

Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper

Frühe Neuzeit

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,
Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

Band 214

Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper

Francesco Algarottis ‚Saggio sopra l’opera in musica‘
im Kontext

Mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung
des ‚Saggio‘ und ihrer Übersetzung durch
Rudolf Erich Raspe

Herausgegeben von
Frieder von Ammon, Jörg Krämer und Florian Mehlretter

DE GRUYTER

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.



ISBN 978-3-11-054209-7

e-ISBN (PDF) 978-3-11-054592-0

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-054537-1

ISSN 0934-5531

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Tiesled Satz & Service, Köln

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Frieder von Ammon / Jörg Krämer / Florian Mehltrittter

Einleitung — 1

Jörg Krämer

Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* und die europäische Operntheorie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts — 11

Gideon Stiening

Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* im Kontext der Aufklärungsphilosophie — 39

Sabine Henze-Döhring

Francesco Algarotti: Musikberater Friedrichs des Großen — 69

Vera Grund

**Britischer Humor, italienische und französische Gelehrtheit
Algarotti in Venedig — 89**

Philine Lautenschläger

Algarotti in Parma
Reformidee und Opernpraxis am Beispiel von Innocenzo Frugonis und Tommaso Traettas *Ippolito ed Aricia* — 105

Manuela Jahrmärker

Reformen bei Traetta
Eine Standortbestimmung — 127

Bernhard Jahn

Die Nachahmungsdebatte im Kontext der Hamburger Oper
(Mit einem vergleichenden Ausblick auf Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica*) — 157

Dirk Niefanger

Algarottis *Saggio sopra la pittura* und die Debatte um Lessings *Laokoon* — 173

Frieder von Ammon

**Rudolf Erich Raspe als Übersetzer von Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica*
(Mit Seitenblicken auf die Übersetzung des Chevalier de Chastellux) — 185**

Nicola Gess

**Vom monströsen zum erotischen Körper
Algarotti, Wieland, Heinse und die Oper — 205**

Anhang

Kommentierte Edition

Francesco Algarotti: *Saggio sopra l'opera in musica*

(Livorno 1764) — 232

Rudolf Erich Raspe: *Versuch über die musicalische Opera*

(Kassel 1769) — 233

Enea in Troja — 313

Iphigenie en Aulide — 317

Kommentar — 349

Editorischer Bericht — 375

Chronik zu Algarotti — 379

Chronik zur Operngeschichte — 381

Autorinnen und Autoren — 385

Personenregister — 387

Einleitung

Oper und Aufklärung: Das wird oft als Gegensatz wahrgenommen, vor allem in Deutschland, wo Johann Christoph Gottscheds harsche Fundamentalkritik an dieser Gattung – „die Vernunft aber muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht“¹ – lange nachhallte. Doch die Oper im 18. Jahrhundert nur als barockes Auslaufmodell oder als rein repräsentative Gattung des *Ancien Régime* anzusehen, entspräche nicht der historischen Wirklichkeit im *Siècle des Lumières*. Ein Blick auf einige der prominentesten Akteure der Aufklärung genügt bereits, um sich davon zu überzeugen, dass Oper und Aufklärung in Wahrheit keinen Gegensatz bilden, sondern vielmehr eng miteinander verbunden sind: Addison, d’Alembert, Diderot, Lessing, Nicolai, Rousseau, Steele, Voltaire – sie alle waren auf die eine oder andere Weise an Theorie und Praxis der Oper im 18. Jahrhundert beteiligt, sei es als Librettisten, Komponisten, Kritiker, Reformer und Theoretiker oder auch in mehreren Funktionen zugleich. Insofern ist es auch nicht überraschend, dass die Oper ein bevorzugtes Medium aufklärerischer Diskurse war. Typische Themen der Aufklärung wurden in Opern oft frühzeitig öffentlich zur Diskussion gestellt: Topoi wie die Zivilisationskritik durch den ‚edlen Wilden‘ oder der Priesterbetrug finden sich zum Beispiel (lange vor d’Holbach oder Hëlvetius) bereits voll ausgeformt in Louis Fuzeliers/Jean-Philippe Rameaus *Les Indes galantes* (1735); die Libretti Pietro Metastasios stellen zentrale Themen des aufgeklärten Absolutismus zur Debatte; der Preußenkönig Friedrich II. inszeniert seinen Staat als Hort aufgeklärter Glaubensfreiheit in seiner von Carl Heinrich Graun vertonten Oper *Montezuma* (1755) usw. Aber die Oper war auch ein bevorzugtes Objekt aufklärerischer Diskurse: Zentral erscheint sie etwa in den zahlreichen Auseinandersetzungen über zeitgemäße Reformen des Theaters, die das 18. Jahrhundert seit seinen Anfängen prägen. Von wenigen Ausnahmen wie Gottsched abgesehen, standen die Aufklärer der Gattung Oper – bei aller Kritik im Detail – dabei zumeist positiv gegenüber; nicht nur Rousseau sah sie grundsätzlich als bedeutenden Fortschritt auf dem Weg der Menschheit zur Rückgewinnung ihrer sozialen Natur an. Die vielleicht bündigste und präziseste Ausformulierung fanden die aufklärerischen Operndebatten um die Jahrhundertmitte im *Saggio sopra l’opera in musica* von Francesco Algarotti

¹ Johann Christoph Gottsched: Von Opern oder Singspielen, Operetten und Zwischenspielen. In: Ders.: Versuch einer Critischen Dichtkunst [...]. 4., sehr vermehrte Aufl. Leipzig 1751, S. 731–755, hier S. 743.

(1710–1764). Diese Schrift, zentral für das Verständnis der Oper im Zeitalter der Aufklärung, begriff sich auch als Aufklärung über die Oper.

Wie bekannt Algarottis Traktat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war, bezeugt unter anderem Christoph Martin Wieland, der in den *Vorerinnerungen zu dem Singspiel „Das Urtheil des Midas“* aus dem Jahr 1775 schreibt, er könne „voraussetzen, daß diejenigen, die diese meine Gedanken lesen, auch des berühmten Grafen *Algarotti Versuch über die Opera*, entweder im Original oder in der Übersetzung gelesen haben; einen Aufsatz, der in mehr als einer Betrachtung gelesen und erwogen zu werden verdient.“² Diese Annahme war durchaus berechtigt, und sie war dies nicht nur im Hinblick auf die deutsche Leserschaft: Denn Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica*, der erstmals 1755 (im selben Jahr also wie Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*) in Venedig erschienen war, wurde danach mehrfach wieder aufgelegt und dabei jedes Mal überarbeitet und erweitert; insgesamt lagen im Jahr 1775 fünf verschiedene Fassungen dieses Textes vor. Zudem wurde er rasch in die wichtigsten europäischen Sprachen übersetzt: 1757, 1772 und 1773 erschien er in französischen Übersetzungen, 1762 und 1769 auf Deutsch, 1767 auf Englisch und 1787 auf Spanisch. Derart europaweit verbreitet, entfaltete die Schrift eine enorme Wirkung: Niemand, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Europa ernsthaft mit der Oper beschäftigte, kam an Algarottis Text vorbei. Der *Saggio* wirkte dabei nicht nur auf die theoretischen Debatten, sondern auch unmittelbar in die Opernpraxis der Zeit (etwa auf die Reformansätze in Parma, Stuttgart, Mannheim oder Wien) und sogar konkret bis in die Architektur von Opernhäusern hinein; so orientierte sich etwa der Architekt Benjamin Wyatt beim Bau des Drury Lane Theatre in London in den Jahren 1810 bis 1812 an Algarottis Schrift.³ Die Wirkung des *Saggio* beschränkte sich aber nicht nur auf die Oper: Er verlieh den Theaterdebatten in Deutschland, Italien, England und Frankreich nach der Jahrhundertmitte insgesamt eine ganz neue Dynamik. Die Oper wurde dadurch zu einem virulenten Element der aufklärerischen Diskurse über Wirkungen und Stellenwert von Theater und Kunst überhaupt.

Diese erstaunliche Wirkung hängt damit zusammen, dass Algarotti die operntheoretischen Diskurse der europäischen Aufklärung in seinem knappen, elegant pointierenden Text bündelte und sie zu einem innovativen Gesamtmodell einer wirkungsästhetisch reformierten Oper zusammenfügte. Algarotti dachte die Wirkung

² Christoph Martin Wieland: *Neue Wieland-Handschriften*. Hg. von Friedrich Beißner. Berlin 1938, S. 18 (Hervorh. im Orig. gesperrt).

³ Vgl. Benjamin Dean Wyatt: *Observations on the design for the Theatre Royal, Drury Lane, as executed in the year 1812*. London 1813 (Neuausg. Urbana [IL] 1998).

der Oper anthropologisch als den ‚ganzen Menschen‘ umfassend: Nach seinem Modell durfte Oper der Vernunft der Zuschauer nicht widersprechen, zugleich sollte sie aber auch nicht nur auf die Vernunft wirken; Oper sollte weder bloßes Instrument höfischer Repräsentation noch Vermittlungsanstalt moralischer Lehren sein, stattdessen sollte sie die antike Tragödie mit ihrer umfassend kathartischen Wirkung lebendig in der Moderne fortführen. Dafür ist laut Algarotti jedoch ein umfassender Illusionscharakter der Bühne nötig, der nirgendwo gestört werden darf: Erst im harmonischen Zusammenwirken aller Teilkünste zu dieser „schönen Illusion“, erst im „Accord des Ganzen“ kann die volle Wirkung der ‚wahren‘ Oper hervorgebracht werden – eine These, die in der Tat „in mehr als einer Betrachtung gelesen und erwogen zu werden verdient“.

Wer aber war dieser „berühmte[] Graf[]“, und woher bezog er seine ästhetische Kompetenz? Geboren am 11. Dezember 1712 als Sohn eines reichen venezianischen Kaufmanns, zählte Algarotti um die Mitte des 18. Jahrhunderts europaweit zu den angesehensten Intellektuellen.⁴ Als Kosmopolit reiste er jahrzehntelang durch Italien, Frankreich, England, Russland, Sachsen und Preußen; er kannte die Zentren Europas und ihre Repräsentanten, war Mitglied zahlreicher gelehrter Institutionen (wie der Royal Society in London oder der Preußischen Akademie der Wissenschaften) und hatte Korrespondenzpartner in vielen Ländern.⁵ Seine Ausbildung hatte er in Rom, Venedig und vor allem an der Universität Bologna erhalten. Bekannt machte ihn zunächst seine popularisierende Auseinandersetzung mit Newton, dessen Licht- und Farbenlehre er gegen Kritik verteidigte. Algarottis zuerst im Jahr 1737 erschienene *Dialoge über die Optik Newtons*⁶ wurden rasch in alle wichtigen europäischen Sprachen (sogar ins Russische) übersetzt;⁷ Goethe setzte sich noch 1810 in seiner *Farbenlehre* mit ihnen auseinander. Diese populärwissenschaftliche Schrift Algarottis, ausdrücklich auch an ein weibliches Lesepublikum gerichtet, trug wesentlich zum Verständnis und zur Anerkennung Newtons in Europa bei.⁸ Schon durch vorausge-

4 Neuere Literatur zu Algarotti: Hans W. Schumacher/Brunhilde Wehinger (Hg.): Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung. Hannover 2009 (Aufklärung und Moderne 16); Ivana Miatto: Francesco Algarotti (1712–1764). Annotazioni biografiche. München 2011 (Interkulturelle Begegnungen 10); Norbert Schmitz: Der italienische Freund. Francesco Algarotti und Friedrich der Große. Hannover 2012.

5 Unter www.algarotti.uni-trier.de findet sich eine nützliche Briefdatenbank Algarottis mit über 2050 Briefen, die seine europaweite Vernetzung belegt [Stand: 30.04.2017].

6 Ursprünglicher Titel: *Il Newtonianismo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce, i colori e l'attrazione* (Neapel 1737 u. ö., Berlin 1750 etc.); ab 1738 wurde die Schrift auch unter dem Titel *Dialoghi sopra l'ottica Neutonica* publiziert.

7 Vgl. Schmitz (Anm. 4), S. 47, Anm. 43.

8 Zur spezifischen Bedeutung Newtons für die Aufklärung vgl. Panajotis Kondylis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Hamburg 2002, bes. S. 235–247. Vgl.

hende Schriften zur Verteidigung Newtons war Algarotti 1735 in persönlichen Kontakt zu Voltaire gekommen. Voltaire war von Algarottis Schrift „so beeindruckt, daß er nach ihrem Vorbild seine allerdings weit schwächeren *Éléments de la philosophie de Newton* (1738) schrieb.“⁹ Voltaire nahm Algarotti unter seine Fittiche und protegierte ihn; in diesem Kontext scheint auch der preußische Kronprinz Friedrich auf Algarotti aufmerksam geworden zu sein. Als Algarotti 1739 auf dem Rückweg einer Reise von London nach Petersburg durch Berlin kam, bat ihn der Kronprinz in sein Rheinsberger Refugium. 1740 lud ihn Friedrich unmittelbar nach seiner Thronbesteigung zu den Feierlichkeiten nach Berlin ein und erhob ihn bald in den Grafenstand. Algarotti blieb bis 1742 als Kunstkenner, Berater und diplomatischer Helfer des Königs überwiegend am preußischen Hof, ließ sich aber nicht dauerhaft binden: Ab 1742 wirkte er überwiegend in Venedig, Oberitalien und Dresden, wo er für den sächsischen König August III. eine bedeutende Sammlung italienischer Gemälde aufbaute und auch bei Operninszenierungen am Dresdener Hof mitwirkte. In seinem *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda* (1742) schlug Algarotti dem sächsischen König vor, nicht nur alte Meister anzukaufen, sondern auch lebenden Malern gezielt Aufträge zu erteilen, um ein Gleichgewicht (und einen *paragone*) von alter und neuer Kunst zu erreichen.¹⁰ Einer der Nutznießer dieser Idee wurde dann Tiepolo, mit dem Algarotti befreundet war.¹¹

1747 kehrte Algarotti in preußische Dienste zurück; er erhielt von Friedrich II. den Orden Pour le Mérite und den Status eines preußischen Kammerherrn. 1749 bis

auch Sarah Hutton: Women, Science, and Newtonianism: Emilie du Châtelet versus Francesco Algarotti. In: *Newton and Newtonianism. New Studies*. Hg. von James E. Force und Sarah Hutton. Dordrecht, Boston, London 2004, S. 183–203.

