

Der »gute Geschmack der griechisierenden Dichter« Opernparodien, Musiktheatergeschichte und Stereotype

Vera Grund

Der folgende Beitrag untersucht, wie über Parodien und Satiren bereits im 18. Jahrhundert vermittelte Musiktheaterstereotype¹ sich auf die Musikgeschichtsschreibung auswirkten; insbesondere werden Überlegungen über die Verbindung der Exegese des venezianischen Musiktheaters als marktwirtschaftliche Betriebe und des Operntheaters als elitärer Raum vorgestellt. Als Material dienen dafür die Satiren und Parodien, die im Rahmen einer der französischen *Querelle des anciens et des modernes* nahestehenden venezianischen Debatte um die antike Tragödie entstanden.

I. Die Querelle der *antichi* und *moderni*

Im Jahr 1714 brachten in Venedig das Schauspielerpaar Elena Balletti und Luigi Riccoboni mit ihrer Theatertruppe, unterstützt durch den Bologneser Patrizier Giovan Gioseffo Orsi, die Tragödie *Merope* von Scipione Maffei auf die Bühne des Teatro San Salvatore.² Diese Aufführung beförderte den Trend zur antiken Tragödie auf den Theaterbühnen der Serenissima und löste zugleich eine venezianische *Querelle des anciens et des modernes*, eine Debatte um ihre Bedeutung für die zeitgenössische Theaterpraxis aus. Maffei stellte sein Werk als Resultat der Auseinandersetzung mit der aristotelischen Poetik dar, die für die Academia dell'Arcadia – zumindest normativ – ästhetische Leitfunktion besaß. Tatsächlich hatte sich Maffei bei der Auswahl des Sujets auf Aristoteles bezogen, der den *Merope*-Mythos als idealen Dramenstoff bezeichnet hatte.³ Wie in der französischen Debatte spielte in der

1 Zum Begriff und zur Theorie von Stereotypisierung siehe z.B. Stuart Hall: »The West and the Rest«, in: ders. und Bram Gieben (Hg.): *Formations of Modernity*, Cambridge 1991, S. 275-331.

2 Eleanor Selfridge-Field: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1600-1760*, Stanford 2007, S. 567. Bereits 1711 war in Venedig Francesco Gasparinis und Apostolo Zenos Version von *Merope* am Teatro San Cassiano gegeben worden. Ebd., S. 307.

3 Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 5: *Poetik* (übers. von Arbogast Schmitt), hg. von Helmut Flashar, Berlin 2008, S. 20.

venezianischen *Querelle* der *antichi* und der *moderni* die Frage nach der kathartischen Wirkung von Theater und damit, inwiefern sich die Darstellung negativer Leidenschaften wie Ehrgeiz, Neid, Raserei oder Wollust für die moralische Erziehung des Publikums eigne, eine entscheidende Rolle. Ein strittiger Punkt war die unterschiedliche Beurteilung der Funktion von Mitleid für die seelische Erziehung durch Katharsis und damit verbunden die Bedeutung des tragischen oder glücklichen Endes der Werke.⁴ Der Herausgeber von Maffei's *Merope*, Giulio Cesare Becelli, bezeichnete genau diese Tragödie in seinem Vorwort als höchstes aller Gedichte und betonte die Bedeutung des *tragico fine*.⁵ Als Hauptaffekt beschrieb er die Mutterliebe, die besonders »lebhaft gezeichnet« sei, ebenso wie die Szene des Wiedererkennens von verschollenem Sohn und Mutter, wobei es sich in Wahrheit um die Selbsterkenntnis handle, eine Szene, mit der Maffei alle anderen Autoren übertreffe.⁶

Maffei stellte die Aufführung in Venedig später als großen Erfolg dar;⁷ für einen solchen spricht auch die daran anschließende Serie von Dichtungen antizipierender Dramen von Mitgliedern der Accademia dell'Arcadia, wie beispielsweise Domenico Lazzarinis *Ulise il giovane* (1718) oder Giovanni Battista Reccanatis Maffei gewidmete *Demodice* (1721).

Zugleich wurde der Trend zum antiken Drama in mehreren satirischen Dichtungen persifliert:

Die Serie wurde 1724 mit Zaccaria Vallaressos *Rutzvanscad*, der »allerhöchst tragischen Tragödie erdacht nach dem guten Geschmack der griechisierenden Dichter«⁸ begonnen; im gleichen Jahr erschien Michelangelo Boccardis »mehr als lächerliche Tragikomödie des Merlin, der alles erwischt«⁹ *Mintidaspe*, die bereits mit dem Titelzusatz »il vecchio« deutlich auf *Ulisse il giovane* anspielte. 1726 folgte das

4 Enrico Mattiotta: *Teorie della tragedia nel settecento*, Modena 1994, S. 87.

5 »[...] il più nobile degli altri Poemi, cioè che meglio asseguisce, ed adempie il fine, e la intenzione della Poesia.« Giulio Cesare Becelli: »Giulio Cesare Becelli al lettore«, in: Scipione Maffei: *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia, la comedia e il drama*, Verona 1730, S. VII-XXX, hier S. XXIV. Sämtliche Übersetzungen, soweit nicht anders angegeben: Vera Grund.

