

Spiegel im Spiegel

Metastasio in Lucia Ronchettis Metaoper

Mise en abyme (2015)

Sid Wolters-Tiedge

Ein Sujet, das sich die ganze Operngeschichte hindurch immer wieder nachweisen lässt, ist – die Oper selbst. Bereits mit der *Musica* aus dem Prolog zu Claudio Monteverdis *L'Orfeo* tritt auf der Opernbühne eine Figur auf, die die Darstellungsmechanismen der Oper kommentiert. Als Sonderfall der titelgebenden »Musikgeschichte auf der Bühne« finden sich von Gassmanns *L'Opera seria* über Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* und *Capriccio* bis zu Luciano Berios *Un re in ascolto* immer wieder Werke, die sich die Gattung Oper und ihre Produktion selbst zum Thema nehmen – »opera's history as told by opera itself«¹ – und die daher als Metaopern bezeichnet werden können.

Da andere Autor*innen bereits einen Überblick über dieses Genre gegeben haben,² werde ich mich im Folgenden auf ein Beispiel beschränken, das aktuell ist und sich zugleich mit einer der zentralen Figuren der Operngeschichte beschäftigt: Pietro Metastasio, dem Dichter und Librettisten, der wie kaum ein anderer eine ganze Epoche mit seinen Werken geprägt hat. Seiner hat sich Lucia Ronchetti mit ihrer von 2012 bis 2014 entstandenen und 2015 uraufgeführten Oper *Mise en abyme* angenommen und dazu das ihm zugeschriebene Intermezzo *L'impresario delle Canarie* als Ausgangspunkt genommen. Um die Darstellung von Metastasio als Künstler sowie des Opernbetriebs seiner Zeit mit den Mitteln des Musiktheaters soll es daher im Folgenden gehen.

-
- 1 Frieder von Ammon: »Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre«, in: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hg.): *Self-Reference in Literature and Other Media* (Word and Music Studies 11), Amsterdam und New York 2010, S. 65-85, hier S. 79.
 - 2 Vgl. neben Ammon, »Opera on Opera« v.a.: Harald Fricke: »Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme«, in: François Seydoux, Giuliano Castellani und Axel Leuthold (Hg.): *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*, Bologna 2001, S. 221-245; Hermann Danuser: »The Textualization of the Context. Comic Strategies in Meta-Operas of the Eighteenth and Twentieth Centuries«, in: Karol Berger und Anthony Newcomb (Hg.): *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays* (Isham Library Papers 6 / Harvard Publications in Music 21), Cambridge u.a. 2005, S. 65-97.

Nach einer kurzen Charakterisierung der Komponistin und ihres Umgangs mit historischem Material werden einige Informationen zu Werk und Autor der Vorlage gegeben, die sich direkt in der musikdramatischen Bearbeitung wiederfinden lassen. Es folgt die Herausarbeitung der unterschiedlichen Facetten von Ronchettis Umgang mit der Historie, die sich in den (zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen) Szenen von *Mise en abyme* zeigen, sich jedoch alle auf Pietro Metastasio als zentrale Figur beziehen lassen. Zentral ist hierbei das Verhältnis vom Künstler zum Werk; dies im übertragenen, ästhetischen Sinne der Reflexion, wie auch ganz pragmatisch, da Ronchetti die Bühnenfigur Metastasio und die Figuren, die wiederum dieser selbst erdacht hat, auf derselben Bühne auftreten lässt. Dies alles soll dazu dienen, die Eigenart des Blickes von Lucia Ronchetti³ auf die musikhistorische Vergangenheit darzustellen und zu zeigen, dass *Mise en abyme* nicht nur in die Gattung der Metaoper eingeordnet werden, sondern sogar als Meta-Metaoper bezeichnet werden kann.

Als Komponistin fokussiert sich Ronchetti seit gut 15 Jahren stark auf Kompositionen, in denen theatrale Elemente eine große Rolle spielen. Diese Entwicklung hängt wesentlich mit dem Zusammentreffen Ronchettis mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart zusammen, für die sie mittlerweile 15 sogenannte »Drammaturgie« geschrieben hat, also konzertante Stücke, in denen den Ausführenden feste Rollen zugewiesen werden. Ebenso sind mehrere Choropern und rund 10 Bühnenwerke entstanden, darunter als größtes das 2015 in der Regie von Achim Freyer uraufgeführte *Esame di mezzanotte* am Nationaltheater Mannheim.

Die Oper *Mise en abyme*, um die es im Folgenden gehen soll, zeigt – neben dem offensichtlichen Bezug zum Theater – exemplarisch auch den zweiten Interessenschwerpunkt Ronchettis: die intensive kompositorische Auseinandersetzung mit bereits vorhandenem Material und damit der bewusste Umgang mit Musikhistorie. Ronchetti vertritt, wenn man so will, einen postmodernen Ansatz. Komponist*innen sind in ihren Augen immer beeinflusst von bereits gemachten Erfahrungen: »Alles, was heute geschrieben wird, war – unter den Kompositionsgegebenheiten einer anderen Zeit – schon einmal da und wir können schlecht von komplett neuer Musik sprechen.«⁴

3 Lucia Ronchetti wurde 1963 in Rom geboren. Sie studierte dort Komposition und Computermusik und nahm während des Studiums zusätzlichen Unterricht bei Sylvano Bussotti und Salvatore Sciarrino. Zu Beginn der 1990er Jahre ging Ronchetti nach Paris, um an der Sorbonne ihre Dissertation über den Einfluss Richard Wagners auf die Orchesterbehandlung des französischen Wagnerismus zu schreiben, zusätzlich belegte sie Kompositionskurse bei Gérard Grisey und am IRCAM. Auf Grund der besseren Möglichkeiten an Kompositionsaufträgen und Stipendien zu gelangen, entschied Ronchetti nach Deutschland zu gehen, wo sie nach wie vor hauptsächlich arbeitet.

4 Vgl. Anne Gerber: »Auf einen Sprung zwischen Barock und 21. Jahrhundert. Lucia Ronchetti über ›Mise en abyme/Widerspiegelung‹«, in: Sächsische Staatskapelle Dresden: *Das Magazin*

Diesen Umstand macht Ronchetti für sich fruchtbar, indem sie in ihren Werken bewusst Beziehungen zu bereits existenter Kunst herstellt. Dies kann eine Komposition sein, wie die *Musicalischen Exequien* von Heinrich Schütz für das 2010 uraufgeführte Werk *Prosopopeia*, ein Bild wie *Las meninas* von Diego Velazquez für *Hombre de mucha gravedad* von 2002 oder eben ein Text und sein Autor Pietro Metastasio, wie im Fall von *Mise en abyme*.