9 Richard Mellein: [Art.] Algarotti, Francesco „Il Newtonianismo per le dame“. In: *Kindlers neues Literatur Lexikon*. Bd. 1. München 1988, S. 309.

10 Vgl. Hans Posse: Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den Sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdner Gemäldegalerie 1743–1747. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 52 (1931), Beiheft, S. 1–73; Barbara Mazza Boccazzi: Francesco Algarotti. Un esperto d'Arte alla Corte di Dresda. Trieste 2001 (*Quaderni della società di Minerva* 22), S. 5–111; Jaynie Anderson: Count Francesco Algarotti as an advisor to Dresden. In: *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di Bernard Aikema u. a. Venedig 2005 (*Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institut* 10), S. 275–286; Thomas Liebsch: „...una picciola e scelta raccolte di quadri moderni“. Francesco Algarottis Gemäldeauftrag für Dresden an zeitgenössische Maler in Venedig. In: *Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*. Hg. von Barbara Marx und Andreas Henning. Leipzig 2010, S. 217–239; Barbara Mazza Boccazzi: *Dresda – Venezia, Venezia – Dresda. L'epistolario di Francesco Algarotti*. In: *Ebd.*, S. 242–252.

11 Vgl. Alberto Craievich: Giambattista Tiepolo e Francesco Algarotti. In: *Giambattista Tiepolo – „il miglior pittore di Venezia“*. A cura di Giuseppe Bergamini, Alberto Craievich, e Filippo Pedrocchi. Codroipo Passariano 2012, S. 51–62.

1753 lebte er wieder überwiegend in Berlin und Potsdam, bevor er dann endgültig nach Italien zurückkehrte. Als Berater deutscher Höfe und als Kulturvermittler zwischen Venedig, Sachsen, Preußen und auch dem Hof von Hessen-Kassel¹² spielte er jedoch weiterhin eine wichtige Rolle und besorgte Gemälde, Noten, Musikinstrumente und gelegentlich auch „einigen Caviar“¹³ für die deutschen Höfe. Ab 1754 lebte er abwechselnd in Venedig und Bologna, bevor er nach Pisa zog, wo er am 3. Mai 1764 starb. Sein Grab befindet sich dort auf dem Campo Santo und wurde von Friedrich II. in Auftrag gegeben und bezahlt. Die antikisierende Aufschrift „Algarotto Ovidii aemulo / Newtoni discipulo“ stammte von Friedrich, Algarottis Bruder fügte noch die Unterschrift „Fridericus Magnus“ hinzu.

Algarottis Schriften¹⁴ zeigen seine enzyklopädische Bildung: Sie behandeln Fragen der Chemie, Physik, Optik, Architektur und Astronomie, umfassen militärwissenschaftliche, volkswirtschaftliche, juristische, historische, völkerkundliche und sprachgeschichtliche Betrachtungen ebenso wie Reiseberichte (*Viaggi di Russia* [1739]) und Essays zur bildenden Kunst, zur Metrik oder zur Oper, daneben poetische Arbeiten: Aphorismen (*Pensieri diversi* [1765]), Gedichte (*Rime*, überwiegend Sonette [1733]), den kleinen Roman *Il congresso di Citera* (1745) sowie die als Kulturdokument bedeutenden *Epistole in versi* (1758).¹⁵ Typisch aufklärerisch sind die von ihm bevorzugten Formen des Essays, des Aphorismus, des Briefs oder des Dialogs. Er schrieb also keine geschlossenen Lehrschriften nach spätbarockem Muster, sondern knappe, pointierte, schlanke und zugleich gedankenreiche Schriften, die in ihrer eleganten Sprache und Argumentation die Hinwendung zu einer aufgeklärten Leserschaft erkennen lassen. Bedeutende Dokumente sind auch seine zahlreichen Briefwechsel,¹⁶ darunter mit seinem Bruder Bonomo,¹⁷ mit Friedrich II.,¹⁸ mit dem Dichter und Intendanten von Parma, Carlo Innocenzio Frugoni, mit dem venezianischen Philosophen Giammaria Ortes,¹⁹ mit Pietro Metastasio

12 Dazu bes. Miatto (Anm. 4).

13 Francesco Algarotti: Briefwechsel mit Friedrich II. [nach der deutschen Übersetzung von 1837]. Hg. von Wieland Giebel. Berlin 2008, S. 114 (Brief vom 11. Januar 1754).

14 Die vollständigste Ausgabe ist die postume 17-bändige Ausgabe *Opere del Conte Algarotti* (Edizione novissima, a cura di Francesco Aglietti. Venedig: Carlo Palese 1791–1794). Auf Deutsch liegen nur wenige Schriften Algarottis vor.

15 Vgl. Anna Maria Salvadé: Das poetische Werk Francesco Algarottis. In: Schumacher/Wehinger (Anm. 4), S. 57–70.

16 Vgl. Anm. 5.

17 *Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712–1764). Mediatore di cultura*. A cura di Rita Unfer Lukoschik. Sottomarina di Chioggia 2011.

18 Vgl. Anm. 13; im französischen Originaltext auch digital verfügbar unter <http://friedrich.univ-trier.de/oeuvres/18/toc> [Stand: 30.04.2017].

19 Ortes wirkte in Venedig als Vertrauter Johann Adolf Hasses und stand mit ihm in engem

oder mit dem Schriftsteller, Librettisten und Verleger Marco Coltellini, der später Metastasio's Nachfolger als kaiserlicher Hofdichter in Wien wurde. Auch als Herausgeber machte sich Algarotti verdient, z. B. durch die Edition der Schriften des sächsischen Hofdichters Stefano Benedetto Pallavicini.

Der *Saggio sopra l'opera in musica* ist Algarottis einzige musikbezogene Schrift. Über seine musikalischen Kenntnisse lassen sich leider weder konkrete biografische Dokumente finden, noch geht er selbst in seinen Schriften direkt darauf ein. Er kam im Laufe seiner zahlreichen Reisen jedoch immer wieder in Kontakt mit bedeutenden Musikern seiner Zeit; es ist anzunehmen, dass er in Paris Rameau, in London Händel, in Italien Galuppi und Jomelli kennenlernte – auf jeden Fall kannte er ihre Werke.²⁰ Während des Pariser ‚Buffonistenstreits‘ 1753 lebte er in Paris; die heftigen Debatten haben deutliche Spuren in seinem *Saggio* hinterlassen. Gesichert ist, dass Algarotti bei sechs Opern Friedrichs II. und auch in Dresden bei Opern Hasses mitarbeitete, nicht nur indem er bei der Stoffwahl und den Details der Libretti half, sondern auch indem er die Inszenierungen überwachte.²¹ Nicht zuletzt stammt von Algarotti die Giebelaufschrift des Berliner Opernhauses Unter den Linden (fertiggestellt 1743): Sein Vorschlag „Federicus Borussorum Rex, compositis armis, Apollini et musis donum dedit“ ist eine kunstvolle Anspielung auf die Inschrift eines ägyptischen Obelisken, den einst Augustus nach Rom überführt hatte²² – in aller Kürze also eine demonstrative mythologische Überhöhung des Preußenkönigs und dessen Sieges im Ersten Schlesischen Krieg. Der Architekt Knobelsdorff verkürzte den Text dann zu der Aufschrift „Federicus Rex Apollini et musis“, die heute das letzte sichtbare Relikt von Algarottis Wirken in Berlin darstellt. Doch dass diese Aufschrift auf Algarotti zurückgeht, weiß im frühen 21. Jahrhundert so gut wie niemand mehr; und auch sonst ist der einstmals so „berühmte[] Graf[]“ – wie auch sein *Saggio sopra l'opera in musica* – heute fast völlig in Vergessenheit geraten.

Um diesen Zustand zu verändern und den zu Unrecht vergessenen Text und seinen Autor zurück in die wissenschaftliche Diskussion zu bringen, wurde der 250. Todestag Algarottis im Jahr 2014 zum Anlass für eine interdisziplinäre Tagung

Briefwechsel (vgl. Johann Adolf Hasse, Giammaria Ortes: *Lettere* (1760–1783). Hg. von Livia Pancino. Turnhout 1998). Zwei Jahre nach Algarottis *Saggio* publizierte Ortes seine *Riflessioni sopra i drammi per musica* (Venedig 1757), denen ebenfalls ein Modelllibretto beigelegt ist.

20 Vgl. Ingeborg Allihn: Algarotti, die Musik am Berliner Hof und in den preußischen Residenzstädten Berlin und Potsdam. In: Schumacher/Wehinger (Anm. 4), S. 201–211, hier S. 209. **21** Algarotti: *Schriften zur Kunst* (Anm. 10), S. 245 f., bes. Anm. 648 und 653.

22 Es handelt sich um den sogenannten Obelisk von Montecitorio, dessen Aufschrift lautet: „Imp. Caesar divi fil. / Augustus / pontifex maximus / imp. XII cos XI trib pot XIV / Aegyptio in potestatem / populi romani redacta / soli donum dedit“.

genommen, die – als Kooperation der Institute für Deutsche und Italienische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München und des Departments Germanistik und Komparatistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg – unter dem Titel *Der Accord des Ganzen. Francesco Algarottis Saggio sopra l'opera in musica im europäischen Kontext* am 18. und 19. September 2014 in München stattfand. Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaftler sowie Philosophiehistoriker waren eingeladen worden, Algarottis Text – ein weiteres Mal mit Wieland gesprochen – „in mehr als einer Betrachtung“ zu lesen und zu erwägen bzw. ihn einer ausführlichen Analyse, Interpretation und Kontextualisierung zu unterziehen und auf diese Weise seinen genauen Ort in der europäischen Opern-, Theater-, Literatur- und nicht zuletzt Ideengeschichte zu bestimmen. In dem vorliegenden Sammelband werden die auf dieser Tagung gehaltenen Vorträge in überarbeiteter Form nunmehr der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgelegt.

In seinem eröffnenden Beitrag legt JÖRG KRÄMER den Fokus auf die operntheoretischen Debatten, die in Europa seit dem späten 17. Jahrhundert ausgiebig und teilweise mit großer Vehemenz geführt wurden, und arbeitet heraus, wie viel Algarottis *Saggio* den ihm vorausgegangenen Texten verdankt, ja dass er teilweise als eine geschickte Zusammenfassung der vorgängigen Debatten anzusehen ist. Krämer zeigt aber auch, dass Algarotti in einigen Punkten völlig neue Ideen entwickelt hat: so etwa im Hinblick auf die Bedeutung von Theaterarchitektur und Lichtregie. Insgesamt macht Krämer deutlich, dass der *Saggio* von konservativen, innovativen und progressiven Gedanken geprägt ist – eine spezifische Mischung, die auch zu der bemerkenswerten Anschlussfähigkeit dieses Textes beigetragen hat.

GIDEON STIENING verortet Algarotti und seinen *Saggio* im Kontext der Aufklärungsphilosophie und zeigt dabei, wie stark Autor und Text mit den philosophischen Diskussionen im Europa der Aufklärung verbunden sind: So entspricht etwa Algarottis Befürwortung Newtons und seine gleichzeitige Frontstellung gegen Descartes einer häufig anzutreffenden aufklärerischen Position, und dies gilt auch für Algarottis Ideal des *perfetto filosofo*, einer Kombination aus intellektueller, psychischer, emotionaler und sozialer Kompetenz, die je auf höchstem Niveau zu realisieren seien, um – und hier wird eine signifikante Gemeinsamkeit mit Algarottis Opernmodell erkennbar – in vollkommener Weise harmonieren zu können. Im Hinblick auf den *Saggio* demonstriert Stiening, dass Algarotti darin eine so klar konturierte wie stringente systematische Argumentation entwickelt, mit der er seinem Ideal des ‚perfekten Philosophen‘ durchaus gerecht wird.

SABINE HENZE-DÖHRING arbeitet in ihrem Beitrag heraus, wie eng die Entstehung des *Saggio* mit dem Projekt der friderizianischen Opernreform verknüpft war: Einige der reformerischen Postulate Algarottis hatte etwa der Berliner Hofkomponist Carl Heinrich Graun in seinen für die Berliner Hofoper geschriebenen

Opern (insbesondere in *Montezuma*) bereits in die Tat umgesetzt. Das gilt etwa für die Stoffwahl, die verwendeten Arien- und Rezitativformen, die Integration der Ballette in die Handlung sowie für die Annäherung des italienischen an das französische Opernmodell. Darüber hinaus zeichnet Henze-Döhring im Rahmen ihrer akribischen Auswertung von Rechnungsbelegen und ähnlichen von der Forschung bislang ignorierten Dokumenten genau nach, worin Algarottis Aufgaben als ‚Musikberater‘ (im weitesten Sinne dieses Begriffs) Friedrichs des Großen bestanden: Er war etwa zuständig für die Verpflichtung italienischer Gesangstars für Berlin, wobei er europaweit agierte und großes Geschick in den zum Teil schwierigen Honorarverhandlungen bewies. Im Hinblick auf den *Saggio* wichtiger ist jedoch die Tatsache, dass Algarotti als *spiritus rector* der Berliner und Potsdamer Opernaufführungen fungierte und auf allen Ebenen an den jeweiligen Produktionen mitwirkte: von der Stoffwahl über das Verfassen des Librettos bis hin zur Sängerauswahl und Opernregie. In der Verankerung des *Saggio* in der Opernpraxis ist – dies kann Henze-Döhring plausibel machen – ein wichtiger Grund für seine Wirkung zu sehen: Anders als manch andere Operschrift der Zeit ist der *Saggio* eben keine bloße ‚Kopfgeburt‘ eines theaterfremden Literaten.

VERA GRUND weist in ihrem Beitrag auf bisher völlig unbeachtete Kontexte des *Saggio* hin: Ausgehend vom venezianischen Verlag Pasquali, in dem der Text zuerst erschien, rekonstruiert sie ein Netzwerk europäischer Intellektueller, die allesamt, wenn auch auf verschiedene Weise, mit der Oper – und Algarotti – in Verbindung standen. Zentrale Figuren dieses Netzwerkes sind u. a. der britische (mit der Opernsängerin Catherine Tofts verheiratete) Konsul Joseph Smith, dem der Verlag gehörte, und sein Geschäftspartner, der Drucker Pasquali. Als einen wichtigen intermediären Kontext kann Grund des Weiteren sängerkritische Zeichnungen namhaft machen, die ebenfalls bei Pasquali erschienen und die offenkundig in einem Zusammenhang mit Benedetto Marcellos Opersatire *Il Teatro Alla Moda* einerseits und Algarottis *Saggio* andererseits stehen.