6 »... la passion materna tanto vivamente dipingono [...]. Per verità il Nuovo grado di Riconoscimento dall'Autore qui introdotto, cioè di riconoscer se stesso è superior a tutti gli altri, e più intimo, ed è di sua invenzione.« Ebd., S. XIII.

7 »... e la buona accoglienza, che le è stata fatta, avendo egli sempre alla bellezza dell'argomento unicamente attribuita.« Scipione Maffei: »Proemio«, in: ders.: *La Merope*, Verona 1745, S. 9-24, hier S. 24.

8 »Arcisopratrachissima Tragedia. Elaborato ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori«, Zaccaria Vallaresso: *Rutzvanscad il Giovine*, Venedig 1724, Titelblatt. Zu *Rutzvanscad* siehe auch Valeria Tavazzi: »Rutzvanscad il giovane di Zaccaria Vallaresso: Note sulle edizioni e sulla tradizione msscritta«, in: *Lettere italiane* 65 (2013), H. 1, S. 77-94.

9 »[...] *arci più che sopra ridicolissima tragicomedia di Merlino Beccatutto*«. Michelangelo Boccardi: *Mintidaspe*, Venedig 1724, Titelblatt.

anonym erschienene *Divertimento comico-critico L'opera in commedia in famosissimo teatro alla moda*. An diese nur im Druck erschienenen Satiren schloss sich eine Reihe von Aufführungen parodistischer Werke an (vgl. Tabelle 1).¹⁰ Gezeigt wurden diese in den drei venezianischen Theaterhäusern, die zumindest zeitweise auf das Komödien-Repertoire spezialisiert waren: Teatro San Moisè, Teatro San Salvatore und Teatro San Samuele.

Tab. 1: Aufgeführte Musiktheatersatiren in den 1720er Jahren

Jahr	Autor/Komponist	Titel	Theater
1725	»Grazio Cimalone« / Giovanni Battista Pescetti (zugeschr.)	<i>Nerone detronato</i>	San Salvatore
1726	Giuseppe Maria Buini / Giuseppe Maria Buini	<i>Le frenesie d'amore</i>	San Moisè
1726	Giuseppe Imer / Giovanni Battista Pescetti	<i>Introduzione alle recite della truppa de' comici</i>	San Samuele
1727	Giuseppe Maria Buini / Giuseppe Maria Buini	<i>Albumazar</i>	San Salvatore
1727	Scipione Maffei / -	<i>Le ceremonie</i>	San Salvatore
1727	»Montebaldo Vovi« (vermutlich Antonio Francesco Gori) / Salvatore Apolloni	<i>La fama dell'onore, della virtù</i>	San Samuele
1727 (publ. 1734)	Domenico Lazzarini / -	<i>La sanese</i>	Konvent der Carmini
1731	Giuseppe Maria Buini / Giuseppe Maria Buini	<i>Artanganamenone tragicchissimissimo</i>	San Moisè

II. Antikenrezeption und Modernismus-Kritik

Die Satiren zielten besonders auf die zuvor bei Beccelli als Qualitäten der Tragödie aufgezeigten Punkte ab: Im »höchst tragischen« *Rutzvanscaù* wurde das *tragico fine*

10 Die Serie setzte sich auch in den 1730er Jahren fort; für diesen Beitrag wurden jedoch nur die Werke der 1720er Jahre untersucht.

satirisch verarbeitet, indem dem Souffleur die Aufgabe zukam, auf der Bühne zu erscheinen und das Publikum mit den Worten »Ich bemerke, dass Ihr erwartet, dass ich Euch wieder jemanden aus der Schlacht bringe, aber ihr wartet umsonst: Sie sind alle tot« zu instruieren.¹¹

Die zu Carneval 1727 im Teatro S. Samuele aufgeführte Parodie *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante* verhandelte die Mutterliebe der Merope satirisch.¹² Das z.T. in venezianischem Dialekt verfasste *Dramma per musica* behandelt ein Mordkomplott an Constantino, Kaiser der »Fòfani«.¹³ Seine Mutter Irene wird ebenfalls zum Opfer der Intrige, und schließlich vom Sohn zum Tod durch Gift verurteilt. In der Eingangsszene entdeckt Irene den im Gras schlafenden Constantino und besingt den wiedererkannten Sohn:

»Caro il mio Babbolo.
Riposa Placido
E fa la nana.
Il cor per giubbilo
Dentro lo Stomaco
Fa la furlana.«¹⁴

Komik wird im Text durch die Vermischung von poetischer Sprache – »riposa placido« – mit Onomatopoesie – »fare la nanna« – sowie über das physiologische Bild des im Magen Furlana tanzenden Herzens erzeugt und damit die Mutterliebe lächerlich gemacht.