Mise en abyme beschäftigt sich zum einen mit der Gattung des Intermezzos, zugleich aber auch mit der Person des Librettisten (Pietro Metastasio) und dem Theaterbetrieb als solchem. Zu Grunde legt Ronchetti ihrem Musiktheater Metastasios Libretto zu *L'impresario delle Canarie* von 1724, den einzigen komischen Text des Autors. Das Intermezzo in due parti nimmt insofern eine wichtige Stellung in Metastasios Schaffen ein, als dass es als Pausenfüller in der Uraufführung des ersten eigenständig geschaffenen Opernlibrettos des Dichters aufgeführt wurde: *Didone abbandonata*, das den Ruhm des späteren kaiserlichen Hofpoeten begründen sollte.⁵ Die Musik zu beiden Libretti stammte 1724 von Domenico Sarro.

Die Gattung der Intermezzi entstand in der italienischen Oper zu Beginn des 18. Jahrhunderts, um die tragische Haupthandlung nicht mehr durch die bisher üblichen eingeschobenen komischen Szenen zu unterbrechen, welche sich dramaturgisch schon in den Jahren zuvor weitgehend unabhängig vom Hauptplot gemacht hatten. Metastasio wird allgemein als Vollender dieses Reformprozesses der Opera seria angesehen, durch welchen das Opernlibretto als literarische Gattung durch die Wiedereinführung der aristotelischen Einheiten auch als Sprechdrama annehmbar gemacht werden sollte. Die Auslagerung komischer Szenen in *L'impresario delle Canarie* ist daher vor allem bemerkenswert, da es gerade in Neapel, wo es mit *Didone abbandonata* gemeinsam zur Uraufführung kam und ebendiese angestrebte Trennung sinnfällig machte, bis in die 1720er Jahre hinein üblich war, die komischen Szenen eben nicht vom Hauptwerk zu trennen und bei Opernimporten aus anderen italienischen Opernzentren ebensolche Szenen in die Handlung einzufügen.⁶ Dass im Falle von *Didone abbandonata* diese Trennung gerade in Neapel vollzogen wurde, zeigt den literarischen Anspruch Metastasios umso deutlicher. Damit ist zum einen das Selbstverständnis dieses Dichters angedeutet, der sich als Figur in *Mise en abyme* wiederfindet. Zum zweiten wird auch die Frage der

der Sächsischen Staatskapelle Dresden (2015), http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_169_1.pdf (Februar 2015, abgerufen am 15.10.2019).

- 5 In der Neuausgabe der Werke Metastasios von Anna Laura Bellina wurde *L'impresario delle Canarie* nicht aufgenommen, da kein definitiver Beleg gefunden werden könne, der eine Zuordnung des Librettos zu Metastasio rechtfertigen würde, vgl. Anna Laura Bellina: »Prefazione«, in: Pietro Metastasio: *Drammi per musica* 3, hg. von ders., Venedig 2002, S. 3-36, hier S. 30. Dieser Umstand ist für eine Betrachtung von *Mise en abyme* jedoch nicht von Belang.
- 6 Charles Troy und Piero Weiss: Art. »Intermezzo (ii)«, in: Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 12, Oxford 2001, Sp. 488-490, hier Sp. 488.

Mischung oder Nicht-Mischung von Ebenen und Stilen für die Betrachtung von Ronchettis Oper wesentlich sein.

Neben diesen allgemeinen, gattungshistorischen Fragen ist auch der konkrete Inhalt von *L'impresario delle Canarie* von Bedeutung, um Lucia Ronchettis Zugriff auf das Thema zu verstehen. Gezeigt werden im Stück der windige Impresario Nibbio und die aufstrebende Opernsängerin Dorina, die über ein vermeintlich lukratives Engagement der Sängerin auf den Kanaren verhandeln, sich gegenseitig in leeren Versprechungen, Übertreibungen und fachlichem Dilettantismus überbieten und dabei die Theaterpraxis der damaligen Zeit satirisch widerspiegeln. In Anlehnung an andere Intermezzi und vor allem an Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda* von 1720, in dem jener die Auswüchse des Opernsystems stark überspitzt darstellt und das Metastasio sicher bekannt war, thematisiert *L'impresario delle Canarie* genau die Punkte, die Metastasio als Dichter und Theaterpraktiker durch seine Reformbestrebungen unterbinden wollte. Damit lässt sich dieses Intermezzo der Gattung der Metaoper zurechnen, die Frieder von Ammon als jene Opern definiert, in denen entweder Aspekte von Oper kommentiert oder (Teile von) Opern geprobt oder aufgeführt werden.⁷ Gerade für Metastasio jedoch waren Fragen der Opernpraxis Zeit seines Lebens von großer Bedeutung. In hunderten von Briefen zeigt sich der Dichter als ebenso bewandelter wie umsichtiger Theaterpraktiker, der Bühnenvorgänge bereits beim Schreiben bedachte.⁸ Fragen der Theaterpraxis spielen also sowohl im Inhalt der Vorlage als auch in der Biographie Metastasios eine wesentliche Rolle und sind daher in *Mise en abyme* allgegenwärtig.

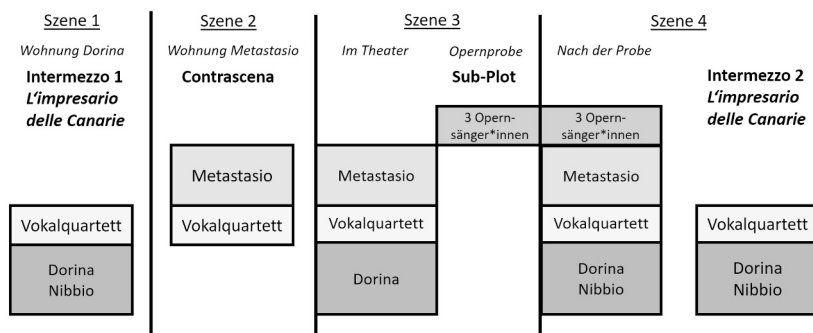
Mise en abyme ist eine Metaoper, da Ronchetti die zuvor dargelegten Hintergrundinformationen nutzt und in ihr Werk einfließen lässt. Die Komponistin vertonte oder bearbeitete aber nicht einfach das Intermezzo von Metastasio und Sarro, sondern entwickelte mit ihrer Dramaturgin Anne Gerber weitere Szenen, die thematisch an den mit *L'impresario delle Canarie* aufgeworfenen Themenkomplex anschließen. *Mise en abyme* entstand über einen Zeitraum von zwei Jahren als Auftragswerk für die Semperoper Dresden. Dabei kamen zunächst in den Jahren 2012 und 2014 als Vorstudien die Metastasio-Intermezzi in der Vertonung von Domenico Sarro von 1724 respektive Padre Martini von 1744 zur Aufführung. Für beide Aufführungen komponierte Lucia Ronchetti jeweils ein 10- bis 15-minütiges Intermezzo, das wiederum zwischen die beiden Teile des italienischen Originals gesetzt

7 Ammon, »Opera on Opera«, S. 68. Zu *L'impresario delle Canarie* als Metaoper vgl. Alice Bellini: »Music and ›Music‹ in Eighteenth-Century Meta-Operatic Scores«, in: *Eighteenth-Century Music* 6 (2009), H. 2, S. 183-207; Donald Bewley: »Opera within Opera: Contexts for a Metastasian Interlude«, in: Gerhard Fischer und Bernhard Greiner (Hg.): *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 112), Amsterdam 2007, S. 335-346; Roger Savage: »Staging an opera: letters from the Caesarian poet«, in: *Early Music* 26 (1998), H. 4, S. 583-595.