Den Versuchen, Algarottis Opernreform in die Opernpraxis zu übertragen, widmen sich die Beiträge von PHILINE LAUTENSCHLÄGER und MANUELA JAHRMÄRKER, die die Frage stellen, inwieweit welche reformerischen Postulate Algarottis in Parma wirklich in die musiktheatralische Tat umgesetzt wurden; sie gehen dieser Frage anhand verschiedener Opern Tommaso Traettas nach. Dabei ergibt sich ein uneinheitliches Bild: Während Traetta einige Postulate Algarottis in kongenialer Weise umgesetzt hat (und dabei teilweise auch über den *Saggio* hinausging), erwiesen sich andere als weniger praxistauglich oder sogar unrealisierbar. Entscheidend für eine angemessene Beurteilung des Reformprojekts in Parma – so geht aus beiden Beiträgen hervor – ist die besondere personelle Konstellation vor Ort, bestehend aus Algarotti – Guillaume Du Tillot (Impresario) – Marco Coltellini (Librettist) und Traetta (Komponist).

BERNHARD JAHN untersucht die Vorgeschichte des *Saggio* anhand einiger (aus heutiger Sicht) zentraler deutscher Beiträge zur Operndiskussion des 18. Jahrhunderts von Johann Mattheson, die – ganz anders als der nicht wesentlich später erstmals publizierte *Saggio* – in der Zeit jedoch nicht über ihren Publikationsort Hamburg hinaus zu wirken vermochten. Jahn erklärt dies unter anderem mit ihrer disparaten Veröffentlichungsform: Matthesons Operntheorie ist nur in ‚Splittern‘ an die Öffentlichkeit gelangt, die zu seinen Lebzeiten nie in einen Zusammenhang gebracht wurden und insofern eben auch nicht über den unmittelbaren Kontext hinaus wirken konnten. Im Vergleich dazu zeigt sich, dass eine besondere Stärke des *Saggio* in der Kürze und Konzision seiner Form zu sehen ist. Im Hinblick auf die zentrale Kategorie der Naturnachahmung kann Jahn jedoch zeigen, dass es trotz Algarottis Unkenntnis der Schriften Matthesons Berührungspunkte zwischen den jeweiligen Operntheorien gibt.

DIRK NIEFANGER geht in seinem Beitrag dem Zusammenhang zwischen Algarottis umfangreichem *Saggio sopra la pittura* und Lessings *Laokoon* nach. Beide Texte arbeiten sich an ähnlichen Problemen ab, sodass von einer zumindest indirekten Algarotti-Kenntnis Lessings ausgegangen werden kann. Als Vermittlungsfigur ist Rudolf Erich Raspe anzunehmen, der im Umkreis der ‚Laokoon-Debatte‘ mit Lessing in Verbindung stand und der Algarotti im Jahr 1769 ins Deutsche übersetzte.

Unter anderem dieser Übersetzung widmet sich FRIEDER VON AMMON in seiner Untersuchung zweier für die europäische Wirkung des *Saggio* zentraler Übersetzungen: eben der Raspes (der zweiten deutschen) und der dritten französischen (des Chevalier de Chastellux). Dabei arbeitet von Ammon zum einen die unterschiedlichen Übersetzungskonzeptionen heraus: Während Chastellux den von ihm (frei) übersetzten und annotierten Text im Grunde als eine Art Sprungbrett für die Entwicklung seiner eigenen opernästhetischen Vorstellungen benutzte (Chastellux trat innerhalb der Pariser Streitigkeiten um die Vorherrschaft der französischen oder italienischen Oper für letztere ein), war Raspe daran interessiert, eine philologisch möglichst genaue Übersetzung des *Saggio* (wie auch weiterer Schriften Algarottis) zu bieten, mittels derer er sich nicht zuletzt selbst als ein deutscher Algarotti am Kasseler Hof (seinem Wirkungsort) etablieren wollte. Zum anderen zeigt von Ammon, dass auch Raspe mit seiner Übersetzung Opernpolitik betrieb, indem er nämlich mit der Übersetzung des *Saggio* Gottscheds opernkritische Position schwächen und einen Anstoß zur Reform der Kasseler Hofoper geben wollte.

NICOLA GESS untersucht die Wirkungen des *Saggio* in den opernästhetischen Debatten in Deutschland: Sie geht von der in den Operndiskussionen des 17. und 18. Jahrhunderts weitverbreiteten metaphorischen Umschreibung der Oper als Monstrum aus und legt dar, wie Algarotti darauf reagierte (nämlich mit einer geschickten Umdeutung dieser Metaphorik) und wie dies wiederum auf unterschiedliche Weise bei Wieland und Wilhelm Heinse nachwirkte. Dabei kommt ein

erstaunlich dichter Verweisungszusammenhang im Zeichen der Monstrosität zum Vorschein, bei dem die durchaus unterschiedlichen ästhetischen Prämissen der drei Autoren deutlich werden.

Im Anhang des Bandes findet sich eine Neuedition der fünften Fassung des *Saggio sopra l'opera in musica* (Livorno 1764), der letzten Überarbeitungsstufe des Textes durch Algarotti, und der darauf beruhenden deutschen Übersetzung von Rudolf Erich Raspe (1769).²³ Algarottis Text wird in den Beiträgen des Bandes nach dieser Edition zitiert, sofern es nicht um Passagen früherer Versionen des Textes geht, die in der Fassung von 1764 nicht mehr enthalten sind. Als Verständnishilfe wurde der Übersetzung Raspes zudem ein Stellenkommentar beigegeben. Hinzu kommen zwei Chroniken zu Algarotti und zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert.

Wir hoffen damit Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* das ihm gebührende Interesse zu verschaffen und die künftige Beschäftigung mit ihm zugleich auf eine neue, wissenschaftlich fundierte Grundlage zu stellen.

Die Herausgeber danken der Fritz Thyssen Stiftung für die großzügige finanzielle Unterstützung der Tagung und der Drucklegung. Den Herausgebern der *Frühen Neuzeit* danken sie für die Aufnahme des Bandes in ihre Reihe. Simone Ketterl und Lisa Greifenstein haben mit großem Engagement bei der redaktionellen Betreuung des Bandes mitgewirkt; ihnen sei an dieser Stelle ebenfalls herzlich gedankt.

Leipzig, Erlangen und München, im März 2017

Frieder von Ammon, Jörg Krämer und Florian Mehlretter

²³ Bisher sind als Nachdruck nur die zweite und die vierte Fassung des Textes greifbar; vgl. Francesco Algarotti: *Saggio sopra l'opera in musica*. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763). Hg. von Annalisa Bini. [Pisa] 1989 (Musurgiana 6). Die Übersetzung Raspes erschien in: *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti* übersetzt von R. E. Raspe. Cassel: Hemmerde 1769, S. 217–300. Zu dieser Übersetzung vgl. den Beitrag Frieder von Ammons und den Anhang.

Jörg Krämer

Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* und die europäische Operntheorie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die kulturwissenschaftliche Erforschung des 18. Jahrhunderts leidet noch immer unter dem nationalphilologischen Erbe der Geisteswissenschaften. Die deutsche Kultur im 18. Jahrhundert ist bekanntlich geprägt von transnationalen, zum Teil europaweiten Netzwerken – etwa französischer Schauspieler, Tanzmeister oder Gelehrter, italienischer (Theater-)Dichter, Komponisten, Sänger, Musiker, Architekten, Bühnenbildner oder Kostümschneider. Diese Netzwerke, von denen etwa noch Lorenzo da Pontes Autobiografie¹ ein lebhaftes Zeugnis ablegt, sind aber in der Forschung erst ansatzweise in den Blick genommen worden. Dies gilt freilich nicht nur für die deutsche Forschung, sondern auch für die französische oder italienische. Gerade Personen, die überwiegend außerhalb ihrer Heimat wirkten, fielen im Laufe des 19. Jahrhunderts oft aus dem Gedächtnis beider Kulturen heraus. So auch der Venezianer Francesco Algarotti, Mitte des 18. Jahrhunderts einer der wichtigsten Vermittler zwischen italienischer und deutscher Kultur und „italienischer Star der Gelehrtenrepublik“.² Erst in den letzten Jahren scheint Algarotti allmählich wieder ins Bewusstsein der italienischen Forschung zu treten.³ Noch 1987 fällt dagegen der Musikhistoriker Enrico Fubini in seiner

1 Lorenzo da Ponte: *Geschichte meines Lebens*. Mozarts Librettist erinnert sich. Aus dem Italienischen übertragen und hg. von Charlotte Birnbaum. Mit einem Nachwort, einem Werkverzeichnis und Anmerkungen von Jörg Krämer sowie zahlreichen Abbildungen. Frankfurt am Main 2005 [orig. New York 1823–1827].

2 Marc Fumaroli: *Quand l'Europe parlait français*. Paris 2001, S. 145–162, hier S. 146: „[...] vedette italienne de la République des Lettres“. Zur „Republique des Lettres“ als Netzwerk der Aufklärung vgl. auch Brunhilde Wehinger: „Mon cher Algarotti“. Zur Korrespondenz zwischen Friedrich dem Großen und Algarotti. In: Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung. Hg. von Hans W. Schumacher und ders. Hannover 2009 (Aufklärung und Moderne 16), S. 71–97. In der deutschen Forschung wäre hinzuweisen auf den perspektivenreichen Beitrag von Jürgen Maehder: *Die Librettisten des Königs*. Das Musiktheater Friedrichs des Großen als theatralische wie linguistische Italien-Rezeption. In: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache. Hg. v. Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert. Göttingen 1999, S. 265–304.

3 Vgl. Stefano Ragni: *I viaggiatori musicali nell'Italia del Settecento*. Bd. 6. Perugia 2007, S. 301–342, sowie die Bibliografie in Francesco Algarotti: *Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712–1764; mediatore di culture)*. Hg. von Rita Unfer Lukoschik. Sottomarina di Chioggia

weitverbreiteten *Geschichte der Musikästhetik* ein eigentümliches Urteil über Algarotti. Fubini handelte ihn zusammen mit Antonio Planelli (1737–1803) und Vincenzo Manfredini (1737–1799) folgendermaßen ab:

Doch sind alle diese Autoren stark vom Denken der Enzyklopädisten beeinflusst, und man kann nicht behaupten, sie hätten irgendwelche originellen Beiträge zur musikalischen Debatte ihrer Zeit geleistet. Ihr Interesse konzentriert sich in erster Linie auf die Reform der Oper, und sie folgen dabei mit geringen Abweichungen den Vorstellungen, die Gluck im Vorwort zur *Alceste* niederlegte [...]. Algarotti [tritt] als Wortführer dieser sozusagen konservativen Auffassung hervor, die die Oper gerne im Sinne der französischen Tradition reformiert hätte.⁴

Hier ist eigentlich alles schief: Algarotti wird in einen Topf geworfen mit Autoren, die 25 Jahre jünger sind und bereits der folgenden Generation angehören; Algarottis *Saggio* wurde 14 Jahre vor dem *Alceste*-Vorwort publiziert, so dass Algarotti wohl hellseherische Fähigkeiten benötigt hätte, um hier bereits „mit geringen Abweichungen den Vorstellungen“ Calzabigis und Glucks zu folgen. Und schließlich scheint es mir doch sehr fraglich, ob man Algarottis Bedeutung zureichend erfasst, wenn man ihn nur als konservativ-unselbstständigen, französisch orientierten Traditionalisten einstuft. Gegenüber solchen, ebenso vorschnellen wie pauschalen Etikettierungen möchte ich im Folgenden versuchen, die Position Algarottis im Kontext der Operntheorie vor und um 1750 genauer zu konturieren.

1 Ausgangspunkte

Kaum eine Kunstform ist seit ihrer Entstehung so eng und stetig mit theoretischen Überlegungen verflochten wie die Oper. Die Theorie (und d. h. meistens auch: die Kritik) der Gattung gehört zentral zu ihrer Gattungsgeschichte – so zentral, dass sie in manchen Epochen geradezu eine Parallel- oder Gegengeschichte der Gattung bildet. Daher möchte ich zunächst rund 80 Jahre vor Algarotti zurückgehen. 1675 veröffentlicht Francesco Fulvio Frugoni (1620–1684?), zu dieser Zeit Mitarbeiter („consulatore“) der Inquisition in Venedig, eine rund 40-seitige Abhandlung über die Oper im Anhang seines Librettos *L'Epulone*.⁵ Diese Schrift

2011 (Epistolario Veneto 5), S. 47–50. Im Dezember 2012 fand in Venedig eine Tagung zum 300. Geburtstag Algarottis statt.

⁴ Enrico Fubini: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar 2008 [zuerst Turin 1964, rev. ³1987], S. 173.

⁵ [Francesco Fulvio Frugoni:] *L'Epulone, poema melodrammatica esposta, con le prose morali-critiche dal P. Francesco Fulvio Frugoni*. Venedig 1675. – Vgl. dazu Robert S. Freeman: *Opera*

belegt, dass bereits vor 1675 eine komplexe und weit entwickelte kritische Diskussion über die Oper in Italien im Gange war. Vieles, was dann in den Debatten des 18. Jahrhunderts entfaltet werden wird, ist bereits bei Frugoni enthalten. Die Kunst erscheint bei ihm als dringend reformbedürftig: Statt die Natur nachzuahmen und die menschliche Gesellschaft moralisch zu bessern, hätten sich die Kunstformen der Gegenwart zu monströsen Fantasien ausgewachsen, die das Publikum korrumpieren. Insbesondere in der Oper hätten sich die Ausdrucksmittel gegenüber den dramatischen Zielen, denen sie dienen sollten, verselbstständigt – vor allem die völlig überbezahlten und zudem renitenten Sänger hätten keinerlei Interesse an der dramatischen Charakterisierung ihrer Rollen,⁶ doch auch die Bühnenbilder würden zu viel Aufmerksamkeit zu Lasten des Dramas beanspruchen. Sein zentraler Einwand gegen die aktuelle Oper lautet, dass sie gegen das Wesen des Dramatischen verstoße, weil sich ihre Einzelkünste zulasten einer dramatischen Grundidee verselbstständigten. Frugoni kritisiert die Oper freilich stellvertretend, als exponierteste Form des zeitgenössischen Theaters: Denn auch in den anderen Dramenformen zeigten die Dichter zu wenig Gespür für dramatische Gestaltung; Episoden seien zumeist schwach oder gar nicht verknüpft, dramatische Grundideen fehlten oder seien nicht zu erkennen.⁷ Ernste und komische Figuren sollten in einem Theaterstück nicht unterschiedslos vermischt werden, und ernste Figuren sollten nie wie komische Figuren reden oder sich verhalten.⁸ Frugoni unterscheidet zudem genau zwischen Dialogen, die bei der Lektüre eines Textes Vergnügen bereiten, und solchen, die nur auf der Bühne große Wirkung entfalten.⁹ Man merkt Frugonis Argumentation an, dass hinter seinem Essay bereits lange kritische Debatten stehen. Frugonis Libretto *L'Epulone* freilich, mit dem er das Beispiel einer ‚verbesserten‘ Librettistik vorlegen wollte, ist offenbar nie vertont worden; das Verhältnis von Opernpraxis und -theorie ist schon im 17. Jahrhundert prekär.