Mehrfach finden sich auch wörtliche Anspielungen auf die *Querelle des anciens et des modernes* durch die Einteilung in »antichi« und »moderni«, wobei »antichi« die Dichter bezeichnet, die den Trend zur Antike nicht mitmachten, als »moderni« dagegen die Anhänger der griechischen Tragödie. Besonders zielte darauf Michelangelo Boccardi in *Mintidaspe* ab: Im vorangestellten Prolog entwendet der Zauberer Frisesomoro der Amazone Atalante einen Globus. Er zaubert und bricht ihn auf,

11 »Uditori, m'accorgo, che aspettate, / Che nuova della pugna alcun vi porti; / Ma l'aspetate in van: Son tutti morti.« Vallaresso, *Rutzvanscad*, S. 79.

12 Antonio Francesco Gori [zugeschr.]: *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Musik Salvatore Apolloni, Lucca [o.].; vgl. auch Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera*, S. 570.

13 Laut *Dizionario del dialetto veneziano* eine besondere Wildentenart. Giuseppe Boerio: Art. »Fòfano«, in: *Dizionario del dialetto veneziano*, Venedig 1856, S. 276. Es handelt sich vermutlich um eine Anspielung, möglicherweise auf einen Personennamen.

14 »Mein liebes Bübchen / Ruhe sanft / Und mach heia / Das jubelnde Herz / Im Magen / Tanzt die Furlana.« Gori [zugeschr.], *La fama dell'onore*, S. 9.

woraufhin eine »große Menge altertümlicher und moderner Dichter«¹⁵ erscheinen; Atalante kommentiert ironisch mit der Bemerkung: »Was für sonderbare Leute.«¹⁶

Noch etwas früher als die satirischen Dichtungen im Jahr 1720 war bereits Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda* (Venedig: ohne Verlagsangabe) erschienen, eine parodistische Theatertheorie, die ebenfalls auf die »modernen Literaten« abzielte. Diesen empfahl Marcello ironisierend, die Werke der antiken Dichter zwar nicht zu lesen,¹⁷ im Vorwort jedoch darauf hinzuweisen, deren Regeln in diesem Jahrhundert nicht mehr zu benötigen.¹⁸

Eine ähnliche Bemerkung enthält das Vorwort zu *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, in dem sich der Dichter entschuldigend an die Leserschaft wendet, indem er Zeitnot als Grund für die vermeintliche Schwäche des Stücks beschreibt, das er in drei Minuten und einer halben Stunde verfasst habe, und das mehr unter Zwang denn aus freien Stücken. Und wenn es andere Verfehlungen enthalte, so liege es daran, dass der Autor sich an den modischen Geschmack zu halten habe.¹⁹

III. Kritik am kommerziellen Musiktheater

Kritik am kommerziellen Musiktheater, die in Zusammenhang mit dem Widerspruch, den Bühnendarstellung zum Zwecke des Gelderwerbs zu christlichen Werten bedeutete, steht, existierte seit Anbeginn der Operngeschichte. In Bezug auf das Bühnenpersonal entwickelten sich daraus Stereotype, die letztendlich auch von der Musikgeschichtsschreibung kaum zu trennen sind.²⁰ Ergebnis der Untersuchung der Prozesshaftigkeit bei der Stereotypisierung, die die Postkoloniale

15 »[...] gran quantità di Poeti antichi, e moderni che tra loro contrastano.« Boccardi, *Mintidaspe*, S. 8.

16 »[...] che strane genti!« Ebd.

17 »In primo luogo non dovrà i Poeta moderno aver letti, nè legger mai gli Auttori antichi latini o greci. Imperciocchè ne meno gli antichi Greci, o Latini hanno mai letti i moderni.« Benedetto Marcello: *Il teatro alla moda*, Venedig [o.], S. 5.

18 »Nella sposizione dell'Argomento farà un lungo Discorso intorno a Precetti della Tragedia, e dell'Arte poetica, riflettendo con Sofocle, Euripide, Artistotele, Horazio, &c. Aggiungendo in fine che conviene il Poeta corrente abbandonar ogni buona Regola per incontrar il Genio del corrotto secolo [...]«, ebd., S. 8.

19 »[...] fu composta in tre minuti, e mezzo d'ora, e fu portata sotto il torchio, più dalla generosa violenza di chi può comandarmi, che dal mio volere. Se vi ritrovi altre mancanze attribuiscele all'aver dovuto io accomodarmi all'uso de' Teatri sul gusto moderno, all'idee de' Virtuosi rappresentanti, ed al genio delle Guardie, Paggi, Operai, e Smoccolatori di Torcie.« Ebd., S. 3.

20 Zu Unterschieden zwischen Stereotyp und Vorurteil vgl. z. B. Ruth Florack: *Bekannte Fremde: Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Tübingen 2007, S. 33-59.