8 Vgl. Savage, »Staging an opera«.

wurde. Diese beiden Einfügungen wurden *Contrascena* und *Sub-Plot* betitelt. Für die Uraufführung von *Mise en abyme* wurden die beiden Szenen Ronchettis um eine von der Komponistin stark bearbeiteten Fassung von *L'impresario delle Canarie* von Sarro ergänzt und musikalische Übergänge zwischen den Teilen geschaffen. Damit kommt *Mise en abyme* am Ende auf eine Spiellänge von einer knappen Stunde. Bevor auf die einzelnen Teile genauer eingegangen wird, verdeutlicht die folgende Grafik den dramaturgischen Gesamtaufbau (s. Abb. 1):

Abb. 1: Aufbau von *Mise en abyme*



Die erste Szene von *Mise en abyme* spielt im Zimmer der Sängerin Dorina, der Text entspricht dem ersten Teil von *L'impresario delle Canarie* von Metastasio. Neben Dorina tritt daher auch der Impresario Nibbio auf. Die zweite Szene spielt im Zimmer Metastasios, sie ist identisch mit dem ein Jahr zuvor uraufgeführten *Contra-Scena*. Die dritte Szene spielt in einem Opernhaus und zeigt eine Theaterprobe, während der sowohl Metastasio als Textdichter des aufgeführten Werks, als auch Dorina und Nibbio anwesend sind. Nach einer kurzen Einleitung von elf Takten entspricht diese Szene dem 2014 entstandenen *Sub-Plot*.

Die vierte und letzte Szene spielt nach der Probe im Theater. Nachdem zu Beginn alle Figuren der dritten Szene, und hier vor allem Metastasio, die soeben gesehene Szenenprobe bewerten, bleiben nach wenigen Minuten nur Dorina und Nibbio zurück, ab hier entspricht der Text dem zweiten Teil von *L'impresario delle Canarie*. In allen Szenen präsent ist ein Vokalquartett bestehend aus Sopran, Mezzosopran, Tenor und Bariton, das die Gedanken der Protagonist*innen ausspricht und kommentiert. Am deutlichsten zeigen lässt sich dies in *Contrascena*.

Autor und Werk – *Contrascena*

In *Contrascena* steht Pietro Metastasio als Figur im Mittelpunkt. Seine Ideen und seine kritische Haltung zum Theater seiner Zeit werden in all ihrer Widersprüchlichkeit gezeigt. Das Vokalquartett reflektiert dabei das Innenleben Metastasios und tritt so in einen Dialog mit dem Dichter. Zugleich werden die damaligen Bedingungen, unter denen zu Metastasios Zeiten Opern produziert wurden, kritisch in den Blick genommen. Unter einem musikhistorischen Gesichtspunkt interessant ist, dass Ronchetti und ihre Librettistin Anne Gerber als Textquelle für diese Szene ausschließlich Texte aus Metastasios Feder verwenden: Jedes gesungene Wort kann auf die Gesamtausgabe von Metastasios Schriften zurückgeführt werden. Verwendet wurden hierzu nicht ausschließlich Briefe aus der Entstehungszeit des *L'impresario delle Canarie*, die Auswahl der Ausschnitte erfolgte vielmehr unter thematischen Gesichtspunkten. Dies wird bereits bei einer Analyse der ersten Verse der Szene deutlich.

METASTASIO: Ah! Non sai qual guerra di pensieri agita l'anima mia! (a) Io sono in un abisso di dubbi! (b)

VOCAL QUARTET: Suggestisco, ma non consiglio. (c)

METASTASIO: Oh, non ridete con dire che la malattia è nelle ossa, perché la scelta d'un soggetto merita bene questa agitazione e questa incertezza. (d)

VOCAL QUARTET: - È ben vero che questa specie è molto meno difficile che l'altra specie di poesia, cioè quella con la quale si dicono le lodi di alcuno. (e)⁹

Ausschnitt (a) ist eine der wenigen Textstellen der Szene, die nicht aus einem der zahlreichen Briefe Metastasios stammt, sondern aus einem Libretto. In diesem Falle wird ein Ausspruch des Titelhelden aus *Adriano in Siria* zitiert, einem Textbuch, das mit der Musik von Antonio Caldara erst 1732 in Wien und damit einige Jahre nach *L'impresario delle Canarie* uraufgeführt wurde. In dem Rezitativ, aus dem der Satz stammt, beschreibt der Titelheld den für den Protagonisten der Opera seria typischen inneren Konflikt zwischen Pflicht und Neigung.¹⁰ Der Hinweis auf die durch widersprüchliche Gedanken hervorgerufene Unruhe der eigenen Seele

9 Lucia Ronchetti: *Mise en abyme, Chamber opera in four scenes for soloists, vocal ensemble and chamber orchestra* (2014), Partitur, Kassel 2015, S. 3: »METASTASIO: Ah! Du weißt nicht, welch Kampf meiner Gedanken meine Seele bewegt! (a) Ich stecke in einem Abgrund von Zweifeln! (b) / VOCAL QUARTET: Ich schlage vor, aber ich empfehle nicht. (c) / METASTASIO: Oh, macht euch nicht lustig, indem ihr sagt, eine Krankheit stecke mir in den Knochen, weil die Wahl eines Sujets diese Erregung und diese Unsicherheit wohl wert ist. (d) / VOCAL QUARTET: Es ist wohl wahr, dass dieses Genre viel weniger schwierig ist als jene andere Art von Dichtung, mit der man jemandem Lobeshymnen singt. (e)« Alle Übersetzungen: Sid Wolters-Tiedge.