Der an Frugonis Text ablesbare, kritische Diskurs in Italien über die Oper gerät nun in den folgenden Jahrzehnten in ein zusätzliches Spannungsfeld durch die französischen Attacken gegen die italienische Kultur. Ab 1674 publizieren Autoren wie Boileau, Rapin, Baillet, Bouhours oder der frankophile Jesuitenpater Ettori, später u. a. Raguenet Abhandlungen, in denen sie die französische Kultur gegen die

without Drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675–1725. Ann Arbor 1981, S. 2–4.

6 Ebd., S. 172 und 191.

7 Ebd., S. 175 f.

8 Frugoni folgt mit dieser Kritik nicht blind dem Aristotelismus zeitgenössischer Poetiken; er sieht etwa die berüchtigten drei Einheiten keineswegs als bindend an, doch findet er es auch falsch, allzu weit davon abzuweichen; vgl. ebd., S. 171.

9 Ebd., S. 188.

italienische ausspielen¹⁰ und die italienische als rückständig, regellos und irrational diffamieren. Diese Angriffe zielen eigentlich zunächst auf die Abwehr Marinos und des Marinismus¹¹ in Frankreich, verlagern sich dann aber zunehmend auf die italienische Oper als Musterbeispiel für die wirre und vernunftwidrige Kultur der Italiener, vor deren Einfluss die Autoren die französische Kultur bewahren wollen. Eine besonders klare Position bezieht dabei Saint-Évremond in seinen polemisch glänzenden Beiträgen,¹² die sowohl in Italien (Ludovico Antonio Muratori) als auch in England und, besonders durch Johann Christoph Gottsched, mit einigen Jahrzehnten Verspätung ebenso für die deutsche Diskussion wichtig werden. Der Tonfall verschärft sich dann noch einmal im Kontext der französischen *Querelle des Anciens et des Modernes*,¹³ bei der die Oper als spezifisch moderne, nicht durch antike Autoritäten legitimierte Kunstform zwangsläufig ins Visier der *antiqui* gerät.

Die italienischen Reaktionen auf die ultramontane Kritik aus dem politisch so ungleich mächtigeren Frankreich lassen sich nun in drei Gruppen zusammenfassen.

1. Eine Reihe von Autoren lehnt die Kritik der Franzosen rundweg ab und bestreitet den Franzosen schlicht das Recht und die Kompetenz, die italienische Oper zu beurteilen. Auffälligerweise handelt es sich dabei vor allem um Autoren aus Neapel wie Giuseppe Salvadori¹⁴ oder Andrea Perrucci.¹⁵

10 Fubini (1987) und Di Benedetto stellen das missverständlich dar, indem sie die Geschichte des französisch-italienischen Opernstreits mit Raguelets *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (Paris 1702 [Repr. Genf 1976]) und der anschließenden Debatte mit *Le Cerf de la Viéville* 1704 beginnen lassen; vgl. Fubini (Anm. 4), S. 136–140 sowie Renato di Benedetto: Poetiken und Polemiken. In: *Geschichte der italienischen Oper*. Hg. von Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli. Bd. 6. Laaber 1992 [zuerst Turin 1988], S. 9–73, hier S. 30 f.

11 Noch der (anonyme) erste deutsche Übersetzer des *Saggio* 1762 bezieht Algarottis Kritik der italienischen Literatur des 17. Jahrhunderts in einer Fußnote auf Marino (Gelehrte Beyträge zu den Braunschweigischen Anzeigen 2 [1762], Sp. 105–128, hier Sp. 115, Anm. b); vgl. dazu auch den Beitrag von Frieder von Ammon in diesem Bd.

12 Charles de Marguetel de St. Denis, Seigneur de Saint-Évremond: *Sur les opéra* [1677]; *A Monsieur Lulli; Les opéra* [Komödie 1685]; *Parodie d'une scène de l'opéra de Roland*. In: *Œuvres meslées*. Amsterdam 1706 [zuerst 1684]. Raguelet leitete 1700 eine Ausgabe von Werken Saint-Évremonds ein (*Nouvelles Œuvres meslées de M. de Saint-Évremond*. Paris 1700).

13 Dazu vgl. T. R. Kuhnle: [Art.] *Querelle*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 7. Tübingen 2005, Sp. 503–523.

14 Giuseppe Gaetano Salvadori: *Poetica toscana all'uso*. Neapel 1691.

15 Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*. Neapel 1699. Zu ähnlichen Reaktionen vgl. Freeman (Anm. 5), S. 262, Anm. 66.

2. Eine zweite Gruppe nimmt die französische Kritik grundsätzlich auf, betont aber das eigenständige Existenzrecht der italienischen Oper, die freilich unter Einbezug der französischen Kritik reformiert werden müsste. Zu dieser Gruppe gehören in erster Linie Giovanni Maria Crescimbeni und die von ihm dominierte, 1690 gegründete römische *Accademia dell'Arcadia*.¹⁶ Hauptziele sind die Eliminierung der komischen Figuren, die stilistische Vereinheitlichung, die Reduktion der Anzahl der Arien und die stärkere textliche und dramaturgische Ausrichtung am Vorbild der französischen *tragédie classique*. Durch den Aufstieg der *Arcadia* zur maßgeblichen italienischen Kulturinstanz zentriert diese Position nun zunehmend die Diskussion. Nicht nur einige der einflussreichsten italienischen Operntheoretiker (Ludovico Muratori,¹⁷ Scipione Maffei¹⁸) folgen ihr, sondern mit Apostolo Zeno, dem Wortführer der venezianischen *Arcadia*-Kolonie, auch der erfolgreichste Librettist der Zeit. Durch seine Erfolge in Wien wird Zeno zudem zur Legitimationsfigur der italienischen Kultur überhaupt gegenüber der französischen Kritik. Letztlich geht dann auch Metastasios Modell der *opera seria* aus dieser Reformdiskussion hervor.
3. Eine dritte Reaktionsform radikalisiert die französische Kritik zu einer Fundamentalkritik der Oper schlechthin. So argumentiert vor allem der späte Gravina nach seinem Bruch mit der *Arcadia* (1711). Die Oper sollte am besten komplett ersetzt werden durch die Rückkehr zu dem, was Gravina für die antike Tragödie hält: eine sprach- und handlungsbetonte Dramenform in quantifizierender Metrik, ohne Reim und unter Rückführung der Musik auf eine rein unterstützende Funktion, die allenfalls bei den obligatorischen Chören am Ende der einzelnen Akte etwas hervortreten könne.¹⁹ Diese Position bleibt freilich im italienischen Diskurs absolut randständig.

Unter dem Druck der französischen Kritik fächert sich also die italienische Operndebatte noch einmal entscheidend auf, und bis etwa 1720 werden dabei eigentlich alle Problemfelder entwickelt, die dann für die Operntheorie des 18. Jahrhun-

¹⁶ Vgl. dazu jetzt Piero Weiss: *L'Opera italiana nel '700*. Hg. von Raffaele Mellace. Rom 2013, bes. S. 11–37.

¹⁷ Zu Muratori vgl. Fabio Marri/Maria Lieber: *Lodovico Antonio Muratori und Deutschland. Studien zur Kultur- und Geistesgeschichte der Frühaufklärung*. Frankfurt am Main 1997.

¹⁸ Algarotti stand im Briefwechsel mit Maffei und widmete ihm seinen *Saggio sopra la lingua francese*.

¹⁹ Gianvincenzo Gravina: *Della tragedia*. Neapel 1715; vgl. auch ders.: *Della ragion poetica*. Rom 1708.

derts wesentlich werden. Ich möchte in aller Kürze den Diskussionsstand um 1720 in fünf Punkten zusammenfassen:

1.1 Bewusstsein der historischen Begrenztheit poetologischer Normen

Den Bezugspunkt der Operndiskussion bildet zunächst das Ideal der antiken Tragödie, an der die Oper gemessen wird. Die Befürworter der Oper sehen in ihr eine moderne, zeitgemäße Erneuerung des antiken Dramas. Für die Kritiker usurpiert die Oper dagegen nur diese Position; in Wirklichkeit stellt sie jedoch ein ‚Monstrum‘ dar, das die Bühnen blockiert, die wahre literarische Tragödie verhindert und den Geschmack des Publikums verdirbt. Die Oper erscheint ihnen als „der natürliche Feind des Dramas“,²⁰ und die Entwicklung des modernen Theaters wird von ihnen wegen der Oper als Verfallsgeschichte beschrieben. Allerdings akzeptieren selbst diese Kritiker meist die Popularität und praktische Bedeutung der Oper und nehmen in der Regel auch einige Werke von der Kritik aus – bei französischen Autoren in der Regel Lully/Quinault, bei den Italienern dann zunehmend Zeno. Zum Problem wird dabei nun, wieso die Bühnenpraxis offensichtlich nicht den theoretischen Reflexionen folgt und dennoch (oder gerade deshalb?) Erfolg hat.

Spätestens in der französischen *Querelle* erkennt man zudem die Problematik eines universalen Gültigkeitsanspruchs poetologischer Normen, insbesondere des Aristotelismus. Die Opernkritiker gehen hier in der Regel von der klassizistischen Regelpoetik etwa Boileaus aus; sie halten die aristotelischen Kategorien für überzeitlich gültig, da auf die Regeln der Vernunft gegründet, und fordern eine entsprechende Reform der Oper, d. h. in erster Linie der Libretti. Von Verteidigern der Oper wie etwa Pier Jacopo Martello wird dagegen darauf hingewiesen, dass man neu entstandene, moderne Kunstformen nicht an den Maßstäben einer Dichtungstheorie messen könne, die für eine ganz andere historische Praxis entstanden sei. Die aristotelische Poetik, so formuliert es Martello 1714 gegen Gravina, sei völlig missverstanden worden: Sie sei nie als präskriptive Sammlung universal gültiger dramatischer Gesetze gedacht gewesen, sondern schlage lediglich Grundregeln für das Theater jener vergangenen Zeit vor. So sei etwa die Regel der Einheit des Ortes lediglich ein Reflex der primitiven Bühnentechnik der griechischen Antike und

20 Alfred Einstein: Gluck. Sein Leben, seine Werke. Zürich, Stuttgart [1954], S. 153.

könne daher heute, im Zeitalter der modernen Kulissentechnik, keine normative Gültigkeit mehr beanspruchen.²¹

Damit erweitert sich die Debatte über die Oper zu einer Diskussion über die Gültigkeit poetologischer Normen überhaupt, und die Oper wird so zu einem wichtigen Ferment der Auflösung geschlossener Regelpoetiken.

1.2 Bewusstsein der Differenz von Bühne und literarischem Text

Die Opernkritiker, in der Regel Anhänger einer literarischen Regelpoetik, bemängeln im Detail, die Sprache der Opernlibretti sei unnatürlich, ihre Dramaturgie verworren, sie verstoße gegen die Gebote der Naturnachahmung und der Wahrscheinlichkeit, sie missachte die (neo-)aristotelischen Einheiten und sei schließlich eine poetologisch nicht legitimierbare Mischform aus ernsten und komischen Elementen. Dagegen betonen die Opernverteidiger, dass die Bühnenpraxis nicht mit literarischen Normen beurteilt werden könne. Zeno betont 1701 gegen Muratori, das Ziel des Theaters sei die Unterhaltung der Zuschauer, und „je mehr man den Regeln zu folgen versucht, desto mehr missfällt man den Zuschauern. Und wenn ein Libretto [von den Literaten] gelobt wird, dann hat das Theater keine Einnahmen“.²² Wer, wie Saint-Évremond und andere französische Kritiker, ein für die Bühne geschriebenes Textbuch ausschließlich nach literarischen Normen beurteile, verstehe im Grunde gar nichts von der Sache.²³ Martello argumentiert 1714 schließlich kurz und bündig, das Libretto sei überhaupt keine literarische Gattung, sondern müsse einzig den Regeln des Theaterbetriebs folgen, in dem der Theaterdichter nun einmal eine sehr schwache Position habe.

Die Operndiskussion macht also auch das Problem bewusst, inwieweit eine literarische Poetik überhaupt Gültigkeit für die Bühnenrealität beanspruchen kann. Dabei wird die Differenz von Bühne und literarischem Text zunehmend deutlich.

²¹ Pier Jacopo Martello: *Della tragedia antica e moderna*. Rom 1715 [zuerst Paris 1714], Repr. in: ders.: *Scritti critici e satirici*. Hg. von Hannibal S. Noce. Bari 1963 (*Scrittori d'Italia* 225), 1. Dialog. Zu Martello vgl. jetzt Jörg Krämer: „è più difficile il deformar la natura che l'imitarla.“ Aristoteles als Provokation der Aristoteliker: Pier Jacopo Martellos Dialog *Della tragedia antica e moderna*. In: *Nicht-aristotelisches Theater in der Frühen Neuzeit*. Hg. von Bernhard Jahn und Irmgard Scheitler. Frankfurt am Main u. a. 2016 (*Morgen-Glantz* 26), S. 251–273.

²² Apostolo Zeno: *Lettere*. Venedig 1785, S. 121, Nr. 59 (Übers. d. Verf.).

²³ Ebd., Nr. 57.