Theorie in den Fokus ihrer Forschung gerückt hat, ist die Erkenntnis der Problematik der Unauflösbarkeit von positiven und negativen Stereotypen.²¹ Die Verschränktheit der Kategorien Nation, Gender und Class, aber z.B. auch Alter bei der Bildung von Stereotypen geht daraus deutlich hervor. Diese Kategorien spielten auch in Musiktheaterparodien – von wo aus sie in die Musikgeschichtsschreibung weiterwirkten – hinein und lassen sich so in den Diskursen um das Personal der frühen Oper wiederauffinden. Der Komplexität, wie diese Diskurse von der Betrachtenden-Perspektive und deren Verfasstheit von kulturellen wie zeitlichen Schichtungen abhängt, versuche ich mich im Folgenden anzunähern:

Neben die topische Kritik an »neumodischen« Entwicklungen trat spätestens seit Benedetto Marcellos *Il teatro alla moda* die diskursive Figur des gewinnsüchtigen und selbstbezogenen Bühnenpersonals, das die Verantwortung für die mangelnde Qualität der Aufführungen trage. Besonders betont Marcello in seiner Satire die Launen der Sängerinnen und Sänger sowie die Sparsamkeit der Impresari.²² Analog heißt es im Vorwort von *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, nicht nur Zeitnot und modischer Geschmack würden die Verfehlungen des Dichters verursachen, sondern auch, dass er sich den Vorstellungen der Sängerinnen und Sänger, dem Genie der Wachen, der Pagen, sogar denen der Theaterarbeiter, die nach der Vorstellung die Fackeln auslöschen, beugen müsse.²³

Die Satire *Lopera in commedia* machte das Klischee zum Inhalt, indem es auf einen realen Theaterskandal anspielte. Dieser war von der Sängerin Marianna Benti Bulgarelli ausgelöst worden, die, als der bankrotte Impresario Giovanni Orsato sie in der Saison 1724/25 nicht bezahlte, die Folgeaufführungen der gesamten Saison platzen ließ.²⁴ Diesem wurde das im *Divertimento Lopera in commedia*, das auf grotesk ironisierende Art und Weise die Gewinnmaximierung von Theateraufführungen zum Thema macht, als Habgier ausgelegt: Der Theaterdichter Arlechino und der Impresario Fichetto – beides Figuren der *Commedia dell'arte* – stellen Überlegungen für eine gewinnbringende Aufführung an. Den Plan einer Sprechtheatertragödie geben sie schnell auf, da diese zu düster sei und daher den Da-

21 Vgl. Hall, »The West and the Rest«.

22 Vgl. die Kapitel »Ai musici«, »Alle cantatrici« und »Agl'impresari« in: ebd., S. 25-30 und S. 31-44.

23 »[...] all'idee de' Virtuosi rappresentanti, ed al genio delle Guardie, Paggi, Operai, e Smoccolatori di Torcie.« Ebd., S. 3.

24 Maria Giovanna Miggiani: »La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725-1726)«, in: dies. (Hg.): *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi Venezia (14-16 dicembre 1999)*, Bologna 2004, S. 736-738; Vgl. auch Eleanor Selfridge-Field: »The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes«, in: *Musicologica Brunensia* 53 (2018), S. 157-170, <https://doi.org/10.5817/MB2018-S-11> (abgerufen am 26.01.2020).

men nicht gefalle.²⁵ Mezzetino, ebenfalls Impresario, empfiehlt den beiden, Oper zu machen, mit der man »eine Welt voll Gold verdiene«.²⁶ Dafür beschließen Arlechino und Fichetto Kostüme bei Lumpensammlern zu kaufen und, statt teurer Sängerinnen wie Faustina Bordoni oder der Romanina,²⁷ Pantalone auftreten zu lassen, der ebenfalls passabel singe und weniger koste.²⁸ Da Arlechino die Partie der »berühmten Didone« auswendig kann, beschließt Arlechino selbst die Rolle zu übernehmen – gemeint ist die Didone aus Metastasios erstem erfolgreichen Werk, das 1724 in Venedig mit der Musik von Tomaso Albinoni gegeben worden war.²⁹ Trotzdem kommt es nicht zur Aufführung, wie der Impresario bedauernd feststellt, denn für den Erfolg wäre schon gesorgt worden: »Zuschauer mit Maske«, also Adelige oder Bürgerliche, die die Theater nur maskiert betreten durften, hätten »durch die Macht des Geldes für Applaus gesorgt«, und zwar indem sie Bootsleute zum Klatschen angestellt hätten.³⁰

IV. Kommerzialisierung als Narrativ in der Musiktheatergeschichtsschreibung Venedigs

Kulturkritik und die damit verbundene Diagnose des den guten Geschmack korrumpierenden »Kommerziellen«, wie es in *L'opera in commedia* beschrieben wurde, hatte in Zusammenhang mit der venezianischen Musikkultur bereits im 18. Jahrhundert über das Musiktheater hinaus eine Rolle gespielt, beispielsweise wenn dem venezianischen Komponisten Antonio Vivaldi schnelles Komponieren als Geschäftsmodell zur Gewinnmaximierung ausgelegt wurde.³¹ Das dabei vermutlich

25 »Tu hai ragione. Lasciamo da parte questa Tragedia, adesso mi sovviene che le Dame non vogliono vedere in Teatro spettacoli funesti [...]«. Signor N. N.: *L'opera in commedia*, Amsterdam [o.], S. 12. Die Bezeichnung des Druckorts und des Verlags ist vermutlich eine falsche Angabe. Zu *L'opera in commedia* vgl. auch Giulio Ferroni: »L'opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneziana del settecento«, in: Maria Teresa Muraro (Hg.): *Venezia e il melodramma nel settecento*, Bd. 1, Florenz 1978, S. 63–78.