10 Pietro Metastasio: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hg. von Bruno Brunelli, Bd. 1: *Opere*, Mailand 1943, S. 564. Dort heißt es allerdings »alma mia« statt »anima mia«.

lässt sich jedoch gut auf die Situation der Dichterfigur übertragen, die ja ebenfalls schwankt, zwischen künstlerischem Ideal und praktischer Umsetzung ihrer Texte. Dass zu Beginn von *Contrascena*, in der ja die historische Person Metastasio im Mittelpunkt steht, der Bühnenfigur Metastasio Worte einer fiktiven Figur in den Mund gelegt werden und eben nicht ein Ausschnitt aus einem Brief des (realen) Metastasio selbst; dass also bewusst die Textebenen der Fiktion und der Realität vermischt werden, um Metastasio als Bühnenfigur zu zeichnen, kann als Zeichen für den hohen Grad der Identifikation gelesen werden, den der Dichter in Gerbers und Ronchettis Lesart für sein Werk empfindet – dahinter stünde die Idee, dass der Autor durch den Mund einer von ihm geschaffenen Figur eigene Gedanken ausdrückt. Ronchetti und Gerber verwenden hier im Kleinen den narratologischen Kunstgriff der Metalepse, auf den später genauer eingegangen werden soll. Mit Satz (b) vollzieht das Libretto geschickt den Übergang vom poetischen Text zur Eigenaussage Metastasios, die hier aus einem Brief von 1733 stammt, inhaltlich jedoch durch die Aufnahme des Zweifels nahtlos an den Satz aus *Adriano in Siria* anschließt.¹¹

Satz (c) ist im szenischen Zusammenhang als Selbstbeschreibung des Vokalquartetts zu sehen, das die Überlegungen Metastasios kommentiert, jedoch nie in direkten Austausch mit ihm gerät.¹² Vergleicht man diesen mit dem ursprünglichen Brief, lässt sich zeigen, wie geschickt im Libretto Aussagen aus anderen Quellen in den dramaturgischen Zusammenhang der gezeigten Szene integriert werden, ohne die Formulierung selbst zu ändern: Der Satz stammt (viel profaner als im Libretto) aus einer geschäftlichen Beratung Metastasios mit Giuseppe Bettinelli, seinem Verleger in Venedig, und fällt im Rahmen der Verhandlungen zur Drucklegung eines weiteren Schriftenbandes. Metastasio bleibt hier so höflich, dem Verleger ein bestimmtes Druckformat nicht anzuraten, sondern lediglich nahelegen. Aus den Mündern des Vokalquartetts bekommt dieser Satz obige, ganz andere Bedeutung.

In (d) greift Metastasio inhaltlich die Schwierigkeiten wieder auf, die er bereits zuvor in (a) und (b) ausgedrückt hatte. Dementsprechend stammt dieser Ausschnitt aus einer späteren Stelle desselben Briefes, der bereits für (b) verwendet wurde.¹³ Die Ansprache an seine Brieffreundin Marianna Bulgarelli-Benti wird hier umgedeutet zur Ansprache an die inneren Stimmen.

11 Pietro Metastasio an Marianna Bulgarelli Benti, 04.06.1733, in: Pietro Metastasio: Tutte le opere di Pietro Metastasio, hg. von Bruno Brunelli, Bd. 3: Lettere, Mailand 1951, Nr. 55, S. 85–86, hier S. 85. Marianna Bulgarelli Benti war unter ihrem Künstlernamen La Romanina eine gefragte Sängerin ihrer Zeit und sang auch die Didone in der Uraufführung von 1724. Zugleich war sie für Metastasio eine der wichtigsten Förderinnen seiner beginnenden Karriere.

12 Pietro Metastasio an Giuseppe Bettinelli, 23.10.1743, in: Metastasio, *Lettere*, Nr. 208, S. 238.

13 Vgl. Metastasio, *Lettere*, Nr. 55, S. 85–86, hier S. 85.

Währenddessen zitiert das Vokalquartett mit (e) eine allgemeiner gehaltene Aussage zur Dichtung von Theaterstücken und ihrer Wertschätzung aus einem Brief, den Metastasio ein halbes Jahr vor (d) ebenfalls an Bulgarelli-Benti geschrieben hatte und die sich ebenfalls in den Themenkomplex des von Gerber und Ronchetti geschaffenen Dialogs einfügt.¹⁴ Bereits an diesen wenigen Versen lässt sich zeigen, dass bereits bei der Erstellung des Librettos zu *Mise en abyme* musikhistorische Quellen genutzt und so auf die Bühne gebracht werden. Allerdings steht für die Komponistin bei aller historischen Informiertheit immer der künstlerische Gesamtausdruck im Mittelpunkt und nicht philologische Korrektheit, was sich an Details wie der Rekontextualisierung von Satz (b) zeigen lässt, aber auch daran, dass die Quellen der Textzitate in Libretto und Partitur nicht angegeben werden – im Gegensatz zu vielen der musikalischen Zitate. Durch die Beschränkung auf Texte aus Metastasios Feder wird der Dialog der Metastasio-Figur mit dem Vokalquartett effektiv zu einem Dialog mit sich selbst.

Contrascena ist für die Stimmen der fünf Protagonist*innen a capella komponiert. Dies könnte so gedeutet werden, dass die Komponistin die inhaltliche Konzentration auf den inneren Dialog Metastasios musikalisch durch den Verzicht auf Klangquellen ausdrückt, die außerhalb des dramaturgisch im Kopf des Dichters sich abspielenden Wortwechsels liegen.

Musikalisch hat der in *Contrascena* vertonte Text keine durchgehende Vorlage wie die beiden Rahmenszenen, die im Wesentlichen auf den Vertonungen des *L'impresario delle Canarie* beruhen. Wenngleich daher der Kompositionsstil Ronchettis stärker hervortritt, werden musikalische Anspielungen oder Zitate eingeflochten. Diese stammen nicht zwingend aus dem Umfeld der Opera seria, lassen sich aber inhaltlich aus den szenischen Vorgängen begründen. Als Beispiel hierfür soll die Stelle dienen, an der Metastasio sich in einer Tirade über die Auswüchse des zeitgenössischen Sängertums ergeht und sie mit Vögeln und anderen Tieren vergleicht: »Ah! I cantori d'oggi: i loro archetipi sono i rosignuoli, i flautini, i grilli e le cicale, non le persone e gli affetti loro.«¹⁵ Zu diesem Text wiederholt das Vokalquartett die von Metastasio genannten Tiernamen und zitiert dazu, gleichsam assoziativ, einen Ausschnitt aus dem Chanson »Le chant des oiseaux« des Renaissance-Komponisten Clément Janequin, der dort die Rufe ebendieser Vögel lautmalerisch auskomponiert hat.

