt der ein Beinahe-Duell zwischen dem Dichter und dem in Wien gastierenden Caffarelli.⁶ Metastasio berichtet darin, daß sich Migliavacca in Wien auch als „Regisseur“ betätigt habe, ein Beruf, den es zu dieser Zeit eigentlich noch nicht gab. Und genau da lag auch der Anlaß für die Auseinandersetzung mit Caffarelli, der zu einer szenischen Probe nicht erschienen war, weil er so etwas für völlig überflüssig hielt.

Drei Jahre nach diesem Vorfall ist Migliavacca in Dresden Hofpoet. Der *Solimano* ist sein zweites eigenes Libretto.⁷ Wenn sich die Kostüme gerade dieser Oper nicht an die Konvention halten, ist das kaum Zufall, denn Migliavacca wird seine Oper in Dresden



Abb. 1: Francesco Ponte: *Vestiario dell' Adriano in Siria-Opera: Adriano*. Feder, Pinsel, laviert, aquarelliert. Die Veröffentlichung dieser wie der nachfolgenden Reproduktionen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Albertina Wien, Graphische Sammlung.

⁴ Wolff, *Oper*, Abb. 83.

⁵ Sven Hansell, „Migliavacca“ in *Opera Grove* III, 381 f.

⁶ Pietro Metastasio, *Lettere*, Mailand 1959 (Tutte le opere III–V), 5. 7. 1749 an A. F. Pignatelli di Belmonte; deutsch bei Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, 168 ff.

⁷ Eine *Armida placata*, von Giovanni Battista Mele komponiert, war 1750 ein Auftrag Farinellis für Madrid.

selbst inszeniert und ihre optische Erscheinung bestimmt haben. Der türkische Sultan Soliman trägt bei ihm eine Art orientalischer Pumphose und einen Mantel, der bis zum Boden reicht; ähnlich sind der Janitscharen-Aga Acomas und der Groß-Vezier Rusteno gekleidet.



Abb. 2: Francesco Ponte, *Vestiario del Solimano Opera*: Solimano. Feder, Pinsel, laviert, aquarelliert.



Abb. 3: Francesco da Ponte: Rusteno. Feder, Pinsel, laviert, aquarelliert.

Die Vermutung, daß der Dichter und „Regisseur“ Migliavacca für die rollenspezifischen Kostüme verantwortlich ist, wird gestützt von ein paar Worten im Libretto. In der 7. Szene des ersten Aktes tadelt Soliman seine Söhne Selim und Osmin, daß sie „gleich neuen Alexandern in persianscher Tracht vor meinen Augen wandern“ und weist dabei, wie eine Szenenanweisung sagt, „auf Selim und Osmin, welche Persisch gekleidet sind“, ⁸ und „persisch“ heißt hier seltsamerweise: Selim und Osmin tragen das typische Kastratenkostüm mit Röckchen und Federbusch.

⁸ „... che sono vestiti alla Persiana“, Gianambrogio Migliavacca, *Solimano, dramma per musica / Soliman, ein Singespiel*, Dresden 1754, I, 7.

Die Handlung des *Solimano* bemüht sich, anders als viele Opernlibretti der Zeit, um innere Logik. Soliman ist durch eine Intrige seiner neuen Frau Roxelane, die ihren Sohn Osmin auf den Thron bringen will, gegen den erstgeborenen Selim eingenommen. Sein Zorn gründet sich nicht darauf, daß Selim aus dem siegreichen Krieg in „persischer Tracht“ heimkehrt. Solimans Bemerkung hat vielleicht gar nichts mit der Opernhandlung zu tun, sondern soll vielmehr den Zuschauern erklären, warum sie auf der Bühne keinen einheitlich orientalischen Stil in den Kostümen zu sehen bekommen. Und das könnte einen ganz profanen Grund gehabt haben.