26 Mezzetino: Tu guadagnerai un mondo d'oro in far l'Opera. Signor N. N., *L'opera in commedia*, S. 15.

27 Beiname der Sängerin Marianna Benti Bulgarelli.

28 Signor N. N., *L'opera in commedia*, S. 16f.

29 Ebd., S. 18. Zu Metastasios *Didone abbandonata* in Venedig vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera*, S. 377.

30 »Sorbetto: [...] già aveva due maschere, che mi avrebbero fatto far dell'applauso a forza di soldi [...]. Una donzina di barcaruoli appostati ebbero già la caparra di battere le mani.« Signor N. N., *L'opera in commedia*, S. 48.

31 Vgl. den Reisebericht von Charles de Brosses: »Vivaldi s'est mis au nombre de mes amis intimes, pour me vendre des concertos bien chers. Il y a en partie réussi, et moi, à ce que je désirais, qui étoit de l'entendre, et d'avoir souvent des bonnes récréations musicales. C'est un vecchio qui a une furie de composition. Je l'ay ouï se faire fort de composer un concer-

auch auf die überaus verbreitete Technik der Wiederverwendungen von bereits komponierter Musik abgezielt wurde, ein Thema, das die Vivaldi-Rezeption weiter nachhaltig bestimmen sollte, kann vermutet werden.³²

Die besondere Fokussierung auf das Merkantile bzw. »Kommerzielle« der venezianischen Theaterszene könnte in der Bedeutung der Serenissima als Handelszentrum liegen, der Venedig seinen legendären Reichtum zu verdanken hatte. Dass die venezianischen Patrizier sich auch als Geschäftsleute betätigten, wurde bereits im 18. Jahrhundert kritisch beurteilt. Als Faktor für die Verbreitung des – schlechten – Rufs des merkantilen Venedig könnte außerdem die Commedia dell'arte gedient haben; schließlich handelt es sich bei der beliebten Figur des Pantalone um einen alten, reichen, geizigen, auf seinen eigenen Vorteil bedachten, möglicherweise auch adeligen Geschäftsmann venezianischer Herkunft.³³

Doch auch oder gerade in der neueren Forschung zum venezianischen Musiktheater liegt ein Schwerpunkt in der Deutung des Opernbetriebs als marktwirtschaftliches Unternehmen. Beispielsweise benennt Silke Leopold in *Die Oper im 17. Jahrhundert* von 2004 dies als das Hauptcharakteristikum der venezianischen Theater:

»Mit der Aufführung der Oper *L'Andromeda* im [venezianischen] Teatro S. Cassiano im Jahre 1637 beginnt die Geschichte der Oper als kommerzieller Institution. Zum ersten Mal mußte, wer einer Opernaufführung beiwohnen wollte, Eintritt dafür bezahlen. Und zum ersten Mal mußten die Einnahmen die Kosten der Aufführung

to, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pouvoit copier.« Charles de Brosse: *Lettres familières sur l'Italie*, Bd. 1, hg. von Giuseppina Cafasso, Neapel 1991, S. 333. Siehe auch die Korrespondenz Antonio Contis: »Vivaldi a fait 3 opéras en moins de 5 mois, 2 pour Venise, et le 3eme pour Florence. Ce dernier a rétabli le théâtre de cette ville et a fait gagner beaucoup d'argent à l'entrepreneur.« Antonio Conti: *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus 1727-1729*, hg. von Sylvie Mamy, Venedig 2003, S. 124.

32 Vgl. dazu z.B. Walter Kolneder: *Vivaldi: Dokumente seines Lebens*, Wilhelmshaven 1979, S. 97 oder Karl Heller: »Über die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis«, in: *Informazioni e studi vivaldiani* 4 (1983), S. 41-60, passim.