Auch in dieser textlich und musikalisch umgesetzten Kritik an den Eitelkeiten der Opersänger*innen zeigt sich die Komplexität von Metastasios Dichterleben

14 Pietro Metastasio an Marianna Bulgarelli-Benti, 06.12.1732, in: Metastasio, *Lettere*, Nr. 50, S. 78–79, hier S. 79.

15 »Ah! Die Sänger von heute: Ihre Vorbilder sind die Nachtigallen, die Flötlein, die Grillen, die Zikaden, nicht die Menschen und ihre Affekte.« Pietro Metastasio an Francesco d'Argenville, 09.–28.08.1755, in: Metastasio, *Lettere*, Nr. 878, S. 1054–1055, hier S. 1055.

zwischen Ideal und Realität. Zugleich spiegelt sich in dem durchaus humorvollen Blick in die Privatwelt des berühmten Poeten der Titel der Szene wider: *Contrascena*. Contrascena bezeichneten in der Oper ursprünglich die eingestreuten lustigen Szenen im Verlauf einer Oper, die von Nebenrollen bestritten wurden. David Kimbell folgend trat dieser Szenentyp zuerst in Venedig auf, wurde dort aber bereits um 1700 aus der Haupthandlung in die zwischen den Akten aufgeführten Intermezzi verbannt, während er in Neapel noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Standard gewesen sei.¹⁶ In Metastasios Opernlibretti für Neapel¹⁷ kommen contrascena nicht vor. Es entbehrt daher nicht einer gewissen Ironie, dass Ronchetti gerade Metastasio nun in solch einer Szene zur Hauptfigur macht.

Im Gesamtkontext von *Mise en abyme* betrachtet trägt *Contrascena* seinen Namen zurecht. Zwar ist das Verhältnis von Haupthandlung und Contrascena in Bezug auf die Komik umgekehrt: *Contrascena* mit einem Librettisten und Theatermacher Metastasio als Hauptfigur, der an den Umständen der Opernproduktion verzweifelt, trägt eher tragische Züge als die Rahmenhandlung mit Dorina und Nibbio. Unter dem Aspekt der dramaturgischen Verbindung beider Handlungsstränge betrachtet ist Szene 2 von *Mise en abyme* aber eher als Contrascena denn als Intermezzo einzuordnen. Dorina und Nibbio treten in Szene 3 und 4 beide zugleich mit Metastasio auf der Bühne auf. Auch spielen beide Handlungsebenen zur selben Zeit im selben Milieu, dem Theater. Dies war bei historischen Intermezzi (im Gegensatz zu Contrascena) häufig nicht der Fall: Dort kontrastierte das Spiel im zeitgenössischen bürgerlichen Milieu mit der antiken oder antikisierenden tragischen Haupthandlung der Opera seria. *Contrascena* bewegt sich also dramaturgisch auf der gleichen Ebene wie der Rest von *Mise en abyme*.

Reduktion – Sub-Plot

Einen anderen Aspekt des Opernbetriebs reflektiert Ronchetti in ihrer zweiten Vorarbeit zu *Mise en abyme*, in *Sub-Plot*. Die Szene diente bei ihrer Uraufführung 2014 als Intermezzo zwischen den beiden Teilen von Padre Martinis Version von *L'impresario delle Canarie*. Damit kehrt Ronchetti die Hierarchie zwischen Opera seria und Intermezzi um: *Sub-Plot* ist nämlich die Reduktion von Metastasios erstem großen Opernerfolg *Didone abbandonata* auf eine Länge von knapp 15 Minuten. Während also *Contrascena* die Auffächerung des Innenlebens des Dichters vollzieht, nimmt sich *Sub-Plot* mit *Didone* des Rahmens an, in dem *L'impresario delle Canarie* zum ersten Mal auf die Bühne kam.

16 David Kimbell: *Italian Opera* (National Traditions of Opera 2), Cambridge u.a. 1991, S. 302–303.

17 Neben *Didone abbandonata* nur noch *Siface re di Numidia*, eine Bearbeitung eines bereits existierenden Librettos von Domenico David.

Die zeitliche Reduktion der Vorlage spiegelt sich auch in der von Ronchetti gewählten Besetzung: Lediglich die drei Hauptrollen (Didone, Enea, Iarba) treten auf, alle Nebenfiguren wurden radikal gestrichen. Musikalisch begleitet werden die drei Stimmen nur durch ein Kontrafagott und einen Kontrabass, die in dieser Szene auf der Bühne präsent sind. Beide Instrumente sind in der Barockoper der Continuo-Gruppe zuzuordnen, die solistisch eigentlich nur die Rezitative begleiten. Auch das Orchester, das in den anderen äußeren Szenen von *Mise en abyme* ja durchaus begleitet, fehlt. Dass lediglich eine stark verringerte Orchesterbesetzung die Szene begleitet, kann auf die Handlung bezogen als Zeichen für die darzustellende Probensituation gesehen werden. *Didone abbandonata* wird in *Mise en abyme* ja nicht offiziell aufgeführt, sondern im Beisein des Librettisten lediglich geprobt.

Zugleich entsteht durch das Fehlen höher spielender Instrumente ein uneinheitliches, gleichsam reduziertes Klangbild. Die so entstehenden, akustisch wahrnehmbaren Lücken im Klang spiegeln, auf die von Ronchetti gewählte Opernvorlage bezogen, visuell und auditiv Didones Einsamkeit und das Versiegen ihrer Hoffnung auf ein glückliches Schicksal. Auch die Vokalstimmen bleiben geisterhaft, ihre Linien stehen im Tonraum einsam über denen der beiden tiefen Instrumente. Musikalisch bedient sich Ronchetti streckenweise bei den Didone-Vertonungen von Hasse und Iommelli und ergänzt diese durch Abschnitte in ihrem eigenen, zeitgenössischen Idiom, wodurch ein stilistisches Tremolo entsteht. Durch die Uneinheitlichkeit der Vertonung wird deutlich, dass es Ronchetti nicht darum geht, eine Opernprobe aus dem 18. Jahrhundert möglichst realistisch nachzustellen. Vielmehr wird dieser szenische Topos als Ausgangspunkt genommen, um über die damaligen Bedingungen und Eigenarten des Produktionssystems Oper zu reflektieren und dabei die historische Figur Metastasio als Ausgangspunkt zu nehmen.

In einem Interview stellt Ronchetti einen ästhetischen Bezug zum Werk Samuel Becketts her: »Die ›Didone abbandonata‹ ist in meiner Oper eine Art von Beckett-Skelett.«¹⁸ Die in *Sub-Plot* beobachtbare Reduktion von Handlung und Aktion ist ein wesentliches ästhetisches Merkmal auch des Beckettschen Theaters. Durch den Wegfall der für die Opera seria typischen Nebenhandlungen konzentriert sich die Darstellung in *Sub-Plot* ganz auf die Figur der Didone sowie ihre Hin- und Hergerissenheit zwischen Iarba und Enea. Zugleich fallen alle aktiven Anteile fort, die Metastasios Didone eigentlich an der Handlung besitzt. Diese Unbeweglichkeit und Ausweglosigkeit führt bei Ronchetti nicht mehr zu der nuancierten Art der

18 [Tiroler Festspiele Erl]: »Implosion der Operngalaxie – 5 Fragen an Lucia Ronchetti«, Interview mit Alexander Maria Dhom, 08.10.2017, in: Lucia Ronchetti: *Works. Mise en abyme. Texts*, http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_300_1.pdf (15.12.2017, abgerufen am 15.10.2019). Auch bei Beckett findet sich die literarische Figur der mise en abyme häufiger, so beispielsweise in dem berühmten Gedicht »Ein Hund kam in die Küche« aus *Warten auf Godot*.