In Dresden wurden die beiden Partien von Kastraten gesungen, der Selim vom „primo uomo“ Angelo Maria Monticelli, sein Bruder Osmin vom „secondo uomo“ Bartolomeo Putini. Nach allem, was wir von den „Starallüren“ der Primadonnen und Kastraten des 18. Jahrhunderts wissen, ist es nicht abwegig zu vermuten, daß Migliavacca bei seiner Inszenierung in den Kostümen exotische Pracht auf die Bühne bringen wollte, die beiden Sänger sich aber weigerten, ohne die Insignien ihrer Würde, das typische Kastratenkostüm mit Schleppe und Federbusch, aufzutreten, was der Autor deshalb kurzerhand zur „persischen“ Tracht erklärte (auch die beiden Perserprinzessinnen, die als Gefangene und Geliebte der Sultanssöhne mitgeführt werden, tragen den typischen Reifrock der Primadonna). Die Sänger der anderen Partien konnten sich solche Verweigerung nicht leisten. Soliman ist „nur“ ein Tenor (Angelo Amorevoli), Rusteno ein (deutscher) Baß (Anton Führich) und der Janitscharen-Aga Acomate der dritte Kastrat Giovanni Belli.⁹

Auch die Kostüme von Chor und Statisterie sind orientalisches. Die Bühne bietet zusammen mit den geschmückten Tieren ein fast einheitlich exotisches Bild, aus dem nur Selim und Osmin und die Reifröcke der beiden Primadonnen herausfallen. Der „Realismus“ Migliavaccas findet allerdings so gut wie keine



Abb. 4: Francesco Ponte: Selimo. Feder, Pinsel, laviert, aquarelliert.

⁹ Belli hatte eine Gage von 1400 Thalern, während Monticelli 4000 Thaler Gehalt und 1375 Thaler Gratification bezog, Putini immerhin noch 2000 Thaler; Fürstenau, *Dresden II*, 273.

Entsprechung in der Komposition Hasses im Sinne einer Musik „alla turca“. Die „Nachahmung der Natur“ beschränkt sich musikalisch weitgehend darauf, in den „Gleichnisarien“ Naturerscheinungen wie Sturm und Wellengang kompositorisch auszugestalten.¹⁰

Pontes Kostüme für die anderen Dresdner Opern der Jahre 1752–1754 sind austauschbar, die des *Solimano* sind es nicht mehr, nicht einmal das Kastratenkostüm des Selim. Es entspricht nur bedingt der Konvention; tatsächlich weist auch seine Kleidung „orientalische“ Elemente auf, vor allem bei der Kopfbedeckung und den Beinkleidern.

In der Opera seria der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind nicht nur die Kostüme austauschbar, auch die Arien sind es vielfach. Migliavaccas Aufgabe in Wien hatte hauptsächlich darin bestanden, für Wiederaufführungen die Libretti Metastasios den jeweiligen Erfordernissen anzupassen.

Ein besonders eklatantes, aber nicht untypisches Beispiel für die Art, wie in dieser Zeit mit Operntexten umgegangen wurde, ist Metastasios *Adriano in Siria*, wie er 1734 zum Geburtstag der spanischen Königin Elisabetta in Neapel aufgeführt wurde. Der junge Giovanni Battista Pergolesi erhielt den Kompositionsauftrag. Bei der Einrichtung des Librettos und der Komposition hat er auf die Forderungen des neuen Stars der neapolitanischen Oper einzugehen, der gerade mit seinem Debüt in der Stadt für Aufregung gesorgt hat: Caffarelli. Das Ergebnis der Änderungswünsche des ersten Sängers ist, daß von insgesamt 27 Arien, die in Metastasios Libretto stehen, acht ganz gestrichen und neun umgeschrieben werden. Nur der Text von zehn Arien wird unverändert übernommen. Die Arien Caffarellis stehen völlig isoliert in der Oper, sind eigentlich Konzertstücke, in denen der Sänger, ohne Rücksicht auf die Handlung, vokal glänzen kann.¹¹

Ein vergleichbarer Eingriff wäre bei Migliavaccas *Solimano* kaum möglich. Von den 25 Arien der Oper sind nur sechs „Gleichnisarien“, in denen Gemütszustände beschrieben werden, die übrigen 19 sind „Handlungsarien“, sie haben eine dramaturgische Bedeutung, sind weder textlich noch musikalisch austauschbar. Außerdem erfordern die meisten Arien Anwesenheit und darüber hinaus auch Reaktionen einer oder mehrerer Personen auf der Bühne, sind gewissermaßen „Duette für eine Stimme“.

Im 2. Akt etwa verlangt Soliman von der Tochter des geschlagenen Perserkönigs, daß sie ihrem Geliebten, seinem Sohn Selim, entsagt, um dessen Leben und den Thron ihres Vaters zu retten. Soliman wird aus einem Versteck zusehen, ob sie seinem Befehl gehorcht und Selim abweist:

¹⁰ Zu diesem Begriff der „Natur“: Peter Schleunig, *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1998.