33 Vgl. den Reiseführer von Johann Georg Keyßler: »Es zielet mit auf dieselben das Sprichwort, nach welchem man sich in Venedig vor vier P. nemlich Pietra bianca, Putana, Prete und Pantalone in acht zu nehmen hat. Das letzte P. deutet entweder auf die Gaukler und Quacksalber, oder auf die Nobili, weil das gemeine Volk in seinen groben Reden sie mit dergleichen Namen zu belegen pflaget.« Johann Georg Keyßler: *Fortsetzung neuester Reisen, durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen* [...], Hannover 1741, S. 699; weiter die Beschreibung Venedigs bei Saint-Didier: »Mais il n'est pas étonnant qu'on n'y trouve rien à redire, puisque les Nobles mesmes se laissent joüer sur le Theatre, dans le personnage du pantalon, qui est une veritable copie en habit, en actions, & en paroles, de ce qu'ils font tous les jours.« Alexandre Toussaint de Saint-Didier: *La Ville et la république de Venise*, Paris 1680, S. 382.

decken. Damit änderten sich die Voraussetzungen für die Produktion einer Oper grundlegend.«³⁴

Dass es sich bei der Beforschung der venezianischen Musiktheater als kommerzielle Betriebe um ein Paradigma handelt, davon zeugen weiter Publikationen wie Talbots *The Business of Music* oder Beth und Jonathan Glixons *Inventing the Business of Opera*.³⁵ Die These Bianconis und Walkers, dass sich die Produktionsbedingungen der venezianischen Opern kaum von Hofopern unterschied, spielte in den wissenschaftlichen Diskursen kaum eine Rolle;³⁶ die Tatsache, dass bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts an den Opernhäusern, die vorwiegend italienisches Repertoire spielten, der öffentliche Betrieb durch Impresari unter der Schirmherrschaft adeliger Direktoren eher zur Regel geworden war, ebenfalls nicht.

V. (Musik-)Theater und Elitarismus

Weiter fällt auf, dass die Forscherinnen und Forscher die Öffentlichkeit der venezianischen Theater als ein Normativ auffassen, das anhand von Kleiderordnung oder hoher Eintrittspreise umgangen wurde.³⁷ Leopold beschreibt dementsprechend weiter:

»War der Erfolg einer Hofoper an der Ehre abzulesen, die der Fürst damit einlegte, so bemaß sich der Erfolg einer öffentlichen Oper nach der Zahl der Aufführungen und dem Geld, das in der Kasse klingelte. Und auch das Publikum unterschied sich, auch wenn mit den Adligen und den Patriziern zu einem großen Teil dieselben Personen in den gemieteten Logen saßen wie unter den Gästen einer höfischen Oper, prinzipiell von den geladenen und nach ihrem gesellschaftlichen Rang im Zuschauerraum platzierten Gästen: Denn auch wenn sich nicht jedermann das Geld für eine Eintrittskarte leisten konnte, so stand das Theater doch jedermann offen.«³⁸

34 Silke Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004, S. 129f.

35 Michael Talbot (Hg.): *The Business of Music*, Liverpool 2002, passim; Beth und Jonathan Glixon: *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth Century Venice*, Oxford 2006.

36 Lorenzo Bianconi und Thomas Walker: »Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera«, in: *Early Music History* 4 (1984), S. 209–296.

37 Vgl. dazu auch Vera Grund: »... dove ne' teatri quanti abitatori sono in una città possono andare ad udire... – Populäre Kultur und das venezianische Musiktheater«, in: Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming (Hg.): *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel, Wiesbaden 2019*, S. 177–186.

38 Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 129f.

Bereits beinahe 100 Jahre zuvor argumentierte 1917 Alfred Einstein in seinem Nachwort der deutschen Übersetzung von Marcellos *Il teatro alla moda*, dass es sich bei den venezianischen Theatern, ebenso wie bei Hoftheatern, um Orte einer vorrangig aristokratischen Elite gehandelt habe:

»Die Opera macht es ihrem aristokratischen Publikum – auch die venezianische Oper ist nichts weniger als eine Volksoper – vollkommen zu Dank: ein Publikum, dem es nicht um ein Aufgehen in der Kunst, sondern um Pracht und Repräsentation, um Befriedigung der Schaulust, um leichten Genuß des Ohres zu tun war [...].«³⁹

Dass sich in den Theatern jedoch auch Zuschauer aus den unteren sozialen Schichten befanden, ließ sich aus der Bemerkung in *L'opera in commedia*, dass »barcaruoli« als Claqueure angestellt wurden, bereits herauslesen.⁴⁰ Dafür sprechen auch zahlreiche weitere Quellen, die z.T. den freien Eintritt erwähnen. Beispielsweise schreibt Joachim Christoph Nemeitz in seinem Reisebericht von den »Barquerioli, und allerhand gemein Zeug welche unter den Logen an den Seiten vom Parterre placirt sind, und die ohne Entgeld hienein gelassen werden«;⁴¹ Andrea Memmo nennt in seinem Bauplan für das zu errichtende Teatro La Fenice Theaterzuschauer, die bei freiem Eintritt die Theater betreten konnten »Professori, Camerieri, Staffieri, Gondolieri senza i Padroni, Virtuosi, Figuranti, Comparse, ed altri serventi di scena«;⁴² Carlo Goldoni brüstet sich in seinen Memoiren damit, dass seine Werke sich so großer Beliebtheit erfreuten, dass das Haus immer ausverkauft gewesen sei, weswegen die Gondolieri, die ein Anrecht auf die freien Plätze in den Theatern hatten, sich durch Beschimpfungen Goldonis Zutritt ins Theater verschafften.⁴³

Wenn das venezianische Musiktheater also vorrangig unter dem Aspekt des Merkantilen betrachtet wurde und wird und dabei die Vorstellung vom Operntheater als elitärem Raum trotz bekannter anders lautender Quellen bestehen bleibt, schreibt sich ein Stereotyp aus den Musiktheaterparodien in die Musikgeschichtsschreibung ein.