1.3 Bewusstsein der Plurimedialität des Theaters und besonders der Oper

Die Verbindung verschiedener Medien in der Oper wird von den Kritikern in der Regel als gegenseitige Blockade beschrieben:

Wenn Sie wissen wollen, was eine Oper ist, so antworte ich: eine seltsame, aus Poesie und Musik zusammengestoppelte Arbeit, in der Dichter und Komponist, gleicherweise einer vom andern behindert, sich eine schreckliche Mühe geben, um ein schlechtes Werk zustande zu bringen.²⁴

Die Oper erscheint als zusammengesetztes ‚Monstrum‘, weil jede Einzelkunst nur nach ihren jeweiligen Regeln vorgeht und ein übergeordnetes Ordnungssystem fehlt. Die Oper ließe sich aus dieser Sicht nur durch eine klassizistische Reform des Librettos nach literarischen Kriterien und durch eine klare Unterordnung von Musik und Szene unter den Text retten.²⁵

Die Opernverteidiger betonen dagegen jedoch gerade die unverzichtbare Bedeutung der Musik: Die moderne Oper bildet aus ihrer Perspektive eben keine missglückte Tragödie, sondern eine Kunstform eigener Gesetzmäßigkeit. Martello schreibt 1714: „[I]n dieser Bühnenform ist die Musik die Hauptsache. Sie ist die Seele der Oper [...]“.²⁶ Andere, v. a. französische und englische Theoretiker heben demgegenüber auch die Bedeutung der szenischen Komponente hervor.

Es kommt also durch die Operndebatte zu einer stärkeren Reflexion der Plurimedialität des Theaters, auch wenn deren Konfiguration bei der Oper weitgehend als kritisch beurteilt wird.

1.4 Wirkungsabsicht des Theaters

Für die rationalistisch orientierten Operngegner bildet vor allem der durchgehende Gesang der Figuren ein permanentes Ärgernis und einen Verstoß gegen grundlegende Konzepte der Mimesis. Diese Debatte fokussiert sich, schon vor dem Aufstieg der *opera seria*, auf die Arie. Für logozentrische Autoren wie Crescimbeni oder Muratori sind Arien grundsätzlich überflüssig – ihr Text wird

²⁴ Charles de Saint-Évremond: Schriften und Briefe des Herrn von Saint-Évremond. Hg. von Karl Federn. Bd. 1. München 1912, S. 240 f.

²⁵ Vgl. ebd., S. 241: „[...] die wesentliche Autorität in der Führung des Stücks muß dem Dichter bleiben. Die Musik muß für die Verse geschrieben werden, und nicht so sehr die Verse für die Musik.“ – Zum Begriff des „Monstrums“ vgl. den Beitrag von Nicola Gess in diesem Band.

²⁶ Martello (Anm. 21), S. 274 f. (Übers. d. Verf.).

durch die Kunstgestalt der Musik und die Wortwiederholungen unverständlich und die Arien zerstören durch ihre Länge und dramaturgische Unangebrachtheit alle dramatische Wirkung. Für italienische Theaterpraktiker wie Perrucci oder Opernverteidiger wie Martello sind sie dagegen das unverzichtbare Herzstück der Oper überhaupt, ohne die diese Kunstform gar nicht funktionieren kann.²⁷ In der italienischen Diskussion wird seit Mitte des 17. Jahrhunderts die These vertreten, Hauptregel des Theaters sei es, die Zuschauer zufriedenzustellen,²⁸ und radikale Opernverteidiger wie Salvadori oder Perrucci verweisen schlicht auf den enormen Erfolg der Opernarien beim Publikum, um alleine dadurch die rationalistische Kritik als grundsätzlich verfehlt für einen kommerziellen Theaterbetrieb zu delegitimieren. Die Operngegner sehen dagegen genau diese Orientierung am als vulgär denunzierten Publikumsgeschmack als Anbiederung, Verfallserscheinung und Hemmschuh für eine Verbesserung der Theaterkultur an. Die Debatte kreist immer wieder um die Frage, ob das Theater (und speziell der Theaterdichter) den Wünschen des Publikums einfach nachgeben oder umgekehrt versuchen sollte, den Publikumsgeschmack in aufklärerischem Sinne zu bessern. Gerade bei Zeno kann man das Schwanken der Librettisten zwischen diesen beiden Polen sehr gut beobachten.²⁹

Das Problem der Arie treibt also zu einer verstärkten Reflexion der Wirkungsweisen und -absichten des Theaters. Hier stehen sich die Argumentationen zum Teil schroff diametral gegenüber: Stört die Arie eine vernunftbezogene Wirkung, oder wirkt die Oper überhaupt nur über die Arie auf die Zuschauer? Wirkt das Theater primär über die Vernunft (Muratori, *Arcadia*) oder über die Sinne (Martello) der Zuschauer? Wie wirkt Theater überhaupt, und wie kann man diese Wir-

27 Freilich kritisieren auch die meisten Verteidiger der Oper die aktuelle Praxis des Ariengesangs. Eine geradezu topische Argumentationsfigur ist die schon bei Frugoni 1685 anzutreffende Kritik der angeblichen Sänger-„Willkür“ (besonders sarkastisch bei Benedetto Marcello 1720). Auch Algarotti führt den angeblichen „Verfall“ der italienischen Oper im 17. Jahrhundert primär auf die Sänger zurück. Auch wenn es in der Opernpraxis zweifellos Auswüchse gab, erscheint mir doch die Einigkeit dieser Kritik über alle Lager hinweg verdächtig; man müsste einmal nachprüfen, ob im Kampf gegen die Figur des Sängers nicht ähnliche Domestizierungsprozesse abgelaufen sind wie beim etwa zeitgleichen Kampf gegen das Improvisationstheater. – Zu Algarottis Sängerkritik vgl. Thomas Seedorf: „vanità de' cantanti“. Sängerkritik im Kontext der Opernreform. In: Gluck auf dem Theater. Hg. von Daniel Brandenburg und Martina Hochreiter. Kassel u. a. 2011 (Gluck-Studien 6), S. 281–293.

28 Giacomo Badoardo: *Ulisse errante* (1644), Vorrede. Vgl. Di Benedetto (Anm. 10), S. 20.

29 Zeno kann erst in Wien seine Ideen einer literarisch reformierten Librettistik verwirklichen, weil er dort von der auch finanziellen Abhängigkeit vom Publikumsgeschmack befreit ist. Vgl. Freeman (Anm. 5), S. 23–32.

kungen ändern? Mit diesen Fragen wird die Oper zu einem wesentlichen Kristallisationspunkt der theoretischen Reflexion über das Theater überhaupt.

1.5 Das Verhältnis von französischer und italienischer Oper³⁰

Schließlich sind die Debatten auch stets durchzogen von der Rivalität des französischen und des italienischen Opernmodells, wobei es hinter der ästhetischen Debatte auch um unterschiedliche Produktionssysteme sowie um Fragen der kulturellen Hegemonie geht. Die französische Oper reklamiert für sich die genauere Anbindung der Musik an Sprache und Versmetrik, die höhere literarische Normgerechtigkeit und „Vernunft“ der Texte und die prächtigere, pompösere Ausstattung der Bühne; der italienischen Oper wird in der Regel eine zwar interessantere Musik (Arie), aber regellosere Struktur bis hin zum baren Unsinn (Saint-Évremond) zugeschrieben. Die Franzosen beanspruchen für ihre Musik eine schlichte ‚Natürlichkeit‘, da sie an der Sprache und der Vernunft orientiert sei, dagegen schreiben sie der italienischen Musik Künstlichkeit und Unnatur zu, was Rousseau dann später im Buffonistenstreit polemisch umkehren wird. Der französisch-italienische Gegensatz zieht sich im theoretischen Schrifttum bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts; ab 1749 flammt er z. B. in Berlin heftig auf und führt dort dann zur Idee einer Synthese in Deutschland, dem Land des „vermischten Geschmacks“. Von diesen Debatten ist nicht nur die Ästhetik der friderizianischen Oper geprägt, sondern auch Algarottis *Saggio*.³¹

Die charakteristische italienische Sicht auf die französische Oper wird schlagartig deutlich aus dem Urteil Carlo Goldonis über seinen ersten Besuch einer französischen Oper in Paris (1762): „Für die Augen ist es das Paradies, für die Ohren die Hölle.“³²

Alleine die Tatsache, dass zwei unterschiedliche Modelle der Oper nebeneinander existieren, wirkt erneut normativen Vereinfachungen entgegen und zwingt zur Erkenntnis einer gewissen Relativität ästhetischer Regeln. In der Operntheorie begegnen auch immer wieder Ideen zur Verbindung der beiden Modelle; die

³⁰ Vgl. Di Benedetto (Anm. 10), S. 30–32.

³¹ Vgl. Laurenz Lütteken: Italien in Frankreich. Die friderizianische Hofkapelle im Spannungsfeld der Kulturen. In: Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrich II. (1740–1786). Hg. von Rita Unfer Lukoschik. Berlin 2008, S. 79–98.

³² „c'est le paradis des yeux, c'est l'enfer des oreilles.“ Carlo Goldoni: *Memorie* [1787]. In: Ders.: *Tutte le opere*. Hg. von Giuseppe Ortolani. Bd. 1. Mailand ⁵1973, S. 461. Goldoni berichtet zudem, er habe nach dem ersten Akt zu seinem Sitznachbarn gesagt, er warte immer noch auf die erste Arie. Daraufhin habe dieser indigniert geantwortet, der erste Akt habe doch bereits sechs Arien enthalten. Vgl. Di Benedetto (Anm. 10), S. 31.

wenigen praktische Ansätze dazu waren in der Regel jedoch politisch motiviert (z. B. in Parma nach 1748, in Wien nach 1756³³ etc.).

Die Auseinandersetzungen um die Oper erweisen sich also als wesentliche Entwicklungsmomente der kunsttheoretischen Diskussionen in Europa überhaupt. Die Oper wird zum Stachel im Fleisch der Regelpoetik. Die Operndebatte macht die historische Begrenztheit poetologischer Normen deutlich, ebenso die Differenz von Bühne und literarischem Text sowie die Plurimedialität des Theaters; sie führt zur verstärkten Reflexion der Wirkungsabsicht des Theaters und zur Erkenntnis einer antinormativen Koexistenz verschiedener Theatermodelle.

Um 1720 sind damit im Grunde bereits alle wesentlichen Spannungsfelder markiert, die für die weitere Entwicklung wichtig werden. Dass in diesen Diskussionen meist keine Einigung erzielt werden kann, wird dort, wo man nach geschlossenen Poetiken sucht, allerdings überwiegend als krisenhaft wahrgenommen. Parallel zu diesen Debatten und in steter Wechselwirkung mit ihnen vollzieht sich daher nun auch eine praktische Reform der Librettistik durch den Aufstieg der *opera seria*.

Zeno, der im Briefwechsel mit Muratori steht und dessen (an Corneille und Racine geschultes) Urteil erbittet, verändert nach seinem Wechsel aus der Produktionsrealität Italiens nach Wien seine Libretti partiell nach den theoretischen Vorgaben der *Arcadia*. Er eliminiert die komischen Figuren und ersetzt die Liebesintrigen durch abstraktere Konflikte (Neigung *versus* Pflicht, Fürstentugenden etc.). Zudem sind seine Wiener Libretti länger als seine venezianischen und deutlicher nach den literarischen Mustern der *tragédie classique* geformt. Pietro Metastasios Modell der *opera seria* wird sich dann europaweit als dominantes Modell einer Librettistik durchsetzen, die auch der Beurteilung nach rein literarischen Normen standhält. Metastasio war stolz darauf, dass seine Libretti auch ohne Musik als Dramen aufgeführt werden konnten,³⁴ was in der Generation davor den meisten Librettisten und Theoretikern nur als blanker Unfug erschienen wäre.

Ein sehr bezeichnendes Phänomen ist die Tatsache, dass Libretti jetzt ab ca. 1730 als Gesamtausgaben gedruckt werden, was weder vorher noch nachher in

33 Vgl. Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien. Neapel 1756 (der anonym und mit gefälschtem Druckort publizierte Text wurde früher Josse de Villeneuve zugeschrieben, wird heute aber meist als Werk des für die Musikpolitik in Wien um 1760 wichtigen Grafen Giacomo Durazzo angesehen). Auf den politischen Hintergrund der Wiener Opernwende verweist schon Jean Le Rond d'Alembert: *De la Liberté de la musique*. Paris 1759, Kap. XII. – Zur Situation in Parma vgl. die Beiträge von Manuela Jahrmärker und Philine Lautenschläger in diesem Band.

34 Vgl. seinen Brief an Chastellux (den späteren Algarotti-Übersetzer) vom 15. Juli 1765 in: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. A Cura di Bruno Brunelli. Bd. 4. Mailand 1954, S. 397–399, hier S. 398 f.

der Geschichte der Oper der Fall war. Den großen Librettisten des 17. Jahrhunderts wie etwa Aurelio Aureli wäre es geradezu absurd erschienen, ihre musikbezogenen Texte isoliert als literarische Gesamtausgabe zu publizieren, und am Ende des 18. Jahrhunderts verzichtete dann selbst der wahrlich nicht publikationsscheue Lorenzo da Ponte wohlweislich auf ein solches Projekt. Auch von den großen italienischen Librettisten des 19. Jahrhunderts wie Felice Romani, Francesco Maria Piave oder Luigi Illica existieren keine solchen Editionen – wohl aber aus der Blütezeit der *opera seria* (Bernardoni, Silvani, Zeno, Metastasio, Gigli).³⁵ Dabei lässt sich zudem schön beobachten, wie Metastasio etwa seinen Editor anweist, in der Gesamtausgabe alle musik- und aufführungsbezogenen Angaben, die sich in den Einzeldrucken der Libretti fanden, zu tilgen (also etwa Angaben zu Anlass, Komponist, Ballettmeister, Sängern etc., aber auch z. B. die Angabe „D. C.“ unter den Arientexten).³⁶

Durch diese Gesamtausgaben erhalten die Libretti jetzt aber eine doppelte Zielrichtung: einmal wie bisher als Verständnishilfe bei der konkreten Aufführung, dann nun auch als quasi autonome Literatur, die unabhängig von ihrer Vertonung gelesen werden kann.³⁷ Damit geraten die Libretti nun aber auch unvermeidlich unter den entsprechenden Normendruck literarischer Maßstäbe. Zenos langes Schwanken, ob er überhaupt einer solchen Gesamtausgabe seiner Libretti zustimmen sollte, verrät etwas von dem Bewusstsein, welche Probleme sich daraus ergeben würden. Die konservativen Klassizisten wiesen den Anspruch solcher Gesamtausgaben auf autonome Lektüre als Literatur ohnehin empört zurück: Scipione Maffei etwa kritisiert 1753 das isolierte Lesen von Libretti als Beleg für den Verfall der literarischen Kultur:

Wie wenig die Masse des Publikums von Poesie versteht, kann daraus entnommen werden, dass viele Menschen tatsächlich Libretti, die für eine Vertonung geschrieben wurden, lesen. Mehrere ehrenwerte Männer [...] haben in dieser Gattung Wunder vollbracht und sogar die Schwächen des vergangenen Jahrhunderts getilgt. Aber auch sie konnten aus den Opern nichts anderes machen als Werke, in denen eine Form der Kunst verzerrt wird zugunsten einer anderen – unechte Werke, die weder Tragödien noch Komödien sind. Immer, wenn die Musik im Spiel ist, sorgt ihr Charme dafür, dass alles andere leidet. Niemand achtet dann

³⁵ Vgl. Freeman (Anm. 5), S. 24. – Eine frühe Ausnahme bildet Giovanni Andrea Moniglia (Poesie drammatiche. 3 Bde. Florenz 1689–1690).