¹¹ Giuseppe Radiciotto, *Giovanni Battista Pergolesi*, Zürich 1954.

„Vuoi, che regni il padre amato?
Vuoi, che viva il caro amante?
Del tuo ben, del padre il fato
Sol da te dipenderà“¹²

Alles würde zerstört, verhielte Narsea sich, wie es Benedetto Marcello in seiner Satire von 1721 „empfiehlt“, wenn sie nämlich während der Arie des Soliman die Besucher in den Logen grüßen, dem Orchester oder den Statisten zulächeln würde, damit das Publikum deutlich merkt, daß sie die berühmte Primadonna Teresa AlbuZZi ist und nicht die gefangene persische Prinzessin, die sie darstellt.¹³

Marcello regt sich in seiner Satire über viele – auch optische – Unzulänglichkeiten der Opera seria auf. Über die unrealistischen, immer gleichen Kostüme mokiert er sich nicht. Ihn scheinen auch die Anachronismen, die sich durch zeitgenössische Requisiten in Händen von altrömischen Königen oder persischen Prinzessinnen auf der Bühne ergeben, nicht zu stören. Jedenfalls verliert er kein Wort darüber. Kostüme und Requisiten tadelt er nur insofern, als er „empfiehlt“: „Sollte der große Sänger die Rolle eines Gefangenen [...] darzustellen haben, so muß er wohlgeputert, in juwelenbesetzten Kleidern, mit sehr hohem Helmschmuck, mit Schwert und hübsch langen und schimmernden Ketten erscheinen. Er klirre und rassel mit ihnen recht häufig, um das Publikum zum Mitleid zu bewegen.“¹⁴

Daß Marcello hier die Bühnenwirklichkeit seiner Zeit nicht übertreibt, zeigt das bereits erwähnte Gemälde von Olivero aus Turin von 1741, in dem Herrscher und Gefangener, durch ihr Kostüm als erster und zweiter Kastrat ausgewiesen, einander gegenüberstehen; die Primadonna weint in ihr Schnupftuch und dreht sich zur Seite, der Gefangene ist als solcher nur durch seine silberne Kette kenntlich, die er dekorativ wie ein Schmuckstück am linken Arm mit sich herumträgt.¹⁵

¹² „Wünschst du den Vater auf dem Throne?/ Wünschst du das Leben meinem Sohne?/ So kommt des Vaters und des Liebsten / Geschick auf dich alleine an.“ Migliavacca, *Solimano II*, 3; dagegen die „Gleichnis“-Arie Solimans III, 2: „So steckt sich ein Wandrer, mit furchtsamer Seele / In eine durch Finsterniß schreckliche Höhle:/ Und gehet mit lauter schwermüthgen Gedanken / Und trifft aller Orten ein Schreckenbild an.“

¹³ Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, Venedig 1720 / Das Theater nach der Mode, deutsch von Alfred Einstein, München 1917, 16. In dem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, daß Caffarelli bei seinem Wien-Debüt im Mai 1749 in – wir können sicher sein – Migliavaccas „Inszenierung“ von *Catone in Utica* (Jomelli) ein totales Fiasko beim Publikum erlebte, das nicht nur auf stimmliche Probleme zurückzuführen war, wie Metastasio an Farinelli berichtete (28. 5. 1749, deutsch bei Ortkeper, 167), sondern auch, wie Fürst Khevenhüller-Metsch in seinem Tagebuch notierte, auf seine „affectirte Methode“ (Elisabeth Grossegger, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias*, Wien 1987, 88).

¹⁴ Marcello/Einstein, 33.

¹⁵ Ortkeper, 105.