39 Alfred Einstein: »Nachwort«, in: Benedetto Marcello: *Das Theater nach der Mode* (übers. von Alfred Einstein), München und Berlin [1917], S. 101.

40 Signor N. N., *L'opera in commedia*, S. 16f.

41 Joachim Christoph Nemeitz: *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien* [...], Leipzig 1726, S. 76f.

42 Andrea Memmo: *Semplici lumi tendenti a render cauti i soli interessati nel teatro da erigersi nella parrocchia di S. Fantino in Venezia* [...], Venedig [1782], S. 25. Vgl. auch Grund, *Populäre Kultur*, S. 180f.

43 »Les Gondoliers à Venise ont place aux Spectacles quand le parterre n'est pas plein : ils ne pouvoient pas entrer à mes Comédies; ils étoient forcés d'attendre leurs maîtres dans la rue ou dans leurs gondoles; je les avois entendus moi-même me charger de titres fort drôles et fort comiques; je leur fis ménager quelques places dans des angles de la salle [...].« Carlo Goldoni: *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, hg. von Norbert Jonard, Paris 1992, S. 253.

Dabei spielt die Debatte um die Antikenrezeption ebenfalls eine Rolle, wie sich an Einsteins Beschreibung des Verlaufs der Entwicklung des Musiktheaters aufzeigt:

»[...] und dennoch verlieh ihm der Gedanke an sein Vorbild in der ersten Zeit einen Schimmer von Würde und Weihe, von adeliger Haltung, der es berechtigte, in sich eine Wiedergeburt antiken Geists zu erblicken. Und diese allmählich zur bloßen Etikette werdende Bezeichnung ›antikes Drama‹ hatte fast ein Jahrhundert lang die Macht, die rasch und gründlich sich von ihrem Urbild entfernende, entartende Oper vor schärferer kritischer Anfechtung zu bewahren.«⁴⁴

Einstein konstatiert hier also einen generellen und rasch einsetzenden Degenerationsprozess der Gattung Oper, die sich zu einem Spektakel entwickelt habe. Daraus leitet er Rückschlüsse auf das Publikum ab, das, wenn es nur durch Spektakel und Prunk zufrieden gestellt werden kann, an Verschwenderisches gewöhnt und ergo elitär sein müsse:

»Die Oper macht es ihrem aristokratischen Publikum – auch die venezianische Oper ist nichts weniger als eine Volksoper – vollkommen zu Danke: ein Publikum, dem es nicht um ein Aufgehen in der Kunst, sondern um Pracht und Repräsentation, um Befriedigung der Schaulust, um leichten Genuß des Ohres zu tun war; was es von dem Drama im Musikdrama forderte, war die Liebes- und Eifersuchtszene, ein aufregender Augenblick der Spannung, niedrige Komik, was von der Musik: Wohlklang, sinnliche Schönheit: der Musiker, der an Kunst, an Sorgfalt in der Gestaltung der dramatischen Charaktere mehr bot, tat es auf eigene Rechnung.«⁴⁵

Gerade Einstein, der seine Kritik der elitären Oper im Zusammenhang mit seiner Übersetzung von Marcellos Musiktheatersatire publizierte, orientierte sich also an der parodistischen Beschreibung Marcellos,⁴⁶ interessanterweise ohne dessen Herkunft aus einer der einflussreichsten venezianischen Patrizierfamilien zu thematisieren. Die nachfolgenden Forschergenerationen folgten dieser Argumentationsweise zwar nicht emphatisch, übernahmen jedoch implizit das Gesellschaftsmodell mit in ihre Musikgeschichten. Einflussreiche Theorien wie die Jürgen Habermas' zur Öffentlichkeit,⁴⁷ die eine schichtenübergreifende an Kultur teilhabende kritische Öffentlichkeit prinzipiell in die Zeit nach der französischen Revolution

44 Einstein, »Nachwort«, S. 101.

45 Ebd., S. 101f.

46 Ein Forschungsdesiderat wäre es, die Funktion von Humor für die Stereotypisierung zu untersuchen.

47 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 2013, passim.