Darstellung von Bühnenfiguren in verschiedenen Situationen, wie sie Metastasio als Ideal vorschwebte. Wohl aber wird Didone in *Sub-Plot* – ganz im Sinne Becketts – eine passive Figur, die auf die Kunde von bereits geschehenen Dingen wartet, die sie ungeschehen machen möchte, aber nicht kann. Damit wird Didone dramaturgisch zu einem Spiegel der Vergangenheit, deren Unverfügbarkeit sie zugleich als hoffnungslos zurücklässt. Diese Idee spiegelt sich durch die reduzierte Besetzung sowie den Umgang mit den älteren Vertonungen des metastasianischen Librettos auch in der Komposition wider und stellt außerdem einen Bezug zu Metastasio selbst her, der sich ja mit seinem Beharren auf einer barocken Opernästhetik im Laufe seines Lebens zunehmend isolierte.

(Meta-)Meta-Musiktheater – *Mise en abyme*

Beide Vorarbeiten, *Contrascena* und *Sub-Plot*, reflektieren also Aspekte des zeitgenössischen Opernbetriebs, die im Regelfall sowohl im historischen Bewusstsein als auch in der wissenschaftlichen Betrachtung des Themas im Zentrum stehen: in *Contrascena* Entstehungsbedingungen, in *Sub-Plot* die Aufführung einer Opera seria. Beide Aspekte werden in *Mise en abyme* zu Intermezzi, zu Einfügungen in die neue Haupthandlung, die im Original die Pausenunterhaltung darstellte: das Intermezzo *L'impresario delle Canarie* selbst (vgl. zum dramaturgischen Aufbau Abb. 1).

Aus dieser Verkehrung der Verhältnisse heraus entstand auch der Gesamttitel des Bühnenwerks, »Mise en abyme«. Der Begriff kommt ursprünglich aus der Wappenkunde und wurde später in die Kunstwissenschaften übernommen. Er bezeichnet die Idee, dass ein Bild, ein Text etc. sich selbst enthält und in ihm »mindestens ein in der Regel signifikantes Element (inhaltlicher oder formaler Natur) einer übergeordneten Ebene »gespiegelt« erscheint».¹⁹ Dies trifft auf *Mise en abyme* und seine Teile in mehrfacher Hinsicht zu. *Contrascena* stellt eine thematische mise en abyme dar: Auch hier geht es wie im *Impresario delle Canarie* um das Thema der Opernproduktion. Die Figur Metastasio tritt im Umfeld eines seiner eigenen Werke auf und spricht auf der Bühne Dinge, die der historische Metastasio eigentlich über die Bühne geäußert hatte. Wenn die Figur Metastasio über Satire sagt: »Odio questo genere di scrivere«,²⁰ entsteht so ein Paradox, da *L'impresario delle Canarie* eine ebensolche Satire auf die Produktionsbedingungen von Theater darstellt.

Sub-Plot wiederum ist eine (reduzierte) Oper in einer Oper, die (nimmt man *L'impresario delle Canarie* als Ganzes) ursprünglich wiederum in einer Oper aufgeführt wurde – nämlich ebenjener, aus der *Sub-Plot* besteht. Damit vollzieht das

19 Werner Wolf: Art. »Mise en abyme«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Berlin und Heidelberg 2013, S. 528–529.

20 »Ich hasse diese Art zu schreiben.« Ronchetti, *Mise en abyme*, S. 3.

Stück eine formale mise en abyme, die das bekannte ›Spiel im Spiel‹ thematisiert. Dies gilt im Übrigen bereits für die Vorlage des *L'impresario delle Canarie*, da auch dieser durch seine Konzentration auf das Verhältnis Sängerin/Impresario als Metatheater charakterisiert werden kann. Dies bedeutet aber auch, dass Ronchetti's Oper *Mise en abyme* diesem Vorgang noch eine weitere Ebene hinzufügt, da durch die Einführung von Metastasio als Bühnenfigur in sein eigenes Stück die Entstehung von *Didone abbandonata* / *L'impresario delle Canarie* und die Handlung des Intermezzos auf der gleichen Realitätsebene erzählt wird: Der Autor trifft auf sein Werk und reflektiert darüber – für den Zuschauer ein wahrer Blick in den Abgrund.

Eng verwandt mit dem Begriff der mise en abyme ist jener der Metalepse, der »Wechsel zwischen narrativen Ebenen«, ²¹ wie er beispielsweise auch in Luigi Pirandello's *Sechs Personen suchen einen Autor* vorkommt. Bei Ronchetti tritt der Autor Metastasio selbst im Umfeld seines eigenen Stückes auf und gibt dabei Einblick in sein spannungsvolles Verhältnis zur Theaterpraxis. Eine real existierende historische Figur, markiert durch die Originalzitate des Dichters in *Contrascena*, wird so in *Mise en abyme* auf der Bühne dramaturgisch in ihr eigenes Werk integriert. Ebenso versucht Dorina, die Sängerin und literarische Figur des Intermezzos ihren szenischen Rahmen zu verlassen indem sie im direkten Anschluss an *Sub-Plot* die dort gesungene letzte Arie der Didone aufgreift und sich vor Metastasio als Sängerin zu profilieren sucht – literarische Figur und ihr Autor (in einer von Gerber und Ronchetti imaginierten Version) stehen zusammen auf der Bühne. Dabei bleibt in der Partitur zu *Mise en abyme* jedoch letztlich unklar, ob Metastasio und Dorina auf der gleichen Erzählebene agieren oder nicht, die Figur Metastasio nimmt Dorina nicht wahr. Dadurch, dass beide Figuren in Gerbers Libretto nicht in direkte Interaktion miteinander treten, bleibt sowohl denkbar, dass eine der beiden Figuren die andere nur imaginiert, als auch, dass beide tatsächlich der Theaterprobe beiwohnen und Metastasio Dorina schlicht ignoriert oder nicht sieht. ²² Man sieht: Das Verhältnis der Erzählebenen zueinander ist in diesem Stück komplex und uneindeutig, in jedem Fall wird die Metapher der Welt als Theater umgedreht: Die Welt tritt ins Theater ein, das Theater ist Welt – für alle Protagonisten.

Auf die Gesamtheit des Werkes bezogen wird durch die vorangegangenen Beobachtungen klar, weshalb gerade *L'impresario delle Canarie* und sein Schöpfer Pietro Metastasio so interessant für eine Komponistin sind, die ein bewusstes Verhältnis

21 Beate Müller: Art. »Metalepse«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Berlin und Heidelberg 2013, S. 516.