Die Typisierung, die Austauschbarkeit, die es so schwer macht, Szenenbilder aus der ersten Jahrhunderthälfte einer bestimmten Oper zuzuordnen, findet ihre Entsprechung in der Austauschbarkeit der Arien und der Handlungselemente (oder umgekehrt), die dazu führt, daß „wer vier oder fünf Dramen von Metastasio gelesen hat, fast sagen kann, er habe alle gelesen“.¹⁶ Das schreibt Esteban Arteaga, ein Spanier, der seit 1769 in Italien lebt, in seinem 1783 erschienenen zweibändigen Werk zur italienischen Oper, in dem er Marcello ausdrücklich zitiert. Arteaga stört nicht nur das primadonnenhafte Gehabe der Gesangsstars, ihn irritiert auch die „Unnatürlichkeit“, die sich für ihn u. a. darin ausdrückt, daß antike Gestalten mit zeitgenössischen Requisiten auf die Bühne kommen, und er fragt sich (als gebürtiger Spanier), „durch welche sonderbare Veränderung des Geschmacks eine so gebildete Nation [wie die Italiener] so viel Vergnügen daran haben finden können, auf dem Theater das Unnatürliche dem Natürlichen, den Unsinn der Wahrheit [...] vorzuziehen; ob das Uebel von der Poesie oder von der Musik hergekommen sey, oder ob man es bloß den Umständen der Zeit zuschreiben müsse.“¹⁷

Arteaga geht dabei von einem Begriff der „Natürlichkeit“ aus, wie er in der Encyclopédie vertreten wurde und wie er für uns heute vor allem mit dem Namen Rousseau verbunden ist (sein *Émile* erschien 1762). Der Geschmackswechsel, der bei Rousseau sozusagen seinen theoretischen Unterbau findet, hat im italienischen Theater bereits um 1750 begonnen, der Dresdner *Solimano* dürfte ein frühes Beispiel dieses neuen Stils in der Opera seria sein.

1748/49 hat Carlo Goldoni seine ersten Erfolge in Venedig, wo er am Teatro Sant' Angelo als Theaterautor verpflichtet ist. Statt einer Typenkomödie mit kunstvoll und künstlich verwickelter Handlung will er Charakterkomödien schreiben. Er sucht nicht eine Vielfalt außergewöhnlichen Geschehens, sondern die psychologische Entwicklung seiner Gestalten. „Meine Helden sind Menschen, keine Halbgötter [...], sie offenbaren die menschliche Natur [l'humanité], wie wir sie kennen“.¹⁸

Goldonis jüngerer Dramatiker-Kollege und Konkurrent Gozzi bemerkt dazu kritisch: „Goldoni hatte Erfindung [...], manchmal natürlichen Ausdruck, einen kaum merklichen Instinkt für die Wahrheit, aber er kopierte [...] plump und kunstlos die Natur [la natura copiata materialmente, non imitata]“.¹⁹

¹⁶ Stefano (Esteban) Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna 1783 / *Geschichte der italiänischen Oper*, deutsch von Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1789 (Heidelberg 1973) II, 138.

¹⁷ Arteaga I, 265.

¹⁸ Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris 1787, I, 36 in: *Tutte le opere*, Mailand³1954, 163.

¹⁹ Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, Venedig 1797, I, 34 (Bari, 1910, 205); deutsch von R. Daponte, Leipzig 1986, 96.

„Realismus“ ist plump und kann nicht beanspruchen, Kunst zu sein. Es ist nicht die unterschiedliche Generation (Gozzi ist 17 Jahre jünger als Goldoni und im selben Alter wie Migliavacca), wenn für Gozzi Wahrheit und Natürlichkeit das Grab der Poesie sind. Die wichtigsten Elemente des Theaters sind für ihn das Wunderbare und das Phantastische. Realismus auf der Bühne wird also um 1750 durchaus nicht allgemein als positiv empfunden. Die Typisierung, die nicht nur eine der Charaktere und – in der Opera seria – der musikalischen Form, sondern auch eine optische ist, ist das, was in den Augen der Traditionalisten das Theater zur Kunst erhebt.

Arteaga, zur Zeit von Goldonis Theaterreform geboren, nennt Metastasio zwar den bedeutendsten Librettisten der Oper, wirft ihm aber dessen ungeachtet einen ganzen Katalog von Fehlern vor, die sich fast alle unter dem Stichwort „mangelnder Realismus“ subsumieren lassen, wobei er in seiner Argumentation immer wieder die „Natur“ bemüht. Etwa, wenn er bei den für Metastasio typischen Gleichnissen bemängelt, daß der Dichter „so häufig den Styl der Einbildungskraft der Sprache der Natur vorzieht. Man sieht nichts häufigers in seinen Werken, als Personen, die, wenn sie [...] von irgendeiner Leidenschaft beunruhigt werden, sich selbst ganz ruhig mit schwankenden Schiffen, mit Blumen, Bächen, Turteltauben vergleichen, und die Vergleichung durch sechs und acht [...] Verse ausdehnen. Wer einen so ruhigen Geist hat, um äußere Gegenstände so ausführlich beschreiben zu können, erregt einen starken Verdacht von Heucheley bey seinem Schmerz“.²⁰