³⁶ Vgl. Metastasios Brief an seinen venezianischen Editor Giuseppe Bettinelli in: *Tutte le opere* (Anm. 34), Bd. 3 (Mailand 1951), S. 96 f.

³⁷ Aus Sicht der Librettisten war dies vielleicht auch eine notwendige Gegenwehr gegen die Opernpraxis v. a. in Italien, wo die Texte oft derart verändert wurden, dass ihre ursprüngliche Gestalt kaum mehr kenntlich war. Dazu z. B. Helga Lühning: *Das dramma per musica La clemenza di Tito* von Pietro Metastasio. In: *Mozarts Opern*. Hg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber. Teilbd. 2. Laaber 2007, S. 855–862, hier S. 861.

mehr darauf, dass sich an einem Abend dramatische Aktionen vollziehen, die eigentlich Monate dauern müssten. [...] Aber wenn man ein Libretto nur liest, wie kann man dann Gefallen an einer Gattung finden, deren höchster Wert in Arien liegt, deren Texte überflüssig und meistens gekünstelt zusammengebastelt sind und bei denen es hauptsächlich um solche Ausdrücke geht wie „die süße kleine Wolke“ oder „die nette kleine Turteltaube“.³⁸

Zeno empfand seine Librettistik nach 1700 als „Reform“, der Begriff fällt in einem Brief an Muratori vom 15. Juli 1701.³⁹ Schon die nun sich festigende Gattungsbezeichnung *dramma per musica* indiziert diese Schwerpunktverschiebung, und dass Metastasio dann auch einen literaturtheoretischen Kommentar zu Aristoteles und die Poetik des Horaz veröffentlicht, unterstreicht erneut den Anspruch, als Literat ernst genommen zu werden.

Die *opera seria* Zenos und Metastasios stellt freilich keine Lösung der in der Operntheorie des frühen 18. Jahrhunderts diskutierten Probleme dar, sondern eher eine Akzentverschiebung innerhalb der einzelnen Spannungsfelder – eine Verschiebung hin zur Aufwertung des Librettos innerhalb des Gesamtgefüges⁴⁰ als Reaktion auf die rationalistische und frühaufklärerische Kritik.⁴¹ Daher wird auch die *opera seria* selbst wiederum schon rasch Zielpunkt neuer Kritik. Luigi Riccoboni, vielleicht Italiens berühmtester Schauspieler in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, kritisiert bereits 1738 das Modell der *opera seria* – vor allem den Verlust mythologischer Stoffe und die Verengung auf historische Figuren, aber besonders auch die angeblich mangelnde Erfindungskraft und Sterilität der modernen italienischen Librettisten, die ihre Pläne, Szenen und sogar Gedanken eigentlich nur aus den französischen Tragödien übernehmen würden.⁴² Dieser Vorwurf zielt direkt auf Metastasio, obwohl er auch auf andere zeitgenössische Varianten der *opera seria* zuträfe.⁴³ Riccobonis frühe Metastasio-Kritik eröffnet Argumenta-

38 Scipione Maffei: De' teatri antichi e moderni [1753]. In: Opere del Maffei. Bd. 1. Venedig 1790, S. 128 f. (Übers. d. Verf.).

39 Guido Biagi: Lettere di Lodovico Antonio Muratori. In: Rivista delle biblioteche e degli archivi 7 (1896), S. 38–61, hier S. 41.

40 Im berühmten Brief vom 20. Oktober 1749 gibt Metastasio dem Komponisten Johann Adolf Hasse Hinweise, wie er das Libretto *Attilio Regolo* zu vertonen habe (Tutte le opere [Anm. 34], Bd. 3, S. 427–436).

41 Vgl. allgemein Volker Kapp: Metastasio und die Aufklärung. In: Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Hg. von Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt. Tübingen 2002, S. 1–14.

42 Luigi Riccoboni: Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Paris 1738, bes. S. 54.

43 Etwa auf die spätere friderizianische Oper: Am 6. September 1749 schreibt Friedrich II. an Algarotti: „Hier haben Sie einen sehr zusammengedrängten Entwurf der Oper Coriolan. [...] Ich bitte Sie, den Entwurf von Filati [Villati] jausführen zu lassen. [...] Was die Gedanken betrifft, so bitte ich Sie, ihn damit zu versorgen und es so zu machen, dass diese Oper sich einigermaßen

tionsmuster, die dann im weiteren Verlauf des Jahrhunderts immer stärker und nahezu topisch werden – bis hin zur völligen Abqualifizierung Metastasios in der Generation der ‚Originalgenies‘ um 1770.

Riccobonis Traktat erscheint nun nicht zufällig auf Französisch und in Paris. Doch auch in Italien bleibt die operntheoretische Debatte bis in die 1720er-Jahre sehr lebhaft, wovon nicht zuletzt der heute noch bekannteste Text zeugt, Benedetto Marcellos glänzende Satire *Il Teatro a la moda* (Venedig 1720). Ab den 1720er-Jahren zeigt sich in Italien jedoch eine gewisse Stagnation; es kommen kaum neue Aspekte ins Spiel, die Debatte verengt sich wieder und wird sehr auf die überwiegend als vorbildhaft begriffenen Figuren von Zeno und Metastasio fokussiert.⁴⁴

Neue Impulse der operntheoretischen Debatte kommen nun vermehrt aus anderen Ländern. England lernt nach 1705 die italienische Oper kennen, die mit den einheimischen musiktheatralischen Traditionen nur schwer vermittelbar erscheint. Eine sehr pointierte, kurze Stellungnahme von Joseph Addison, erschienen am 6. März 1711 in der Zeitschrift *The Spectator*, demonstriert an Händels *Rinaldo*, seiner ersten in London aufgeführten Oper, was aus englischer Sicht alles absurd an der italienischen Oper erscheint. Der vom englischen Empirismus, aber auch von Boileaus Klassizismus geprägte Addison hat vor allem Probleme mit den Verstößen gegen die *verisimilitudo*.⁴⁵

In Deutschland werden die aktuellen Diskussionen im Umfeld der Hamburger Oper aufgegriffen (Christian Heinrich Postel knüpft an die *Querelle* an,⁴⁶ Barthold Feind diskutiert 1708 Saint-Évremond); vor allem Johann Mattheson ist als Vermittler des

dem französischen Trauerspiele nähert.“ (Francesco Algarotti: Briefwechsel mit Friedrich II. Hg. von Wieland Giebel. Berlin 2008, S. 80)

44 Zum Beispiel Giuseppe Bettinelli (Hg.): *Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio Romano Poeta Cesareo*. Venedig 1733 (Einleitung zu Bd. 1); Evandro Edesimo: *Considerazioni sopra il Demofonte del Sig. Pietro Metastasio*. Venedig 1735; Gasparo Gozzi (Hg.): *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno*. 10 Bde. Venedig 1744 (Einleitung zu Bd. 4); Raniero de Calzabigi: *Dissertazione [...] su le Poesie Drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio*. In: *Poesie del Signor Abate Mestastasio*. Paris 1755. Zum Teil äußern sich jetzt auch eher historisch interessierte Autoren (Francesco Saverio Quadrio: *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. 7 Bde. Bologna 1739–1752; Gian Rinaldo Carli: *Indole del teatro tragico*. Venedig 1744; Giovanni Battista Martini: *Storia della musica*. 3 Bde. Bologna 1757–1781).

45 Ähnlich polemisiert 1728 die *Beggar's Opera* gegen die Unnatürlichkeit der Händeloper, v. a. des Rezitativs. – Nicht Addisons Kritik an Händel, aber sein empiristischer Rationalismus wird später in der englischen Debatte von Charles Avison in Frage gestellt (*An Essay on Musical Expression*. London 1752; ²1753), der das Prinzip der Naturnachahmung ausdrücklich zur Disposition stellt zugunsten der Bestimmung, das Ziel der Musik (wie jeder Kunst) sei Wirkung auf die Gefühle und „Ausdruck“.

46 Etwa im Vorwort zu *Die Wunderbahr-errettete Iphigenia* (1699); vgl. Gloria Flaherty: *Opera in the Development of German Critical Thought*. Princeton 1978.

europäischen Diskussionsstands unermüdlich tätig. Später polarisiert vor allem Gottsched mit seiner bekannten, stark französisch geprägten Opernkritik die Diskussion in Deutschland; sein Schüler Johann Adolph Scheibe liefert als „Critischer Musikus“ ab 1737 wichtige, ebenfalls an der französischen Debatte orientierte Beiträge.⁴⁷

Die wichtigsten neuen Akzente aber kommen aus Frankreich, dem einzigen europäischen Land, in dem die metastasianische *opera seria* nicht so richtig Fuß fassen konnte. Die *Réflexions critiques sur la Poësie et sur la peinture* von Jean-Baptiste Dubos (in späteren Auflagen unter dem Titel *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*), erschienen anonym 1719, bedeuten mit ihrer sensualistisch⁴⁸ ausgerichteten Wirkungsästhetik einen Wendepunkt in die operntheoretische Diskussion. Das Schöne ist für Dubos nicht mehr etwas objektiv Gegebenes, das einzig mit der Vernunft und ihren Regeln erfasst werden kann (wie etwa für Muratori), sondern es tritt dem Menschen als sinnliche Erfahrung gegenüber. Deshalb kann es kaum die Aufgabe der Kunst sein, Vernunftwahrheiten oder moralische Normen zu vermitteln, sondern eher, die Empfindungen des Rezipienten zu wecken, Rührung oder Gefallen zu erzeugen. Indem Dubos Musik als Sprache der natürlichen Gefühle und Leidenschaften der Menschen bestimmt, während die Wortsprache nur künstliche und arbiträre Zeichen für diese Gefühle bilden kann,⁴⁹ kann er den kruden Mimesis-Begriff, der seit Boileau die Diskussionen prägte, außer Kraft setzen, den Begriff der *verisimilitudo* auf ganz neue Weise auf die Musik (sogar auf reine Instrumentalmusik) ausdehnen und damit auch neue Perspektiven auf die Oper eröffnen. Dubos unterscheidet sehr klar zwischen dem unterschiedlichen Evidenzcharakter der in den jeweiligen Medien eingesetzten Zeichen. Bemerkenswert ist, dass er bei der Frage, welche Art von Dichtung sich für die Oper eigne, ausdrücklich den Vorbildcharakter von Corneille oder Racine bestreitet (Kap. XLVII); deren Texte eigneten sich für die Musik nicht, gerade weil sie die literarischen Normen perfekt erfüllen: Ihr künstlich-arbiträrer Charakter verträgt sich nicht mit der Natürlichkeit der Musik.⁵⁰ Dubos ist freilich nach wie vor fest überzeugt vom qualitativen Vorrang der französischen Oper (der er auch alle Beispiele entnimmt) vor der italienischen.

⁴⁷ Zur deutschen Debatte vgl. Bodo Plachta: Ein „Tyran der Schaubühne“? Stationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntext im 18. Jahrhundert. Berlin 2003; zu Gottsched bes. S. 55–70.

⁴⁸ Dubos stand dabei auch unter dem Einfluss des englischen Empirismus und Sensualismus; er kannte Addison und Locke persönlich, mit dem er auch korrespondierte.

⁴⁹ Jean-Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*. 3 Bde. Paris 1746, Kap. XLV.

⁵⁰ Vgl. Annie Becq: *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice*, 1680–1814. Bd. 1. Pisa 1984, S. 243–265.

Voltaire, Batteux,⁵¹ St. Mard⁵² und vor allem die Enzyklopädisten (Diderot, Rousseau) sind stark von Dubos beeinflusst, im deutschen Kulturraum lässt sich seine Wirkung etwa bei Breitinger, Bodmer, Krause, Moses Mendelssohn, Lessing oder Sulzer belegen.⁵³ Auch Algarotti bezieht sich immer wieder auf Dubos, besonders deutlich im *Saggio sopra la pittura*.⁵⁴

Der seit dem 17. Jahrhundert schwelende französisch-italienische Konflikt eskaliert unmittelbar vor der Publikation von Algarottis *Saggio* im sogenannten Buffonistenstreit⁵⁵ in Paris. Dabei wird der ästhetische Vorrang der französischen Oper erstmals auch innerhalb Frankreichs explizit zur Disposition gestellt vom Kreis der Enzyklopädisten, die sich überwiegend für die italienische Oper aussprechen und damit das kulturelle Selbstverständnis der französischen Hofkultur provokativ in Frage stellen. Algarotti verbrachte diese Jahre teilweise in Paris und bekam so die heftigen Debatten aus erster Hand mit.