22 Im Regiekonzept der Uraufführung in Dresden wurde so verfahren, dass Metastasio sich zu Beginn des Stückes Dorina und den Impresario Nibbio vorstellt und so zum Leben erweckt – eine Möglichkeit, die das Libretto hergibt, jedoch nicht vorschreibt. (Team der Uraufführungsproduktion: Inszenierung: Axel Köhler; Bühne: Arne Walther; Kostüm: Frauke Schernau; Musikalische Leitung: Felice Venanzoni).

zu bereits existierender Kunst im Allgemeinen und zu Musiktheater im Besonderen als unabdingbar für den eigenen Schaffensprozess formuliert: Sowohl das Intermezzo als Metaoper im Sinne Frieder von Ammons als auch die Persönlichkeit Metastasio selbst bieten sich als Opernstoff an, um Ronchettis reflektierten Umgang mit der Vergangenheit auf musikalischer Ebene auch für die theatrale Ebene der Handlung fruchtbar zu machen und so Musikgeschichte auf die Bühne zu bringen.

Die Komponistin selbst bezeichnet *Mise en abyme* daher folgerichtig als »kompositorische Analyse, als Reflexion der Uraufführung von Metastasios und Sarros *Didone abbandonata*«. ²³ Ein konkretes historisches Ereignis also dient als Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung. ²⁴ Interessant ist, dass Ronchetti in ihrer Aussage die Uraufführung der Opera seria in den Vordergrund rückt und nicht das Intermezzo, obwohl letzteres für *Mise en abyme* den weitaus größeren Anteil an musikalischem Material liefert als *Didone abbandonata*. Damit übernimmt die Komponistin die Sichtweise Metastasios, für den das Intermezzo wohl nur lästiges, auf Grund der herrschenden Konvention aber notwendiges Beiwerk zu seiner eigentlichen künstlerischen Errungenschaft war – seinem ersten eigenständig verfassten Opernlibretto.

Allerdings nimmt Ronchetti ein differenzierteres Verhältnis zu Metastasios Erstlingswerk ein als dieser selbst, was sich vor allem durch die Behandlung der Musik der Vorlage vermittelt. Musikalisch beruhen Szene 1 und 4 von *Mise en abyme*, für die die beiden Teile des Intermezzos die Grundlage bieten, zu zwei Dritteln auf einer Bearbeitung der Partitur von Sarro. Allerdings übernimmt Ronchetti die Instrumentation fast nie vollständig. Ähnlich wie in *Sub-Plot* werden die Vokallinien der zitierten Arien und Rezitative oft wenig oder gar nicht durch das Orchester begleitet. Wenn die Begleitung übernommen wird, findet sich selten ein Tutti, Töne werden durch Tremoli, durch Flageoletttöne in den Streichern und Zungenschläge bei den Bläsern verfremdet. Zwischen diesen Teilen, die auf einer Bearbeitung des Sarro-Materials beruhen, finden sich immer wieder Abschnitte, in denen Ronchettis eigener, dem Sprechduktus näherer Stil ungefiltert aufscheint, sowie Zitate aus anderen Kompositionen, die sich stilistisch vom bereits erwähnten Janequin über Monteverdi und Mozart bis hin zu Bartók erstrecken. So deutet Ronchetti die Klangwelt Sarros oft an, ohne sie jedoch zu imitieren, wodurch der spätbarocke Klang der Vorlage unvollständig, wie bereits im Verfall begriffen wirkt. Dies ist eine bewusste künstlerische Entscheidung, Ronchetti fasst ihren Umgang mit der ausgewählten Vorlage in folgendes Bild: Die Musik in *Mise en*

23 [Tiroler Festspiele Erl], »Implosion der Operngalaxie«.

24 Gleichwohl streben Ronchetti und Gerber keine realistische Wiedergabe von Ereignissen an, was sich bereits daran zeigt, dass der Metastasio in *Contrascena* kein junger, aufstrebender Dichter ist, sondern der arrivierte, selbstsichere kaiserliche Hofpoet.

abyrne sei, »als ob das barocke Auto schon verrostet wäre und alle Schrauben und Federn sichtbar seien.«²⁵

Diese Unvollkommenheit, dieser Verfall zeigt sich auch in der Ausgestaltung der Gesangspartie der Dorina. Sie träumt davon, wie Didone zu singen, ist dazu aber, so ist es auskomponiert, stimmlich nicht in der Lage. Daher flicht Ronchetti musikalische Zitate von Jacques Offenbach und Kurt Weill in Dorinas Gesangsproben ein, die eine andere, vielleicht natürlichere Art des Gesangs symbolisieren, der eher einer Sprachnähe verpflichtet ist als dem artifiziellen Stil der Opera seria.

Dieses Beispiel zeigt einmal mehr, wie stark intertextuell Ronchetti kompositorisch denkt und handelt. Zugleich fasst der Begriff der Intertextualität (im Sinne der Feststellung, dass sich ein Text auf andere Texte bezieht) nicht die Art, wie bewusst und reflektiert die Komponistin mit dem vorgefundenen Material umgeht. Um dies genauer zu beschreiben ist der Begriff der Rückspiegelung hilfreich, den Johannes Schöllhorn in einem Aufsatz zur Praxis der Bearbeitung geprägt hat.²⁶ Schöllhorn geht davon aus, dass auf Grund des Abstands zur Vergangenheit in Zeit und Denken eine direkte Beziehung zum ›Original‹ nicht möglich ist, sondern dass dieses immer nur vermittelt wird. Eine Bearbeitung ist daher immer das »Sichtbarmachen der Brille, die wir beim Erfinden tragen«²⁷ – will sagen: durch das Arbeiten an fremdem Material treten die Eigenheiten des Bearbeiters umso stärker hervor. Das Konzept des Rückspiegels meint also, dass man die Vergangenheit durch ein Medium betrachtet; eine Bearbeitung ist daher immer die Herstellung von Distanz und nicht das Heranholen und die Aneignung für die Gegenwart.

Dies trifft auch auf Ronchettis Umgang mit den Vorlagen zu. Durch die Verfremdung und das Brüchigmachen des Klangbildes, (das sich am Deutlichsten in der Beschränkung auf die beiden tiefen Instrumente in *Sub-Plot* zeigt,) reflektiert die Musik das Moment des Unperfekten und des Verfalls. Hierdurch setzt sich die Komponistin in Beziehung zu den sozialen Umständen der Theaterpraxis zu Metastasios Zeit und der Situation der Künstler*innen in diesem System.

Insgesamt versteht Ronchetti *Mise en abyme* als Porträt von Metastasio, eine »sehr traurige Spirale, die *Mise en abyme* ist ein bisschen eine Tragödie der ganzen Welt von Metastasio, seiner Idee der Opera seria. Es ist eine Implosion der Operngalaxie, die er sich gedacht und erträumt hat.«²⁸ Der Umgang Lucia Ronchettis

25 Lucia Ronchetti: »Wie die Welt ins Theater eintritt«, in: dies.: *Works. Mise en abyme. Texts*, http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_183_1.pdf (02.02.2015, abgerufen am 15.10.2019).