Das heißt, daß in den achtziger Jahren eine psychologische Glaubwürdigkeit auf der Opernbühne eingefordert wird, an die in der ersten Jahrhunderthälfte offenbar kaum jemand gedacht hat. Daß wir es bei Arteaga nicht nur mit der vereinzelt Meinung eines von französischer Philosophie beeinflussten Spaniers zu tun haben, sehen wir an der Rezeption, die zehn Jahre nach dem *Solimano* und zwanzig Jahre vor Arteaga Glucks „Reformoper“ *Orfeo ed Euridice* gefunden hat.

Über die erste Aufführung in Wien berichtet Graf Zinzendorf in seinem Tagebuch, man habe an der Ausstattung gerügt, „daß Euridice inmitten der Schatten nicht wie diese als Schatten gekleidet war, wie es hätte sein müssen, da sie ja nicht mehr auf Erden weilt, daß in den elysischen Gefilden Blumen, Bäume und Pflanzen nicht in jungem Grün glänzten, sondern eine braun-gelbe Farbe zeigten. Man erwiderte auf diesen letzten Vorwurf, daß das Elysium, wie Vergil berichtet, in einem Glanz erstrahlt, der die Augen blendet, und daß man dies durch die gewählte Färbung darstellen wollte“.²¹

²⁰ Arteaga II, 124f.

²¹ Karl Graf Zinzendorf, Tagebuch, 5. Oktober 1762, nach Robert Haas, *Gluck und Durazzo im Burgtheater*, Wien 1925, 62/63. Arteaga wird 1783 an Calzabigi tadeln, daß er „im *Orpheus* die Furien und die Töchter des Danaus mit den Dämonen in der Hölle tanzen ließ, obgleich sicher niemand an einem solchen Orte und von solchen Personen Tänze und Sprünge hätte erwarten sollen.“ (Arteaga II, 445).

Wie auch immer das ausgesehen haben mag, für uns ist interessant, daß es in Wien 1762 eine Diskussion über Realismus auf der Bühne gab. Und Gluck hat sich auch bei der Komposition darum bemüht, die Typisierung der Opera seria zugunsten einer natürlichen Realisierung aufzubrechen. In der Widmung der Partitur der *Alceste* erläutert er sieben Jahre später die Absicht seiner Neuerungen: „Ich habe überlegt, wie die Musik wieder ihre wahre Aufgabe zurückgewinnen könnte: die Dichtung in ihrer Wirkung zu verstärken, ohne dabei die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnützen und überflüssigen Schmuck zu ersticken“.²² Und in einem Leserbrief an den *Mercure de France* 1773: „[Calzabigis] Werke sind voll der glücklichsten Situationen, [...] die dem Tonsetzer Gelegenheit bieten große Leidenschaften auszudrücken und eine kraftvolle, ergreifende Musik zu schaffen. Nachahmung der Natur ist anerkanntermaßen das Ziel, das beide sich setzen müssen“.²³

Der letzte Satz Glucks geht sicher auf den Artikel „Poème lyrique“ (Oper) zurück, den Melchior Grimm für den 1765 erschienenen 12. Band der *Encyclopédie* geschrieben hat, in dem es heißt: „Kunst ist nicht die Wahrheit, sondern der Schein der Wahrheit [...], ist keinesfalls Natur, sondern Nachahmung der Natur“.²⁴

Migliavaccas *Solimano* unterscheidet sich nicht nur von den in diesen Jahren in Dresden gespielten Opern, sondern generell von der Mehrzahl der Werke der Opera seria. Die Opern *Adriano*, *Arminio*, *Antigono* erzählen Geschichten, die auf der römischen Historie basieren, sind Fabeln aus einer fernen Heldenzeit, die für den Barockmenschen durchaus etwas Märchenhaftes haben. *Solimano* dagegen ist nicht ein fabelhaftes Orientalen-Stück. Soliman und Selim, die historischen Vorbilder für die Protagonisten der Oper, sind Mitglieder eines noch immer herrschenden Fürstenhauses. Sie lebten vor etwa 200 Jahren (Soliman regierte von 1520–1566, der persische Krieg endete 1555), es ist gerade 70 Jahre her, daß ein türkisches Heer Wien belagert hat. Die Handlung des *Solimano* spielt für die Dresdner Zuschauer beinahe in der Gegenwart.