2 Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica*

Soweit also in groben Zügen der Stand der operntheoretischen Debatten zur Entstehungszeit des *Saggio sopra l'opera in musica*. Im zweiten Teil meines Beitrags möchte ich nun Algarottis Text vor dem skizzierten Hintergrund der operntheoretischen Diskussionen in Europa betrachten. Der *Saggio* enthält zunächst, v. a. in der Kritik der Opernpraxis, durchaus viele konventionelle Elemente. Man kann zum Teil wörtliche Übereinstimmungen mit Schriften von Martello (1714) über

51 Charles Batteux: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris 1746. Vgl. Fubini (Anm. 4), S. 144.

52 Toussaint Rémond de Saint-Mard: *Réflexions sur l'opéra*. In: Ders.: *Œuvres*. Bd. 5: *Poétique prise dans ses Sources*. Amsterdam 1749, S. 141–283, vgl. bes. S. 151 f.: „Il y a dans la Musique une je ne sais quelle Analogie avec nos passions, une certaine force pour les peindre, à laquelle les paroles toutes seules n'atteindront jamais [...] il est certain que ce chant [...] loin d'être hors de la Nature, sera [...] le langage le plus fidele de la passion.“

53 Vgl. Elisabeth Décultot/Gerhard Lauer (Hg.): *Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert*. Heidelberg 2012 (Beihefte zum *Euphorion* 65).

54 Vgl. dazu Luca Farulli: *Algarottis ästhetische Anschauungen*. In: Schumacher/Wehinger (Anm. 2), S. 135–149.

55 Vgl. dazu jetzt Andrea Fabiano, Michel Noiray: *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un' ideal di teatro*. Turin 2013, bes. S. 19–38.

Giuseppe Riva (1727)⁵⁶ bis hin zu Christian Gottlieb Krause (1752)⁵⁷ finden (wobei Krause möglicherweise auch umgekehrt von Algarotti beeinflusst war). Sogar die grundsätzliche Anlage des *Saggio* (ab der zweiten Auflage), die abschnitts- bzw. kapitelweise Gliederung in die beteiligten Einzelkünste, hat bereits 1720 ein Vorbild bei Marcello.⁵⁸ Doch wo Marcello bewusst unsystematisch vorging, um auch im Aufbau seines Buches die angeprangerte Verwilderung der Opernpraxis abzubilden, folgt Algarotti einer klaren Systematik, die seinen grundsätzlich rationalistischen Zugang widerspiegelt.

Trotzdem sollte man ihn nicht umstandslos wie Fubini nur als konservativ klassifizieren. Bei genauerer Betrachtung vereint der *Saggio* traditionelle, zeitgemäß-aktuelle und innovative Gedanken. Diese will ich nun auseinanderzulegen versuchen, wobei manche Argumente durchaus ambivalente Züge aufweisen. Die Qualifizierungen beziehen sich dabei ausschließlich auf die Position von Algarottis Schrift innerhalb der operntheoretischen Diskussionen, nicht auf ihr Verhältnis zur Opernpraxis. Es geht mir nicht um die Frage, wie sich Algarottis Text zur real existierenden Oper seiner Zeit verhält, ob er etwa einen programmatischen Entwurf oder umgekehrt eher einen Reflex der friderizianischen Oper darstellt, sondern darum, das Verhältnis des *Saggio* zur Operntheorie und -kritik seiner Zeit genauer zu bestimmen.

2.1 Traditionelle Aspekte

Algarotti geht grundsätzlich von einem rationalistischen und logozentrischen Verständnis der Oper aus, das durchaus in der Nachfolge der *Arcadia* steht. Schon der Aufbau des Traktats setzt zunächst die Dichtung an erste Stelle. Die Musik solle sich dagegen als „ministra, e ausiliaria della poesia“⁵⁹ (S. 258 [Z. 256 f.]) begreifen.⁶⁰ Der Dichter sollte in einer reformierten Oper die Leitungs-

⁵⁶ Giuseppe Riva: *Avviso ai compositori, ed ai cantandi*. London 1728 (zuvor auf Englisch London 1727).

⁵⁷ Christian Gottfried Krause: *Von der musikalischen Poesie*. Berlin 1752. Zu Krause vgl. Gerhard Splitt: *Zwischen Einverständnis und Kritik. Metastasio in der Opernpoesie Christian Gottfried Krauses*. In: Lütteken/Splitt (Anm. 41), S. 157–181.

⁵⁸ Zu Verbindungen zwischen den Schriften Algarottis und Marcellos vgl. auch Di Benedetto (Anm. 10), S. 40.

⁵⁹ Die Seitenangaben beziehen sich auf die im Anhang abgedruckte Edition sowie die Übersetzung Rapses: „Dienerin und Gehülfin der Dichtkunst“ (Anhang, S. 259 [Z. 370]).

⁶⁰ Zwar erkennt Algarotti, anders als viele andere Aufklärer, die hohe Bedeutung der Musik für die Illusionserzeugung und für die Übertragung von Leidenschaften in der Oper ausdrücklich an. Dennoch bewertet er die Musik als Kunst von geringer mimetischer Kraft, die

funktion bekommen (S. 248), während in der gegenwärtigen Praxis fälschlich der Komponist „come despotic“ (S. 258 [Z. 253]), als Despot herrsche. Die Oper wird grundsätzlich als Erneuerung der griechischen Tragödie bestimmt (S. 250), als „una Tragedia recitata per musica“ (S. 254 [Z. 162]), als „musicalisch recitirte Tragödie“⁶¹; deshalb sollten komische Figuren ausgeschlossen sein, die ohnehin erst im Zuge der Kommerzialisierung in die italienische Oper gekommen seien (S. 252).⁶²

Als Anschluss an Dubos kann man Algarottis Überlegungen zur Wirkung sehen, wenn er davon spricht, die gelungene Vereinigung von Poesie, Musik und den anderen Künsten diene „ad allettare i sentimenti, ad ammalare il cuore, e fare un dolce inganno alla mente“⁶³ (S. 246 [Z. 32 f.]). Anders als Dubos fordert Algarotti allerdings nicht den bloßen Anschluss an die französische Opernpraxis (hier täuschen sich Forscher wie Fubini⁶⁴ oder Piero Weiss⁶⁵). Denn die französische *tragédie en musique* lehnt Algarotti ausdrücklich als Vorbild ab, sie erscheint ihm unter Aspekten der Wirkungsästhetik zu schwach, weil sie „soltanto pascolo agli occhi“ (S. 254 [Z. 163]), ein bloßes Schauspiel für die Augen sei.

Traditionen des Rationalismus kann man auch in den Schwierigkeiten erkennen, die Algarotti mit der Legitimation des Gesangs hat. Als Vorbild erscheint bei ihm immer wieder die alte, längst überholte Form des *recitar cantando* wie bei Peri um 1600 (S. 260), also eine dem Sprachduktus nahe Form des Sprechgesangs.⁶⁶ Das ariose Singen von Figuren auf der Bühne bestimmt Algarotti dagegen grundsätz-

nur in der Verbindung mit dem präzisierenden Text oder der Szene überhaupt Aussagekraft gewinnen könne. Schon Chastellux, einer seiner französischen Übersetzer, distanziert sich in diesem Punkt vorsichtig von Algarotti, indem er in seiner 1773 publizierten, ziemlich freien Übersetzung anmerkt, die Wirkung einer Oper hänge insgesamt doch mehr vom Komponisten als vom Librettisten ab. (Vgl. dazu den Beitrag von Frieder von Ammon in diesem Bd.) – Alle Seitenangaben hier und in der Folge beziehen sich auf die Edition des *Saggio* (in der Fassung Livorno 1764) im Anhang dieses Bandes.

61 Anhang, S. 255 (Z. 270).

62 Bezeichnend scheint mir, dass Algarottis scheinbar klare Hierarchisierung von Text und Musik unterschwellig zugunsten der Musik unterlaufen wird, was auch durch die erheblich unterschiedlichen Kapitelumfänge deutlich wird: Der Teil zum Libretto umfasst (in unserer Edition im Anhang) vier Seiten, der zur Musik neun Seiten.

63 Die „Sinne zureizen, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Täuschung hervorzubringen“ (siehe Anhang, S. 247 [Z. 131 f.]).

64 Fubini (Anm. 4), S. 173 f.

65 Weiss (Anm. 16), S. 159–161.

66 Peris spezifische Form des Rezitativs resultiert aus seiner Überlegungen über die klangliche Seite der griechischen Tragödie (vgl. Di Benedetto [Anm. 10], S. 12 f.); insofern knüpft Algarotti mit seinem zunächst anachronistisch wirkenden Lob Peris hier wieder an das Problem der Erneuerung der antiken Tragödie an.

lich als unnatürlich (wie Muratori), es müsse durch entsprechende Stoffwahl (etwa mythologische oder exotische Stoffe; so schon Martellos Vorschlag 1714) oder Situationen gerechtfertigt werden, um die Unwahrscheinlichkeit von Gesang, Tanz oder Chor abzumildern (S. 254). Dagegen hatten inzwischen schon längst Verteidiger der Oper eingewandt, das Singen in der Oper sei doch grundsätzlich nicht unwahrscheinlicher oder unnatürlicher als das Sprechen in gereimten Alexandrinerversen in der Tragödie.⁶⁷ Der spanische Theoretiker Esteban (Stefano) Arteaga wird später, in kritischer Auseinandersetzung mit Algarottis *Saggio*, den modernen Gedanken entwickeln, beim Besuch einer Oper werde eine Art Pakt, eine „stillschweigende Übereinkunft zwischen Zuhörer und Komponist“⁶⁸ geschlossen, der zu direkte Mimesis-Ansprüche gewissermaßen durch „framing“ (Goffman) außer Kraft setze. Algarotti dagegen bleibt in diesem Punkt frühaufklärerischen Doktrinen verhaftet, an denen auch Diderot und Teile der französischen Enzyklopädisten festhielten.

Algarotti aktiviert auch wieder die topische Kritik an der Figur des Sängers. Zudem wird erneut die Arie in ihrer aktuellen Ausprägung als Da-capo-Arie zum Problem: Die Ritornelle der modernen Arien seien oft zu lang und blockierten damit den dramatischen Affekt, das Da capo sei „contrario al naturale andamento del discorso, e della passione“⁶⁹ (S. 266 [Z. 410]). Die Arien sollten also kürzer werden. Mit dieser Argumentation setzt Algarotti einerseits ältere rationalistische Einwände fort;⁷⁰ andererseits sind seine Beobachtungen aber zugleich durchaus aktuell bezogen, denn die Da-capo-Form wird ab der Jahrhundertmitte tatsächlich zunehmend als hinderlich begriffen und in der kompositorischen Praxis oft durch kleinere Formen ergänzt oder ersetzt. Schon die friderizianische Oper folgt genau diesen Vorstellungen: In den Opern Carl Heinrich Grauns (nach Texten oder Vorlagen von Friedrich II.) stehen vielfach kürzere Cavatinen an der Stelle traditioneller Da-capo-Arien.⁷¹ Das Arien-Problem scheint mir beispielhaft für den ambivalenten Charakter mancher Argumentationen Algarottis: Er hat ein Gespür für die moder-

67 In Deutschland z. B. L. F. Hudemann, J. F. v. Uffenbach oder J. Mattheson; in Frankreich St. Mard (Anm. 52), S. 156 f. Barthold Feind hatte darüber hinaus schon 1708 darauf hingewiesen, dass jede Form künstlerischer Darstellung notwendig mit Stilisierungen arbeiten müsse (Gedanken von der Opera. In: Ders.: Deutsche Gedichte. Bd. 1. Stade 1708, S. 74–114).

68 Stefano Arteaga: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Bd. 1. Venedig 1785, S. 4.

69 Siehe Anhang, S. 269 (Z. 229 f.): „ganz wider den natürlichen Lauf der Rede und Leidenschaft“.

70 Wenn er etwa die Musik wieder darauf festlegen möchte, „di dipingere una qualche immagine, o di esprimere un qualche sentimento“ (S. 268 [Z. 427 f.]): „ein Bild oder eine Empfindung auszumahlen“ (ebd., S. 269 [Z. 550]).

71 Vgl. Sabine Henze-Döhring: *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*. München 2012, bes. S. 76 ff.

nen, zukunftssträchtigen Entwicklungen, aber er kann sie meist nur konservativ beschreiben, als Rückkehr zu einem angeblichen Idealzustand.

Konservativ wirken bei Algarotti schließlich auch die Gewährsleute, auf die er sich namentlich bezieht.⁷² Es sind in aller Regel rationalistische Regelpoetiker und Literaten, oft Korrespondenzpartner Algarottis; die meisten von ihnen haben sich mit der Oper allenfalls am Rande beschäftigt (André Dacier, Bernard Fontenelle,⁷³ John Dryden,⁷⁴ John Wallis, Voltaire, Addison). Bei den Enzyklopädisten zitiert Algarotti ausschließlich d'Alembert (*Discours préliminaire* zur *Encyclopédie*, 1751), der im Kreise der Enzyklopädisten eine Sonderstellung einnahm, was die Beurteilung der Musik betrifft: Er blieb zunächst der rationalistischen Tradition und sogar dem rameauschen System verpflichtet, während Rousseau dagegen auf das Gefühl als Beurteilungsinstanz abhob.⁷⁵ Deshalb ist es kein Zufall, dass sich Algarotti bevorzugt auf d'Alembert stützt, der – ebenso wie Voltaire⁷⁶ – der modernen rousseauschen Ästhetik zunächst nicht folgt. Bei den Libretto-Entwürfen im Anhang zu Algarottis *Saggio* erscheint zudem Racine als das große Vorbild – auch das wirkt zunächst sehr konservativ.⁷⁷

72 Im Zuge der Editions-geschichte des *Saggio* bezieht Algarotti stets auch neuere Literatur ein. Bemerkenswert erscheint mir dabei, dass es sich dabei in erster Linie um Texte aus England und aus dem Umfeld der Enzyklopädisten handelt. So zitiert Algarotti in der Ausg. von 1764 die 1762 publizierte *Remarks on the beauties of Poetry* von Daniel Webb oder Avison; zudem d'Alemberts *De la liberté de la musique* (1759). Dagegen fehlt die neuere italienische Literatur (wie etwa Calzabigis *Dissertazione* von 1755).

73 Algarottis erste erfolgreiche Schrift, der er seinen europaweiten Ruhm verdankt (Il Newtonianismo per le Dame. Mailand 1737) basiert entscheidend auf Fontenelles *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686); daher ist Algarottis Erstling auch Fontenelle gewidmet; vgl. Kapp (Anm. 41), S. 61.