verlegt, oder Pierre Bourdieus Modell der sozialen Verortung durch Kunst und Kultur, trugen sicherlich zur Verstärkung dieses Effekts bei.⁴⁸ Die Kulturkritik in den Satiren und Parodien war also nicht die Triebkraft dafür, das Marktwirtschaftliche in den Mittelpunkt der Opernforschung zu rücken, sie lieferte dennoch Argumente, auf die neuere Stereotype aufgebaut werden konnten. Musik(theater)geschichten auf und jenseits der Bühne hängen im Falle der venezianischen Oper also eng zusammen.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Giulio Cesare Becelli: »Giulio Cesare Becelli al lettore«, in: Scipione Maffei (Hg.): *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia, la comedia e il drama*, Verona 1730, S. VII-XXX.
- Michelangelo Boccardi: *Mintidaspe*, Venedig 1724.
- Charles de Brosses: *Lettres familières sur l'Italie*, Bd. 1, hg. von Giuseppina Cafasso, Neapel 1991.
- Antonio Conti: *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus 1727-1729*, hg. von Sylvie Mamy, Venedig 2003.
- Carlo Goldoni: *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, hg. von Norbert Jonard, Paris 1992.
- Antonio Francesco Gori [zugeschr.]: *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Musik von Salvatore Apolloni, Lucca [o.J.].
- Johann Georg Keyßler: *Fortsetzung neuester Reisen, durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, worinn der Zustand und das merkwürdigste dieser Länder beschrieben wird*, Hannover 1741.
- Scipione Maffei: »Proemio«, in: ders.: *La Merope*, Verona 1745, S. 9-24.
- Benedetto Marcello: *Il teatro alla moda*, Venedig [o.J.].
- Andrea Memmo: *Semplici lumi tendenti a render cauti i soli interessati nel teatro da erigersi nella parrocchia di S. Fantino in Venezia [...]*, Venedig [1782].
- Signor N.N.: *L'opera in commedia*, Amsterdam [o.J.].
- Joachim Christoph Nemeitz: *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien. Als ein Supplement von Misson, Burnet, Addison, und andern, welche ihre in diesem Theil von Europa gethane Reisen der Nachwelt in Schrifften hinterlassen haben. Zum Nutzen derjenigen insonderheit, so in Italien zu reisen gedencken*, Leipzig 1726.

48 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilkraft* (übers. von Bernd Schwibs und Achim Rousser) Frankfurt a.M. 1982, passim.

Alexandre Toussaint de Saint-Didier: *La Ville et la république de Venise*, Paris 1680.
 Zaccaria Vallaresso: *Rutzvanscad il Giovine*, Venedig 1724.

Literatur

- Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 5: *Poetik* (übers. von Arbogast Schmitt), hg. von Helmut Flashar, Berlin 2008.
- Lorenzo Bianconi und Thomas Walker: »Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera«, in: *Early Music History* 4 (1984), S. 209–296.
- Giuseppe Boerio: Art. »Fòfano«, in: *Dizionario del dialetto veneziano*, Venedig 1856, S. 276.
- Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (übers. von Bernd Schwibs und Achim Rousser) Frankfurt a.M. 1982.
- Alfred Einstein: »Nachwort«, in: Benedetto Marcello: *Das Theater nach der Mode* (übers. von Alfred Einstein), München und Berlin [1917].
- Giulio Ferroni: »L'opera in commedia: una imagine del melodrama nella cultura veneziana del settecento«, in: Maria Teresa Muraro (Hg.): *Venezia e il melodramma nel settecento*, Bd. 1, Florenz 1978, S. 63–78.
- Ruth Florack: *Bekannte Fremde: Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*, Tübingen 2007.
- Beth und Jonathan Glixon: *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth Century Venice*, Oxford 2006.
- Vera Grund: »... dove ne' teatri quanti abitatori sono in una città possono andare ad udire... – Populäre Kultur und das venezianische Musiktheater«, in: Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming (Hg.): *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel*, Wiesbaden 2019, S. 177–186.
- Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 2013.
- Stuart Hall: »The West and the Rest«, in: ders. und Bram Gieben (Hg.): *Formations of Modernity*, Cambridge 1991, S. 275–331.
- Karl Heller: »Über die Beziehungen zwischen einigen Concerto- und Sinfonia-Sätzen Vivaldis«, in: *Informazioni e studi vivaldiani* 4 (1983), S. 41–60.
- Walter Kolneder: *Vivaldi: Dokumente seines Lebens*, Wilhelmshaven 1979.
- Silke Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004.
- Enrico Mattioda: *Teorie della tragedia nel settecento*, Modena 1994.
- Maria Giovanna Miggiani: »La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725–1726)«, in: dies. (Hg.): *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi Venezia (14–16 dicembre 1999)*, Bologna 2004.

Eleanor Selfridge-Field: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1600-1760*, Stanford 2007.

Eleanor Selfridge-Field: »The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes«, in: *Musicologica Brunensia* 53 (2018), S. 157-170, <https://doi.org/10.5817/MB2018-S-11> (abgerufen am 26.01.2020).

Michael Talbot (Hg.): *The Business of Music*, Liverpool 2002.

Valeria Tavazzi: »Rutzvanscad il giovane di Zaccaria Valaresso: Note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta«, in: *Lettere italiane* 65 (2013), H. 1, S. 77-94.