Wenn die Opera seria aber annähernd Gegenwart behandelt, ist sie nicht mehr weit entfernt von den komischen Intermezzi, die ursprünglich dazu dienten, den Theaterbesuchern, die keine Bekannten getroffen hatten und auch nicht in den Spielsalon gehen wollten, die beiden Pausen zwischen den drei Akten der Opera seria zu vertreiben.

Im Jahr des *Solimano* kommt Caffarelli nach Paris. Dort wird Pergolesi aufgeführt, aber nicht der *Adriano*, in dem er in Neapel aufgetreten ist, sondern das komische Zwischenspiel *Livietta e Tracollo* und vor allem das 1733 in

²² Gluck, Widmung der Oper *Alceste*, nach Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben, seine Werke*, Kassel 1987, 115.

²³ Nach Adolf Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, Berlin 1863 (Hildesheim 1980) II, 31 f.

²⁴ „[...]n'est point la vérité, mais l'image de la vérité [...], n'est point la nature, mais l'imitation de la nature“, *Encyclopédie*, Neufchâtel 1765 (Stuttgart 1967), 12, 823; deutsch bei Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart*, Berlin 1991, 426 f.

Neapel zum ersten Mal gespielte Intermezzo *La serva padrona*. Auch in Italien sind die beiden Werke in den letzten zehn Jahren wieder und wieder separat aufgeführt worden.

Diese Intermezzi leben von einer psychologischen Wahrheit der Handlung und der Figuren, die Grimm und Arteaga auch für die Opera seria einfordern und die bei Migliavacca in Ansätzen bereits vorhanden ist. Das fordert zwangsläufig eine andere Umsetzung auf der Bühne.

Im Abschnitt „Über die italienische Oper“ schreibt Grimm in seinem *Encyclopédie*-Artikel: „Die Ausführung des Gesanges und der Ausdruck, den er fordert, beschäftigen einen Sänger schon zu sehr, als daß sie es ihm gestattete, die gleiche Sorgfalt auf die Handlung zu verwenden“, und er entwickelt aus dieser Erkenntnis den kuriosen Vorschlag, deshalb die Kastraten ins Orchester zu verbannen und auf der Bühne von Tänzern darstellen zu lassen, die dafür sorgen würden, den Zuschauern „die Musik Wort für Wort zu übersetzen und ihren Augen sichtbar machen, was ihre Ohren nicht hören können“.²⁵

1778 ist Mozart für einige Monate Gast im Haus Grimms, und daß über die szenische Realisierung von Oper diskutiert wurde, können wir indirekt seinem Brief vom 7. August an den Abbé Bullinger entnehmen, in dem er den satirischen Plan einer totalen Kastratenoper entwirft: „Mir ist ja nicht bang, daß man den Metastasio von Wien kommen lassen kann [...], daß er etliche Dutzend Opern verfertiget, allwo der Primo uomo und die Prima donna niemals zusammenkommen. Auf diese Art kann der Castrat den Liebhaber und die Liebhaberin zugleich machen, und das Stück wird dadurch interessanter, indem man die Tugend der beiden Liebenden bewundert, die so weit gehet, daß sie mit allem Fleiß die Gelegenheit vermeiden, sich in Publico zu sprechen“.²⁶

Vier Jahre später vertont Mozart in Wien eine „Türkenoper“ in deutscher Sprache, in der er einen Gegenwartsstoff auf die Bühne bringt. *Die Entführung aus dem Serail* von 1782 ist kein Märchen, gleichsam aus der 1002. Nacht, wie sie uns heute erscheinen mag. Eine Zeitungsmeldung von 1774: „Ein von Malta nach Messina bestimmtes Schiff, welches alle Sänger und Sängerinnen von der Oper zu Malta an Bord hatte, ist von einem algerischen Seeräuber unter engl. Flagge weggenommen worden“.²⁷

Nach dem Erfolg der *Entführung* faßt Mozart den Plan, nur noch deutsche Opern zu schreiben. Seinem Vater schreibt er im Februar 1783: „Ich glaube nicht daß sich die welsche Oper lange Souteniren wird – und *ich* – halte es auch mit den Teutschen. – wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es

²⁵ „[...] traduire la musique mot pour mot, et de rendre intelligible à ses yeux ce qu' il n'a pu entendre de ses oreilles“, *Encyclopédie* 12, 835 f (Knepler 434 f).