74 Drydens Auffassungen von der Oper sind am besten in seinem Vorwort zu *Albion and Albanus* (1685) zusammengefasst (John Dryden: *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*. Hg. von G. Watson. 2 Bde. London 1962, Bd. 2, S. 34–42). Sie sind insgesamt stark abhängig von Saint-Évremond, auch wenn Dryden diesem in zwei Punkten widerspricht: bei der Ablehnung der Maschinen und bei der Hochschätzung der französischen Vokalmusik. Dryden bewunderte die italienische Musik. Vgl. Irving Lowens: *Saint-Evremond, Dryden, and the Theory of Opera*. In: *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts* 1 (1959), S. 226–248.

75 Fubini (Anm. 4), S. 160–178.

76 Voltaire nimmt noch 1761 gegen Rousseau Stellung; vgl. ebd., S. 167.

77 Schon Martello verwendet 1714 einen ganzen Dialog auf eine Besprechung der als vorbildhaft gepriesenen *Iphigénie* Racines.

2.2 Zeittypische Gedanken

Diesen grundsätzlich einem eher konservativen Rationalismus verpflichteten Positionen stehen jetzt aber im *Saggio* auch Gedanken gegenüber, die innerhalb der zeitgenössischen Operndebatten auf der Höhe der Zeit, ja zukunftsweisend erscheinen. Einige dieser Ideen spiegeln wohl aktuelle Entwicklungen, andere werden erst später von der Praxis eingeholt.

So fordert Algarotti etwa die Verbindung der Ouvertüre mit der Handlung der Oper: Aufgabe der Ouvertüre sollte es sein, „di annunziare in certo modo l'azione, di preparar l'uditore a ricevere quelle impressioni di affetto, che risultano dal totale del dramma“⁷⁸ (S. 260 [Z. 285 f.]). Wenn ich recht sehe, ist das eine Idee aus dem deutschen Operndiskurs; in italienischen Schriften finden sich solche Forderungen nicht, wohl aber in Deutschland bei Mattheson, Scheibe oder Quantz⁷⁹ (und später bei Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* 1767⁸⁰). In Frankreich fordert d'Alembert 1759 (also nach Algarottis *Saggio*) die Verbindung der Ouvertüre mit der ersten Szene.⁸¹ In der Opernpraxis bleibt dies zunächst die Ausnahme; noch bei Gluck, ja sogar noch bei Rossini ist es bekanntlich möglich, dieselbe Ouvertüre für verschiedene Opern zu benutzen.

Bei seinen Ausführungen über das Rezitativ spiegelt Algarotti dagegen eher einen wichtigen aktuellen Trend der Zeit. Er fordert bekanntlich eine Aufwertung des Accompagnato-Rezitativs, um die die Rationalisten „beleidigende“ Differenz zwischen Rezitativ und Arie zu verringern (S. 250). Das Accompagnato ist im theoretischen Diskurs um 1750 eine relativ neue Forderung; im Buffonistenstreit wird es zwar von der italienischen Partei (Rousseau, Grimm) gepriesen,⁸² im italienischen Theorieschrifttum wird es jedoch erst in den 1770er-Jahren ausführlicher behandelt,

78 Siehe Anhang, S. 261 (Z. 398–400): „[...] die Handlung anzukündigen und den Zuhörer zu dem Eindruck des Affects vorzubereiten, der aus dem ganzen übrigen Drama entstehen soll“.

79 Johann Mattheson: Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1737; ders.: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739, S. 234; Johann Adolph Scheibe: Critischer Musikus. Leipzig 1745, S. 609 f.; Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin 1752 (Repr. Kassel 1953 u. ö.), S. 301. – Bei Quantz wäre eine eventuelle Mitarbeit von Johann Friedrich Agricola zu bedenken.

80 26. Stück (abhängig von J. A. Scheibe).

81 D'Alembert (Anm. 33), S. 457. Algarotti geht aber darüber hinaus, wenn er fordert, die Ouvertüre solle die Zuschauer auf die Affekteindrücke des gesamten nachfolgenden Dramas vorbereiten.

82 Vgl. Claude V. Palisca: [Art.] Rezitativ [1983/1984]. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie [Loseblattlexikon, nicht pag.]. Stuttgart 1972–2006 [16 S., hier S. 8].

in Deutschland ab Mitte der 1760er-Jahre.⁸³ In der kompositorischen Praxis ist es aber seit Mitte des Jahrhunderts bereits zunehmend aktuell: Für Jomelli, Terradellas, später auch für Gluck wird es ein wesentliches Gestaltungsmittel, um größere Szenenkomplexe zu schaffen.⁸⁴ Umgekehrt scheint mir sehr bezeichnend, dass Metastasio 1749 ausdrücklich vor einem zu häufigen Gebrauch des *Accompagnato* warnt.⁸⁵

Ähnliches gilt für die Forderung nach einer Integration der Tänze in die dramatische Handlung.⁸⁶ Die Italiener sollten hier von der höher entwickelten Kunst des französischen Balletts lernen. Die Nähe von Algarottis Argumentation zur Situation in Berlin, wo „um die Mitte der 1740er Jahre französische und italienische Tanzstile [...] aufeinanderprallten, sich womöglich mischten und gegenseitig befruchteten“⁸⁷, ist deutlich, doch die Überlegungen, die Algarotti über die potenzielle Beredsamkeit des Tanzes anstellt, zielen teilweise noch über die Oper hinaus in Richtung eines ‚Handlungsballetts‘, wie es dann Gasparo Angiolini und Jean Georges Noverre⁸⁸ in den 1760er-Jahren entwickeln werden. Auch hier wird umgekehrt Metastasio noch 1771 gegenüber Hasse an dessen *Ruggiero* die übergebührende Ausdehnung der Ballettszenen bemängeln.⁸⁹

Zukunftsweisend scheinen mir auch die positiven Bemerkungen zur komischen Oper zu sein (S. 268). Algarotti scheint ein Gespür dafür besessen zu haben,

83 Zum Beispiel bei Antonio Planelli: *Dell'opera in musica*. Neapel 1772; Giambattista Mancini: *Pensieri, riflessioni e pratiche sopra il canto figurato*. Wien 1774. In Deutschland bereits von J. A. Scheibe: Abhandlung über das Recitativ. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* 11 (1764), S. 209–268 und 12 (1765), S. 1–41 und 217–266.

84 Auch in der friderizianischen Oper versucht Graun gelegentlich, Rezitativ und Cavatine organischer zu verbinden; vgl. Ingeborg Allihn: Algarotti, die Musik am Berliner Hof und in den preußischen Residenzstädten Berlin und Potsdam. In: Schumacher/Wehinger (Anm. 2), S. 201–211, hier S. 206.

85 Vgl. Anm. 40.

86 Auch hier bietet die Berliner Oper seiner Zeit entsprechende Modelle der Integration der Ballette in die Haupthandlung (z. B. in Grauns *Alessandro e Poro* [1744], *Adriano in Siria* [1745] oder *Coriolan* [1749]). Vgl. dazu Sibylle Dahms: Das Ballett in der Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit Blick auf Berlin. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* 2013, S. 31–47.

87 Ebd., S. 40.

88 Noverre greift Algarottis Argumentation auf in seinen *Lettres sur la Danse, et sur les Balletts* (Stuttgart 1760; ins Deutsche übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing und Johann Joachim Christoph Bode: Briefe über die Tanzkunst und die Ballette. Hamburg, Bremen 1769). – Zu Noverre vgl. auch Sibylle Dahms: Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts. München 2010 (zu Algarotti und Noverre bes. S. 125 f.).

89 Reinhard Strohm: Tradition und Fortschritt in der opera seria [1979]. In: Klaus Hortschansky (Hg.): Christoph Willibald Gluck und die Opernreform. Darmstadt 1989, S. 325–352, hier S. 329.

dass sich daraus neue Impulse für die Oper insgesamt entwickelten; im Hintergrund dürften freilich die Erfahrungen aus dem Buffonistenstreit stehen, denn Algarotti bezieht sich explizit auf Pergolesis *Serva padrona* (S. 284). Auch hier sind wieder Parallelen zur Entwicklung in Preußen erkennbar, wo es später zu einer Hinwendung zur Buffa kommt.⁹⁰

Eine ähnliche Ambivalenz wie bei der Einschätzung der Arie zeigt sich schließlich bei den Überlegungen zur Stoffwahl einer Oper. Algarotti empfiehlt exotische oder historisch weit entfernte Stoffe; sie ermöglichen die Integration von „wunderbaren“ Elementen und damit zugleich den Einsatz von Gesang, Tanz und Chor, die dann nicht mehr gegen die aufklärerischen Doktrinen von Wahrscheinlichkeit und Mimesis verstoßen würden. Damit folgt er einerseits älteren rationalistischen Ideen wie auch den französischen Argumentationsmustern des 17. Jahrhunderts, andererseits wirken diese Forderungen gegenüber der aktuellen *opera seria* Metastasio mit ihren historischen Stoffen zugleich zukunftsweisend.⁹¹ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang erneut, dass gerade in Berlin Anfang der 1750er-Jahre tatsächlich eine Rückwendung zu mythologischen Opernstoffen erfolgte (*Fetonte* [1750], *Armida* [1751], *Il giudizio di Paride* [1752]); an diesen Produktionen war Algarotti nachweislich beteiligt. Im *Saggio* werden diese Werke nicht erwähnt, aber als Reverenz an seinen preußischen Arbeitgeber findet sich ein positiver Hinweis auf den *Montezuma*-Stoff.⁹² In der Erstausgabe, die offenbar vor der Fertigstellung des *Montezuma* in Berlin geschrieben wurde, macht sich Algarotti auch Gedanken über die Möglichkeiten, die dieser Stoff für eine Vertonung und die Szene bieten könnte – Möglichkeiten, die freilich für zeitgenössische Komponisten kaum realisierbar waren und im Kern bereits Theorien des frühen 19. Jahrhunderts von einer musikalischen *couleur locale* vorwegnehmen:

Questo potrebbe aprire un bel campo ad un valente Maestro di Cappella di trasportarne con la Musica in un nuovo mondo. Il che egli potrebbe in certo modo fare o con accompagnamenti di certi tali strumenti poco usati tra noi, o con certe particolari melodie [...]. Giocondissimo per gli orecchi verrebbe ad essere il contrapposto della Musica Spagnuola con l'Americana, come per gli occhi la diversità dei vestimenti.⁹³

⁹⁰ Vgl. Henze-Döhring (Anm. 71), bes. S. 125–144.

⁹¹ Charakteristisch ist Algarottis Lob für zwei Metastasio-Libretti (*Didone* und *Achille in Sciro*), bei denen es sich um vergleichsweise untypische Frühwerke mit mythologischen Stoffen handelt, die Metastasio selbst später nicht mehr besonders schätzte.

⁹² *Montezuma* (Libretto von Friedrich II. unter Mitwirkung von Algarotti) ging 1755 in Berlin über die Bühne.

⁹³ „Dieser [Stoff] könnte eine schöne Möglichkeit für einen versierten Kapellmeister eröffnen, uns durch die Musik in eine neue Welt zu versetzen. Er könnte das zum Beispiel durch die Begleitung mit ungewöhnlichen Instrumenten machen oder durch gewisse spezielle

Progressiv sind all die skizzierten Überlegungen Algarottis, wenn man sie auf den aktuellen Stand der *opera seria* bezieht. Die Forderungen, bei der Arie auf das Da capo zu verzichten und vermehrt auf das Accompagnato als Zwischenstufe zwischen Rezitativ und Arie zu setzen, außerdem historische durch wunderbare („*maraviglioso*“) Stoffe zu ersetzen, stellen die Grundlagen der metastasianischen Oper in Frage. Denn diese beruht ja nun einmal fundamental auf dem Gegensatz zwischen Secco-Rezitativ und Arie⁹⁴ sowie auf den historischen Stoffen. Bei allem Lob für Metastasio führt Algarottis Schrift also auch indirekt einen kritischen Diskurs gegen die *Seria*. Nur am Rande sei erwähnt, dass die angeblichen Reformideen, die Calzabigis Vorrede zum Partiturdruk von Glucks *Alceste* 1769 enthalten, in großen Teilen fast wörtlich von Algarotti abhängen.⁹⁵

2.3 Innovative Ideen – der „Accord des Ganzen“

Doch im *Saggio* findet sich noch eine dritte Gruppe von Ideen – innovative Ideen, die so bislang noch gar nicht in den operntheoretischen Diskussionen vor 1750 aufgetaucht waren.

Das Herzstück des *Saggio* (und das, was die Beschäftigung mit diesem Text auch heute noch lohnend macht) bildet die Vorstellung von der Oper als wohlkalkulierte Balance der einzelnen Medien auf ein Wirkungsziel hin. Alle beteiligten Einzelkünste müssten sich dieser Gesamtidee unterordnen – auch der Text. Um im Bild zu bleiben: Ein stimmiger „*accordo perfetto*“ (S. 246 [Z. 49]) entsteht erst, wenn kein Akkordton zu schwach oder zu stark ist, sondern alle beteiligten Akkordtöne genau ausbalanciert werden. In den existierenden Opernformen vermisst Algarotti genau diese Balance: In der *tragédie en musique* wie auch in der metastasianischen *opera seria* ist jeweils ein Bestandteil, ein Akkordton zu dominant. Dagegen setzt Algarotti die Vorstellung, das Ziel der Oper müsse es sein „*di muovere il cuore, dilettere gli occhi, e gli*

Melodien [...]. Äußerst reizvoll für die Ohren könnte der Gegensatz zwischen spanischer und amerikanischer Musik sein, ebenso für die Augen die Vielfalt der Kleidungen“ (Übers. d. Verf.). – Diese Passage findet sich nur in der ersten Ausgabe des *Saggio* (*Discorso sopra l'opera in musica*, Venedig: Pasquali 1755, S. XXVII f.) und fehlt bereits in der zweiten venezianischen Ausgabe von 1755. Vgl. Francesco Algarotti: *Saggio sopra l'opera in musica*. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763). Hg. von Annalisa Bini. [Pisa] 1989 (Musurgiana 6), S. XIV f.

⁹⁴ Algarotti gilt der Wechsel ausdrücklich als unnatürlich und damit illusionsstörend, wie „*se altri in passeggiando venisse tutto a un tratto a spiccar salti e cavriole*“ (S. 264 [Z. 339]) / „wenn man mitten im Spazierengehen Sprünge und Capriolen zu schneiden anfangen wollte“ (siehe Anhang, S. 265 [Z. 452 f.]).

⁹⁵ Vgl. die Gegenüberstellung bei Weiss (Anm. 16), S. 168 f.