26 Johannes Schöllhorn: »diese Furcht zu versteinern oder der notwendige Anachronismus der Bearbeitung«, in: Christian Thorau, Julia Cloot und Marion Saxer (Hg.): *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik* (Frankfurter Studien XIII), Mainz u.a. 2010, S. 67-77.

27 Ebd., S. 75.

28 Ronchetti, »Wie die Welt ins Theater eintritt«.

mit der Musik der Vorlage ist daher als Kommentar, genauer als Meta-Kommentar zu verstehen, mit dem sie den von Metastasio angestrebten Opernstil durch die musikalische Behandlung seines ersten großen Erfolgs als vergänglich, als dem Untergang geweiht markiert.

Lucia Ronchetti gelingt es in *Mise en abyme*, eine Bearbeitung einer historisch belegten Vorlage, die sich selbst bereits inhaltlich mit Oper auseinandersetzt, mit weiteren Szenen zu verbinden, in denen die im Intermezzo angesprochenen Themen aus der Perspektive seines Schöpfers weiter ausgeführt und kontextualisiert werden. Die Musik, die Ronchetti dazu schafft, ist keine Stilkopie, sondern bildet eine eigene Ebene, auf der wiederum die Komponistin die auf der Bühne dargestellten Vorgänge kommentieren kann. Dabei strebt Ronchetti keine historisch genaue Wiedergabe vergangener Ereignisse an. Vielmehr stellt das Werk einen historiographisch informierten Blick auf die Vergangenheit dar, von einem bestimmten, individuellen Standpunkt aus, der im Sinne des Schöllhornschen »Rückspiegels« zugleich die Haltung und Eigenarten der betrachtenden Künstlerin erkennen lässt. Mit dieser Spiegelung gattungshistorischer Fragen nimmt Ronchetti von Ammons Idee der Metaoper als jenigem Genre auf, das die Kulturgeschichte der Oper enthüllt – »opera's history as told by opera itself«²⁹ – und führt es auf eine neue Ebene: die Meta-Metaoper.³⁰ *Mise en abyme* ist Theater im Theater im Theater, das als Thema sich selbst hat – das Theater, und das Briefe über das Theater sowie einen Theatertext als Grundlage nimmt. Ein Spiegel im Spiegel.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Anne Gerber: »Auf einen Sprung zwischen Barock und 21. Jahrhundert. Lucia Ronchetti über ›Mise en abyme/Widerspiegelung‹«, in: Sächsische Staatskapelle Dresden: *Das Magazin der Sächsischen Staatskapelle Dresden* (2015), http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_169_1.pdf (Februar 2015, abgerufen am 15.10.2019).

29 Ammon, »Opera on Opera«, S. 79.

30 Diese Verschiebung des Fokus' vom Betrachteten zum Betrachter scheint mir – gerade für die traditionsbewusste Musikwissenschaft – generell ein lohnender zu sein, weil er weg von rezeptionsgeschichtlichen Aspekten hin zu den jeweiligen Eigenheiten der rezipierenden Künstler*innen führt; dies auch im Hinblick auf die Frage, ob solche Strategien eine Eigenart der sogenannten Postmoderne im 20./21. Jahrhundert sind (unabhängig davon, ob man diesen Begriff für adäquat hält oder nicht), oder auch für Musik aus früheren Epochen lohnend in Anschlag gebracht werden könnten.

- Pietro Metastasio: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hg. von Bruno Brunelli, Bd. 1: *Opere*, Mailand 1943.
- Pietro Metastasio: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hg. von Bruno Brunelli, Bd. 3: *Lettere*, Mailand 1951.
- Lucia Ronchetti: *Mise en abyme, Chamber opera in four scenes for soloists, vocal ensemble and chamber orchestra* (2014), Partitur, Kassel 2015.
- Lucia Ronchetti: »Wie die Welt ins Theater eintritt«, in: dies.: *Works. Mise en abyme. Texts*, http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_183_1.pdf (02.02.2015, abgerufen am 15.10.2019).
- [Tiroler Festspiele Erl]: »Implosion der Operngalaxie« – 5 Fragen an Lucia Ronchetti, Interview mit Alexander Maria Dhom, 08.10.2017, in: Lucia Ronchetti: *Works. Mise en abyme. Texts*, http://www.luciaronchetti.com/fileupload/lucia-ronchetti_300_1.pdf (15.12.2017, abgerufen am 15.10.2019).

Literatur

- Frieder von Ammon: »Opera on Opera (on Opera): Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre«, in: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hg.): *Self-Reference in Literature and Other Media* (Word and Music Studies 11), Amsterdam und New York 2010, S. 65-85.
- Anna Laura Bellina: »Prefazione«, in: Pietro Metastasio: *Drammi per musica* 3, hg. von ders., Venedig 2002, S. 3-36.
- Alice Bellini: »Music and »Music« in Eighteenth-Century Meta-Operatic Scores«, in: *Eighteenth-Century Music* 6 (2009), H. 2, S. 183-207.
- Donald Bewley: »Opera within Opera: Contexts for a Metastasian Interlude«, in: Gerhard Fischer und Bernhard Greiner (Hg.): *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 112), Amsterdam 2007, S. 335-346.
- Hermann Danuser: »The Textualization of the Context. Comic Strategies in Meta-Operas of the Eighteenth and Twentieth Centuries«, in: Karol Berger und Anthony Newcomb (Hg.): *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays* (Isham Library Papers 6 / Harvard Publications in Music 21), Cambridge u.a. 2005, S. 65-97.
- Harald Fricke: *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München 2000.
- Harald Fricke: »Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme«, in: François Seydoux, Giuliano Castellani und Axel Leuthold (Hg.): *Fiori musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella recorenza del suo LXX compleanno*, Bologna 2001, S. 221-245.
- David Kimbell: *Italian Opera* (National Traditions of Opera 2), Cambridge u.a. 1991.

Beate Müller: Art. »Metalepse«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Berlin und Heidelberg 2013.

Roger Savage: »Staging an opera: letters from the Cesarian poet«, in: *Early Music* 26 (1998), H. 4, S. 583-595.

Johannes Schöllhorn: »diese Furcht zu versteinern oder der notwendige Anachronismus der Bearbeitung«, in: Christian Thorau, Julia Cloot und Marion Saxer (Hg.): *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik* (Frankfurter Studien XIII), Mainz u.a. 2010, S. 67-77.

Charles Troy und Piero Weiss: Art. »Intermezzo (ii)«, in: Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 12, Oxford 2001, Sp. 488-490.

Werner Wolf: Art. »Mise en abyme«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Berlin und Heidelberg 2013, S. 528-529.