²⁶ Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Kassel 1962–1975, II, 475.

²⁷ Eckardtisches Tagebuch, 2. Band, 5. Jahrgang, Zittau, Januar 1774.

mir doch lieber [...] Ich schreibe izt eine teutsche opera für mich: ich habe die Comœdie von Goldoni – Il servitore di Due Padroni – dazu gewählt – und der Erste Act ist schon ganz übersezt [...].“²⁸

Bekanntlich hat Mozart die deutsche Goldoni-Oper nicht komponiert, sein nächstes größeres Werk nach der *Entführung* ist wieder „welsch“. Aber auch *Le nozze di Figaro* erzählt eine Geschichte aus Mozarts Gegenwart, von seinen Opernfiguren könnte Mozart ebenso wie Goldoni sagen: „Meine Helden sind Menschen“. Und da Ponte hat in seinem Libretto ähnlich wie *Migliavacca* – aber weiterentwickelt – „Handlungsarien“ geliefert, von denen nicht wenige „Duette“ oder sogar „Terzette“ für eine Stimme sind, die eine „realistische“ Inszenierung erfordern: die Figaro-Arie Nr. 10 am Schluß des ersten Aktes ist ein „Duett“ mit Cherubino, Susannas Arie Nr. 15 im zweiten Akt zur Verkleidung Cherubinos ist zugleich ein Spiel mit der Gräfin, also ein szenisches „Terzett“.

Auch musikalisch wird Mozart „realistisch“. Komponiert ist im *Figaro* nicht mehr nur das Klopfen des Herzens, wie in der Arie des Belmonte, also ein metaphorisches Geräusch, sondern ein reales Geräusch, das eine szenische Entsprechung, szenischen Realismus erfordert oder zumindest nahelegt: die Flöten und Oboen ahmen im Duett Nr. 2 das Klingeln der Glocke der Gräfin nach, Hörner und Fagotte das Pochen des Grafen an Figaros Tür.

Rousseau sagt in seinem *Wörterbuch der Musik*: „Die Opernmusik bemüht sich genau wie Dichtung und Malerei um Nachahmung. [...] Die Malerei [...] stellt nur Gegenstände dar, die mit den Augen wahrgenommen werden können. Für die Musik als eine an das Gehör sich wendende Kunst scheinen entsprechende Einschränkungen zu gelten; dennoch stellt sie alles dar, selbst Gegenstände, die nur sichtbar sind. Kraft einer fast unbegreiflichen Gaukelei scheint sie das Auge ins Ohr verlegen zu können.“²⁹

Was Rousseau hier beschreibt ist genau das, was Mozart im *Figaro* macht. Der Lexikon-Artikel, in dem Rousseaus Ausführungen stehen, ist mit „imitation“ überschrieben, was mit „Nachahmung“ nur ungenau übersetzt werden kann. Es ist die aristotelische „mimesis“,³⁰ eine nachahmende Darstellung in künstlerischer Überhöhung, deren „Künstlichkeit“ bei Mozart nicht mehr in Typisierung, sondern in psychologischer Wahrhaftigkeit besteht.

Mit dem *Figaro* ist aus der Opera, gleich ob seria oder buffa, endgültig ein musikalisches Drama im Sinne Goldonis geworden, und insoweit hat Mozart dann doch verwirklicht, was er seinem Vater in dem Brief vom 5. Februar 1783 angekündigt hat.³¹

²⁸ Mozart, Briefe III, 255 (5. 2. 1783).

²⁹ Jean Jacques Rousseau, *Wörterbuch der Musik*, 1767, Artikel „imitation“; deutsch in: Rousseau, *Musik und Sprache*, Leipzig 1989, 269.

³⁰ Vgl. Peter Gülke, „Rousseau und die Musik“, in: Rousseau, *Musik und Sprache* 425.

³¹ An dem Tag, an dem er den Brief schrieb, hat Mozart vom Tod Caffarellis erfahren.